



Dottorato di Ricerca in Visual and Media Studies

Ciclo XXXVII

Curriculum in Literature and Transmedia Studies

PhD Program in Literary Studies

**VERBALIZZARE L'IMMAGINE.  
L'EKPHRASIS E LA POESIA ITALIANA DAGLI ANNI  
CINQUANTA A OGGI**



Alessio Verdone

Matricola 1036501 / Student number 01813341

Tutor: Prof. Paolo Giovannetti

Co-tutor: Prof. Pietro Montani

Supervisor: Prof.ssa Mara Santi

Coordinatore / Coordinator: Prof. Paolo Giovannetti

**ANNO ACCADEMICO 2023/2024 - ACADEMIC YEAR 2023/2024**

Prima di tutto, ti segnalo questo elementare scrivere-  
descrivere [...]

Edoardo Sanguineti, *Reisebilder 23*

[...] di tutte queste immagini, combinandole insieme  
nei limiti del possibile, te ne farò una sola, che avrà il  
meglio di ciascuna.

Luciano, *Imagines*

Fecondo è solo ciò che lascia libero gioco  
all'immaginazione.

Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*

## Premessa

Il presente studio indaga le possibili modalità di verbalizzazione di una fonte visuale attraverso la parola, attuate mediante la millenaria tecnica dell'*ekphrasis*. Il principale contesto d'osservazione delle sue modalità operative è costituito da una zona di massima proliferazione ecfraistica, mai oggetto di un'indagine estensiva se non attraverso singoli approfondimenti: la poesia italiana prodotta dagli anni Cinquanta del Novecento fino ai giorni nostri.

I principali obiettivi della ricerca consistono, da un lato, in una ridefinizione della tecnica ecfraistica che consideri le evoluzioni medialità e letterarie avvenute nel corso del tempo, dall'altro, nell'analisi testuale delle modalità di determinazione e funzionamento, sia estrinseco che intrinseco, dell'*ekphrasis*. Questo studio prende in esame gli elementi e i soggetti coinvolti nel cosiddetto *dispositivo ecfraistico*, la riconoscibilità dei testi in quanto ecfraistici, le forme di organizzazione testuale riscontrabili nei testi analizzati e la resa dei cosiddetti oggetti ecfraistici. Come già menzionato, tali aspetti vengono esplorati all'interno di testi poetici della letteratura italiana prodotta dagli anni Cinquanta a oggi, in cui si osserva una crescente proliferazione del dato visuale.

Inoltre, parallelamente a tali obiettivi principali, il presente studio si propone di fare chiarezza nella vasta produzione teorica più recente, che, a partire dalla nascita dei *Visual Culture Studies*, ha favorito l'emersione di un

vero e proprio campo specialistico ecfrastrico. L'intento è quello di fornire agli studiosi dell'*ekphrasis* un quadro sintetico ma rigoroso del modello teorico che ha preso forma negli ultimi anni. In aggiunta a questi obiettivi, si è composto un profilo storico dell'evoluzione dell'*ekphrasis* che, per quanto sintetico e incompleto, offre una panoramica della pervasività e della continua trasformazione dell'*ekphrasis* letteraria nel tempo, senza operare distinzioni di genere tra narrativa, poesia o saggistica. Infine, pur senza entrare in dettaglio, si nutre l'ambizione di proporre alcune prospettive programmatiche per studi futuri, volti a integrare nella teoria ecfrastrica anche alcuni degli strumenti forniti dalla narratologia e dagli studi transmediali.

Chi si occupa di poesia contemporanea da un lato è ben consapevole del ruolo sempre più crescente dell'immagine, dall'altro non può non rilevare la proliferazione di tecniche ecfrastriche. Da qui nasce l'interesse per la tecnica in sé, nei suoi meccanismi di azione e nei suoi risultati leggibili, culminante nell'ipotesi di poterla analizzare da un punto di vista che ne privilegi la profondità. Tale prospettiva mira a evidenziare sia la sua valenza di *dispositivo* sia il suo agire *verbalizzando* in modo specifico oggetti visuali determinati che, attraverso il testo ecfrastrico, approdano a una particolare ricezione cognitiva nella mente del lettore. Quest'ultimo, infatti, contribuisce attivamente alla negoziazione del significato che collega il testo ecfrastrico alla sua fonte visuale.

La crescente occupazione degli spazi letterari da parte del dato visuale appare una diretta conseguenza del mutamento dell'iconosfera avviatosi a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, un cambiamento che si è progressivamente consolidato con l'evoluzione mediale in corso fino ai nostri giorni. Questo fenomeno ha comportato un capovolgimento nei rapporti tra poesia e immagine, portando alla messa in discussione del secolare logocentrismo in favore di un rinnovato clima iconocentrico. La letteratura ha risposto e continua a rispondere a tali trasformazioni in molteplici modi: da un lato, cercando di "controllare" l'immagine attraverso il linguaggio; dall'altro, accettando forme di collaborazione, diretta o indiretta, dell'immagine nella scrittura, fino a giungere a soluzioni apertamente intermediali e transmediali.

In relazione alla poesia italiana oggetto di questa ricerca, pur essendo evidente la pervasività dell'*ekphrasis*, sono ancora pochi i contributi che la analizzano in modo sistematico e sincronicamente, mettendo in luce caratteristiche comuni o aspetti di particolare originalità. Nella letteratura scientifica esistono, infatti, esempi significativi di analisi aggiornate, spesso ispirate da metodologie provenienti dai *Visual Studies*. Queste analisi, tuttavia, risultano quasi sempre circoscritte a singole opere, poeti o movimenti specifici. Al contrario di quanto avviene nella critica anglosassone, che utilizza spesso la poesia come punto di partenza per lo studio dell'*ekphrasis*, gran parte degli studi in ambito italiano si concentra prevalentemente sulla narrativa o sulla prosa d'arte. Inoltre, le analisi

tendono a privilegiare metodologie di tipo stilistico e retorico, o al massimo semiotico, trascurando spesso le caratteristiche medialità proprie dei testi e le peculiarità teoriche che rendono l'*ekphrasis* un dispositivo complesso, più che una semplice tecnica retorica.

Un'altra esigenza a cui questo studio cerca di rispondere riguarda l'intricarsi sempre più evidente degli studi ecfrastrici, fenomeno che si è accentuato a partire dagli anni Novanta. Se da un lato ciò ha portato a una risposta sempre più dettagliata riguardo alle strategie espressive proprie dell'*ekphrasis*, dall'altro ha causato una certa opacizzazione, risultante dalla molteplicità di letture spesso in conflitto tra loro. Pertanto, questa ricerca si propone di razionalizzare gli studi esistenti, con l'obiettivo di giungere a una definizione dell'*ekphrasis* quanto più coerente e inclusiva, che emerga in gran parte dall'osservazione del corpus di riferimento. A questa razionalizzazione si collega anche un ridimensionamento delle teorie che si rifanno al pur sempre fondativo paragone delle arti, il quale, sebbene rappresenti una base importante nella storia del rapporto tra immagine e parola, descrive solo una parte di ciò che deve intendersi per *ekphrasis*.

In aggiunta, le indagini sulle tecniche ecfrastriche tendono frequentemente a prendere avvio *in medias res*, nel senso che l'analisi si concentra su testi già identificati come ecfrastrici, senza considerare che l'azione del dispositivo ecfrastrico inizia già in una fase precedente. Inoltre, la riconoscibilità di un testo come ecfrastrico non è sempre né immediata né pacifica. Pertanto, questa ricerca si propone di risalire all'origine dell'impulso ecfrastrico,

esaminando anche la pratica testuale, e di valutare come tale impulso contribuisca a organizzare la variabilità della riconoscibilità testuale. In sintesi, la strategia metodologica adottata consiste in un avvicinamento progressivo che, prima di analizzare il testo nei suoi dettagli, si propone di definire alcune configurazioni esterne, a partire dalla sua riconoscibilità ecfrastica.

Risulta utile a questo punto chiarire *cosa questa ricerca non è*. La natura stessa dell'argomento analizzato richiede, infatti, approcci interdisciplinari, articolati in modo variabile. Non si tratta semplicemente di fare riferimento alla storia della letteratura e la storia dell'arte, ma anche di integrare discipline quali la retorica, la stilistica, la storia dell'arte, la semiotica, l'estetica e la teoria dei media. Questi saperi costituiscono ovviamente le fondamenta dei *Visual Studies* su cui questo lavoro si basa esplicitamente, nonché del campo degli studi ecfrastici specifici che si sono affermati negli ultimi trent'anni. Tuttavia, nella loro essenza, tali teorie rimarranno sullo sfondo e non saranno quasi mai richiamate, fatta eccezione per alcuni aspetti legati al rapporto tra immagine e parola e al concetto di *dispositivo*. Non si troveranno, insomma, riferimenti diretti ed espliciti a teorie di autori come Peirce, Benveniste, Greimas, Marin o Damish, per citarne alcuni tra i più rilevanti. La ricerca tende quindi a considerare come lente privilegiata per lo studio dell'*ekphrasis* quegli studi che, pur provenendo da discipline eterogenee, si sono progressivamente specializzati nell'ultimo trentennio,

formando un vero e proprio ambito specialistico, definito in questo contesto come *studi ecfrastici contemporanei*.

Alla base dell'intera ricerca si colloca un intenso e massiccio spoglio di testi volto alla composizione del corpus. Prima di tutto, è stato necessario stabilire parametri temporali ben definiti e giustificati per una lettura estesa e attenta, finalizzata all'identificazione di testi ecfrastici. La scelta cronologica si è concentrata sul periodo che intercorre dagli anni Cinquanta – in cui la poesia italiana attraversa una trasformazione decisiva – fino ai giorni nostri, in cui forme poetiche caratterizzate da un certo ritorno all'ordine convivono con istanze di ricerca che mirano a superare il concetto stesso di poesia attraverso la mescolanza con altri generi, media e linguaggi. Inoltre, questa scelta temporale è sostenuta da elementi extraletterari, come l'evoluzione dell'iconosfera. Gli anni Cinquanta, infatti, sono contraddistinti da una nuova visualità, in cui le peculiarità del boom economico, l'emergere della televisione e la prevalenza della pubblicità tendono a condizionare sempre più ogni campo della società, influenzando così anche la letteratura.

Il corpus è composto senza alcuna particolare discriminante generica (se non, appunto, quella poetica) e, in sostanza, la sua composizione si è realizzata attraverso uno spoglio approfondito di ogni singola opera degli autori considerati, fino a definire un gruppo di testi ritenuti rappresentativi per la ricerca in oggetto. Ogni mancanza o lacuna, sia essa relativa a autori o testi, è da attribuirsi a limitazioni di carattere temporale o materiale, oppure

alla valutazione che tali opere siano meno rappresentative per l'analisi condotta e non si esclude la possibilità di rintracciare ulteriori testi ecfrastici significativi nel periodo considerato. Inoltre, non tutti i testi effettivamente raccolti sono stati inclusi nel lavoro di tesi, poiché si è resa necessaria una selezione ulteriore. Dal corpus sono stati esclusi esperimenti di poesia visiva o concreta, installazioni, letteratura elettronica e altre opere in cui il confine mediale è messo in discussione in modo più marcato. Tra gli autori considerati o direttamente citati, si possono elencare i seguenti: Attilio Bertolucci (1911-2000), Vittorio Sereni (1913-1983), Mario Luzi (1914-2005), Franco Fortini (1917-1994), Andrea Zanzotto (1921-2011), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Giovanni Testori (1923-1993), Roberto Roversi (1923-2012), Francesco Leonetti (1924-2017), Alfredo Giuliani (1924-2007), Cesare Vivaldi (1925-1999) Giorgio Cesarano (1928-1975), Corrado Costa (1929-1991), Amelia Rosselli (1930-1996), Edoardo Sanguineti (1930-2010), Fernando Bandini (1931-2013), Giovanni Raboni (1932-2004), Nanni Balestrini (1935-2019), Carlo Bordini (1938-2020), Valentino Zeichen (1938-2016), Adriano Spatola (1941-1988), Dario Bellezza (1944-1996), Maurizio Cucchi (1945), Giuseppe Conte (1945), Franco Buffoni (1948), Umberto Fiori (1949), Milo de Angelis (1951), Antonella Anedda (1955), Valerio Magrelli (1957), Tommaso Ottonieri (1958), Marcello Frixione (1960), Andrea Gibellini (1965), Andrea Inglese (1967), Guido Mazzoni (1967), Marco Giovenale (1969), Italo Testa (1972), Silvia Tripodi (1974), Corrado Benigni (1975), Massimo Gezzi (1976), Franca Mancinelli (1981), Tommaso Di Dio (1982), Carmen Gallo (1983), Lorenzo Mari

(1984), Luciano Mazziotta (1984), Maria Borio (1985), Fabrizio Maria Spinelli (1990), Riccardo Innocenti (1992).

La composizione del corpus non è stato solo un lavoro preliminare al vero e proprio svolgimento della ricerca, ma con il suo spessore e profondità costituisce il vero e proprio atto iniziale della configurazione metodologica alla base dell'intero lavoro. In questa fase, i testi sono stati selezionati in sincronia, senza adottare principi cronologici rigidi, ma osservando le caratteristiche ecfrastiche emergenti in ogni opera indipendentemente dalla sua collocazione temporale. Ciò che segue è infatti frutto di un'induzione quanto più possibile generalizzabile, che parte dall'osservazione diretta dei testi per fissare alcune caratteristiche tipiche delle tecniche ecfrastiche, con particolare riferimento a quelle poetiche. Nonostante questo, viene affermato più volte nel corso della trattazione che non esiste una sostanziale differenza ontologica tra i vari generi ecfrastici. L'osservazione dei testi impone una lente metodologica che, partendo da caratteri apparentemente esteriori delle forme ecfrastiche, procede dal generale al particolare, dal macrotesto ai fatti microtestuali tipici del testo particolare in esame. Gli strumenti teorici alla base dell'intero lavoro derivano dal campo generale dei *Visual Studies*, con particolare riferimento agli studi ecfrastici contemporanei e agli studi sull'intermedialità. Mentre nell'osservazione dei testi non si disdegna un uso della tradizione analitica italiana, che include riferimenti alla stilistica e alla retorica, l'intero impianto teorico-metodologico ha come scopo principale evidenziare la profondità dell'*ekphrasis*, ponendo l'accento sull'intero

processo che va dall'impulso ecfastico fino all'effettivo risultato testuale. Questo approccio porta a concepire l'*ekphrasis* come un dispositivo complesso che separa l'*ekphrasis-come-processo* dall'*ekphrasis-come-testo*, quest'ultima qui identificata con il concetto di *verbalizzazione*.

In linea con questa distinzione, l'osservazione dei testi ha seguito un confronto con le definizioni esistenti, rilevando che queste ultime spesso si rivelano applicabili solo in contesti limitati, legate a interpretazioni individuali e non sufficientemente generalizzabili. Il lavoro si propone quindi di far reagire le definizioni consolidate con la concretezza dei testi stessi, con l'obiettivo di giungere a una nuova definizione. Questa nuova definizione dovrebbe non solo restringere e chiarire i limiti dell'*ekphrasis*, ma anche essere sufficientemente inclusiva da accogliere quei testi che, grazie all'evoluzione contemporanea della tecnica, possono essere considerati parte del dominio ecfastico, nonostante in passato sarebbero stati esclusi.

In questo senso, e in relazione al raggiungimento degli obiettivi della ricerca, il concetto di *continuum* ha svolto un ruolo cruciale. Da un lato, ha permesso di astrarre e generalizzare le osservazioni, dall'altro ha consentito di tenere conto della variabilità intrinseca di una materia che non può essere ingabbiata in compartimenti rigidi né in regole distanti dalla concretezza e flessibilità testuale. Questo approccio si è tradotto, in primo luogo, in un'interrogazione dei testi a livello macrotestuale, focalizzata sulla loro riconoscibilità come *ekphrasis*, esaminando come questi siano organizzati in una struttura editoriale di ordine superiore. Inoltre, è stato indagato l'entità

degli oggetti visuali verbalizzati, ponendo particolare attenzione alla loro variabilità mediale.

Infine, riguardo alla dimensione storica, dopo un lavoro di spoglio, la ricerca si è orientata verso le innovazioni che hanno contrassegnato la millenaria evoluzione dell'*ekphrasis*. L'obiettivo principale è stato quello di tracciare un profilo essenziale e dinamico del suo sviluppo, evitando una rigidità cronologica e privilegiando invece una visione che mettesse in luce le principali trasformazioni del dispositivo efrastico attraverso i secoli.

La ricerca si sviluppa in due parti strettamente collegate, una storico-teorica e una analitica in senso stretto. Il risultato è una struttura suddivisa in cinque capitoli che si presentano leggibili come autonomi, ma che nell'ordine qui scelto si giustificano in relazione alla loro consecutività logica.

Il primo capitolo presenta un profilo storico essenziale dell'*ekphrasis*, partendo dalle origini greco-latine e proseguendo con l'analisi della sua evoluzione nella letteratura italiana fino al XXI secolo. Riferimenti a letterature e tradizioni esterne vengono inclusi solo quando pertinenti, in particolare nei casi in cui il loro contributo risulta essenziale per comprendere l'evoluzione dell'*ekphrasis* in Italia. Non si effettua una distinzione tra prosa e poesia, consentendo così una visione complessiva e unitaria dell'argomento.

Il secondo capitolo è dedicato agli studi efrastici contemporanei. Si esplorano le principali questioni teoriche, come il rapporto di analogia e opposizione tra verbalità e visualità, e si discute l'*ekphrasis* in relazione alla

sua funzione sociale e ideologica. Il capitolo comprende una rassegna delle definizioni proposte dalla critica, insieme alle diverse tipologie e tassonomie analitiche che sono state elaborate nell'ultimo trentennio. Viene offerta una panoramica anche dei principali studi ecfrastici italiani.

Il terzo capitolo è dedicato all'elaborazione di una nuova definizione dell'*ekphrasis*. In primo luogo, si esplora il rapporto tra immagine e parola, evidenziando come questi due elementi interagiscano all'interno del dispositivo ecfrastico. Si propone poi una riflessione sulla definizione dell'*ekphrasis*, considerando la sua duplice natura di dispositivo e processo di verbalizzazione. Il capitolo prosegue con un'analisi degli elementi e dei soggetti coinvolti nel dispositivo ecfrastico, per poi approfondire le eventuali specificità che caratterizzano l'*ekphrasis* poetica. Infine, si discute la possibilità di sviluppare una narratologia dell'*ekphrasis* poetica, esaminando come questa possa arricchire la comprensione delle relazioni tra linguaggio visivo e linguaggio verbale.

Il quarto capitolo introduce il concetto di *continuum di riconoscibilità ecfrastica*, articolato in diversi addensamenti principali, tra cui *ekphrasis* scoperta, allusiva, nascosta rintracciabile e nascosta ipotetica. Ogni categoria è accompagnata da un'analisi di casi limite, intesi come eccezioni che mettono in evidenza la complessità e la varietà del fenomeno ecfrastico. Questi casi limite illustrano come la flessibilità del concetto di *ekphrasis* possa condurre a interpretazioni divergenti, arricchendo così la comprensione del continuum ecfrastico.

Il quinto capitolo esamina le configurazioni testuali in cui si organizzano le *ekphraseis* e le caratteristiche dei diversi oggetti efrastici. Nella prima parte vengono analizzate diverse forme di organizzazione testuale dell'*ekphrasis*, quali quella episodica, frammentata, autonoma e ciclica. Particolare attenzione è riservata alla forma-libro e al dispositivo museale. La seconda parte del capitolo affronta invece le caratteristiche generali dell'oggetto efrastico, trattando casi di studio specifici in relazione al grado di realtà, all'artisticità, alla fruizione pubblica e privata, al rapporto tra integralità e dettaglio, alla temporalità e al movimento, e alle modalità di fruizione.

Il contributo di questa ricerca nel campo degli studi efrastici si articola su due livelli principali, uno teorico e uno pratico. Da un lato, in relazione agli studi efrastici contemporanei, il lavoro mira a fornire una razionalizzazione storico-teorica delle metodologie analitiche esistenti, proponendo un quadro analitico specifico e, soprattutto, elaborando una nuova definizione dell'*ekphrasis* che sia più coerente e inclusiva. Dall'altro lato, per quanto concerne le pratiche testuali efrastiche nel contesto della poesia italiana contemporanea, la ricerca non solo apre la strada a future analisi più sistematiche, ma porta alla luce, in senso efrastico, una serie di testi che erano stati trascurati o rimasti sommersi, soprattutto per quanto riguarda la loro rilevanza visuale. Questo duplice approccio permette di collegare la teoria e la pratica efrastica in un dialogo fecondo tra analisi critica e produzione poetica.

Questa ricerca, infine, apre il campo a una serie di sviluppi futuri, i più rilevanti dei quali vengono accennati nel corso della trattazione. Uno di questi riguarda l'elaborazione di una narratologia cognitiva applicata alle tecniche ecfrastiche, la quale permetterebbe di far emergere con maggiore chiarezza i processi cognitivi chiamati in causa dal dispositivo ecfrastico. Per quanto riguarda la letteratura italiana, invece, si potrebbe realizzare una mappatura sistematica delle forme ecfrastiche, oppure approfondire ulteriormente l'analisi microtestuale dell'*ekphrasis* poetica. Molto rimane ancora da indagare, ma ci si augura che questo studio possa costituire un punto di partenza proficuo e ricco di spunti per ulteriori ricerche.

## Capitolo 1 – Profilo storico essenziale dell'*ekphrasis*

L'idea di costruire un profilo storico lineare dell'*ekphrasis* risulta complessa a causa della difficoltà di mettere ordine in un universo vastissimo che non sempre si può classificare secondo un unico parametro. Il concetto stesso di *ekphrasis* è soggetto a numerosi fraintendimenti e variazioni semantiche. Piuttosto che ambire a una ricostruzione esaustiva, questo lavoro adotta un approccio che considera la varietà e la molteplicità del fenomeno, esplorando le diverse espressioni che l'*ekphrasis* ha assunto nel tempo.

Una parte significativa delle difficoltà di elaborazione di una storia ecfraistica risiede proprio nella natura flessibile del termine, che si è riorganizzato semanticamente in molte epoche, associandosi a concetti come *enargheia*, *phantasia*, *descriptio*, *ipotiposi*, *prosopopea*, *illustratio*, *demonstratio*, *verbalizzazione*, *rappresentazione*, *transcodificazione* e *traduzione*.

Questa pluralità semantica abbraccia diverse discipline, tra cui la retorica, l'estetica, la semiotica, la letteratura e le arti visive, rendendo ogni tentativo di sistemazione soggetto a una certa astrazione concettuale. Un'analisi dell'*ekphrasis* deve quindi tenere conto di questa complessità senza cercare di ridurla in maniera semplicistica.

Alla luce di ciò, l'obiettivo di questo capitolo è delineare un profilo storico essenziale, mettendo in evidenza alcuni esempi rappresentativi dell'uso dell'*ekphrasis*, sia in prosa che in poesia. La mutevolezza, la pluralità e l'estensione del fenomeno impongono che ogni tentativo di sistemazione risulti parziale, ma questa indagine si concentrerà su momenti significativi che illustrano la molteplicità delle sue espressioni.

Un'ulteriore difficoltà è rappresentata dalla necessità di distinguere tra pratiche testuali ecfrastriche e trattazioni teoriche. Spesso discorso teorico e risultato testuale si influenzano reciprocamente e, in certi casi, si sovrappongono o si fondono nello stesso contesto. A questo si aggiunge la sfida di stabilire i confini di indagine nella cronotopia linguistica: se da un lato l'*ekphrasis* affonda le sue radici nel greco e nel latino, dall'altro sarebbe possibile seguirne gli sviluppi nelle principali lingue europee, confrontandosi con le tradizioni emerse durante il colonialismo.

Nel caso del presente lavoro, il focus sarà rivolto alla formazione di una tradizione ecfrastrica italiana. Dopo un breve compendio delle vicende classiche, i riferimenti a letterature e tradizioni esterne saranno inclusi solo quando pertinenti, soprattutto nei casi in cui il loro contributo risulti essenziale per comprendere l'evoluzione dell'*ekphrasis* in Italia. L'analisi si concentrerà principalmente sulle pratiche ecfrastriche e mirerà a evidenziare la molteplicità che ha caratterizzato l'*ekphrasis* nel corso della sua millenaria evoluzione, seguendo una logica cronologica ma mantenendo flessibilità rispetto ai periodi e agli esempi trattati.

## **1.1 L'*ekphrasis* prima dell'*ekphrasis***

La prima occorrenza della parola *ekphrasis* è molto più tarda rispetto a quello che si ritiene essere il primo testo ecfrastrico della storia e compare per la prima volta nei *Progymnasmata* (Panagiotidou, 2022, p. 16; Webb, 2016, p. 14; Zeitlin, 2013, p. 17) – manuali greci di retorica risalenti al periodo imperiale in uso fino al periodo bizantino, impiegati per l'insegnamento della composizione in prosa e della retorica più elementare (Kennedy, 2003, p. IX). Solo quattro, composti dal I al V secolo d.C., hanno resistito all'oblio del tempo: quelli di Elio Teone,

Ermogene di Tarso, Aftonio e Nicola il Sofista. All'interno di questi manuali l'*ekphrasis* è soltanto una delle tipologie di 'esercizi preparatori' (questo il significato di *progymnasmata*) trattati nei manuali. Nel primo manuale, quello di Elio Teone, risalente al I sec., l'*ekphrasis*, oltre ad avere la sua prima apparizione, viene ricondotta a una prima forma di convenzionalità. Elio Teone definisce l'esercizio come «descriptive language, bringing what is portrayed clearly before the sight» (7. 118) (traduzione leggibile in Kennedy, 2003, p. 45), privilegiando la proprietà di *vividezza* della parola. È importante soffermarsi su Teone perché nell'elenco di esempi che offre – nonostante questo esercizio possa essere svolto rispetto a «persons and events and places and periods of time» (p. 45) – uno soprattutto si cristallizza nella storia della ricezione, condizionando la storia a venire. È quello che fa capo all'esempio di «ecphrases of objects» (p. 45), cioè quello relativo allo scudo di Achille del libro XVIII dell'*Iliade*, ritenuto tradizionalmente il primo testo ecfrastrico della storia. E non è un caso che tutta la storia dell'*ekphrasis* nasca da un'interpretazione selettiva, che è in sostanza la storia di un travisamento entrato a regime. Un equivoco che ha trasformato un esercizio retorico nel rompicapo pratico e teorico che l'*ekphrasis* sarebbe diventata successivamente.

In seguito, l'intera questione si è ritrovata al centro di dispute estetico-filosofiche perché spesso associata a dinamiche di contrapposizione tra immagine e parola che vanno molto oltre il nucleo della questione. Un esempio valido di questa tendenza può essere la proliferazione delle teorie su una sostanziale omologia tra pittura e poesia. Tendenza questa che nasce più da motti che da riflessioni vere e proprie e ha la sua origine con un'affermazione di Simonide di Ceo (lirico greco del VI-V sec. a.C.) – ripresa alcuni secoli dopo da Plutarco in *De gloria Atheniensium* – in cui si «definisce la pittura poesia senza parole e la poesia

pittura con le parole» (Plutarco, 2017, 3, p. 647). Citazione che fa il paio con quella tanto celebre quanto travisata di Orazio che, nell'*Ars poetica*, utilizza la formula «ut pictura poësis» (v. 361) (Orazio Flacco, 2013, p. 457) – traducibile con «la poesia è come la pittura» (p. 468)<sup>1</sup>.

Questo modo di intendere l'*ekphrasis* ha portato spesso ad associarla al concetto di *mimesis*. E allora, non di rado, si sono richiamate fonti che pur non riferendosi direttamente all'*ekphrasis*, si impegnano in paragoni tra poesia e pittura. I più celebri e duraturi nel tempo sono quelli di Platone e Aristotele (Sager Eidt, 2008, pp. 10–11). Platone, nella *Repubblica*, condanna parimenti pittura e poesia, in quanto arti mimetiche che si allontanano dalla verità, e immagina di escluderle dalla città ideale (cfr.

Libro X, 605B; Platone, 2009, p. 1027). Nella *Poetica* (Libro I, 1447a) (Aristotele, 2004, pp. 589–590), Aristotele, al contrario di Platone, salva le arti mimetiche e le distingue «in ordine ai mezzi, all'oggetto e alla maniera di imitare» (Ciarletta, 1976, p. 127). È evidente come sia Platone che Aristotele, insieme a tutte le fonti antiche, abbiano subito, nel corso dei secoli, un'interpretazione forzata volta a trovare radici nobili e remote per riflessioni teoriche e applicazioni pratiche (l'*ekphrasis*) a loro posteriori ed estranee.

Comunque, la linea che ha più resistito fino ad oggi è quella che, alla maniera di Elio Teone, vede l'*ekphrasis* come una descrizione di un oggetto, il quale con il tempo si è sempre più limitato ad essere un oggetto artistico. Almeno fino alla tardo-novecentesca evaporazione di tutti i limiti convenzionali che ha portato a un sostanziale allargamento di cosa si possa considerare *oggetto ecfraistico*. In

---

<sup>1</sup> Emistichio che aveva tutt'altro significato rispetto a quello tramandato fino ad oggi, visto che con esso si intendeva soltanto un modo di leggere la poesia mutuato dall'osservazione della pittura<sup>1</sup> (cfr. Mazzara, 2007, p. 5), più che una omologia tra l'una e l'altra.

sostanza, mentre da un lato si verificava un allargamento della materia – cioè l'affrancarsi dell'*ekphrasis* dall'essere un esercizio retorico –, dall'altro si affermavano delle parallele limitazioni o specializzazioni: del referente della descrizione (solo un oggetto) e della natura di questo (per secoli prevalentemente artistica).

## 1.2 Alle origini dell'*ekphrasis*: l'antichità greco-latina

Quello che si ritiene essere il testo ecfrastrico più antico, un vero e proprio archetipo, è il già citato scudo di Achille del XVIII libro dell'*Iliade*, una digressione che si distende per 130 versi (478-608) a partire da quando Teti, madre dell'eroe, si reca da Efesto per implorare nuove armi per il figlio<sup>2</sup>. Alla richiesta Efesto risponde mettendosi subito all'opera e forgiando uno scudo che contiene tutto un mondo: la terra, il cielo, il mare e le costellazioni, due città intricate di uomini, campi arati, un podere regale, un vigneto, mandrie di buoi, greggi di pecore, danze di giovani e, infine, il fiume Oceano (Omero, 2007, pp. 601–607).

Ma quello dello scudo, anche se il più evidente, non è l'unico luogo ecfrastrico del poema. Alcuni altri esempi di descrizione artistica sono stati commentati da Andrew Sprague Becker in un suo fondamentale studio sull'argomento e consistono nello scettro di Agamennone, la tela di Elena, l'arco di Pandaro, il carro di Era e l'egida di Atena, la coppa di Nestore, le armi di Agamennone (Becker, 1995, pp. 51–77).

A partire da queste prendono forma molte delle descrizioni successive di manufatti, artistici e non artistici. Si procede per riproposizioni dirette o per piccoli

---

<sup>2</sup> Queste, infatti, erano state perse insieme con la vita di Patroclo, dopo che questi le aveva ricevute in prestito da Achille durante la sua astensione dalla battaglia per lo scontro con Agamennone.

scivolamenti, scarti che arricchiscono lentamente la gamma di descrivibilità. Se infatti appare piuttosto chiaro come la descrizione viene fin qui applicata a oggetti contraddistinti da un livello di dettaglio talvolta estremamente elaborato e quasi inverosimile<sup>3</sup>, d'altro canto si assisterà alla dinamica opposta, cioè alla descrizione di un oggetto di caratteristiche verosimili al cui interno si fa notare il dettaglio più minuto. Non è un'innovazione che avviene da un momento all'altro, ma è una dinamica che si nutre di lievi discontinuità accumulate in tempi diversi e secondo diverse creatività autoriali. Di seguito, ne vengono presentati alcuni esempi che attraversano l'intero periodo della classicità greca e latina.

Iniziamo prendendo in esame quella che, nel corso del tempo, si è consolidata come la tradizione legata agli scudi, la quale presenta numerosi esempi che si estendono fino alla contemporaneità<sup>4</sup>. La tradizione inaugurata con l'*Iliade* viene continuata nel poemetto *Lo scudo di Eracle*, del VI sec. a.C. attribuito impropriamente a Esiodo. Tra l'altro i due scudi sono pressoché sovrapponibili ed è ragionevole pensare che facessero parte di una stessa tradizione orale che a un certo punto fu fissata per iscritto; anche se quello pseudo-esiodico è «noisier, more sensational, more gruesome, but above all bigger than Achilles' shield» e infatti occupa il 38% di tutta l'opera (Koopman, 2018, p. 129).

Il tema degli scudi rappresenta, senza dubbio, un sottogenere con uno sviluppo autonomo all'interno della linea principale, che meriterebbe un'attenzione maggiore rispetto a quella che è possibile dedicargli in questa sede. Di passaggio,

---

<sup>3</sup> Da considerare è infatti la natura *notional*, cioè immaginata, dei materiali descritti.

<sup>4</sup> Vale ricordare il caso dello scudo di Enea nell'*Eneide* e quello di Rinaldo nella *Gerusalemme liberata* (che si vedranno più avanti), oltre all'esempio novecentesco, e quindi deviante, di Wystan Hugh Auden che scrive il suo *Shield of Achilles*, che dà anche il titolo generale al libro (Auden, 1955).

vale comunque la pena ricordare come parte importante avrà anche nei tragici greci. In Eschilo, ad esempio, nei *Sette contro Tebe*, la descrizione degli scudi dei guerrieri argivi – da parte del messaggero in dialogo con Eteocle – copre uno spazio molto importante (dal v. 380 e ss.) e funziona come «perno nel meccanismo che avvia lo scontro fra gli eroi» (Perutelli, 1978, p. 90).

Una vera e propria riscrittura di questo esempio eschileo è poi rintracciabile nelle *Fenicie* di Euripide, tanto che non sono mancate analisi comparative che hanno aggiunto come terzo termine di paragone una riscrittura di molti secoli più tarda, quella contenuta nella *Tebaide* di Stazio, risalente al I sec. d.C. (Corradi, 2011). Va notato, tuttavia, che in Euripide, rispetto agli altri tragici, l'*ekphrasis* assume un ruolo sempre più rilevante, raggiungendo un livello di complessità tale da stimolare interpretazioni metatestuali e intertestuali (Torrance, 2013). In questo contesto, oltre al caso delle *Fenicie*, spiccano lo stasimo di *Elettra*, che offre un'alternativa alla descrizione omerica delle armi di Achille (Torrance, 2013, p. 76) o il parodo dell'*Ifigenia in Aulide* con la descrizione delle navi dei troiani che fa da controcanto al celebre catalogo omerico (p. 82). Di estrema importanza anche le *ekphraseis* architettoniche di *Ifigenia in Tauride* – con la descrizione immaginaria di un tempio barbaro – e di *Ione* – con la descrizione del vero tempio di Apollo a Delfi (p. 66).

L'età ellenistica (a partire dal 323 a.C.) è un periodo di grandi innovazioni nell'uso dell'*ekphrasis*. Questo è evidente già in Teocrito, l'inventore della poesia bucolica, che nell'*Idillio I* pone al centro della vicenda una coppa intarsiata di legno, descritta con grande ricchezza di dettagli. Il pastore Tirsi incontra un capraio che in cambio di un canto offre questa straordinaria opera di artigianato, i cui particolari vengono descritte dal capraio con grande precisione: la circolarità di

edera, elicriso e acanto che incorniciano le scene, una donna e uomini che «si scambiano parole oltraggiose» (v. 35), un pescatore canuto, un vigneto, un ragazzo, delle volpi (Teocrito, 2023, pp. 79–85). In questo contesto, da un lato, si riscontra una continuità nella descrizione minuziosa di manufatti, mentre dall'altro si registra una sottile innovazione riguardante aspetti più ampi della costruzione narrativa che rendono «Thyrsis and the goatherd secondary narrators and at the same time, since they talk to each other, secondary narratees» (Koopman, 2018, p. 176).

Un'evoluzione particolarmente interessante si può osservare nell'opera di un epigrammista contemporaneo di Teocrito: Posidippo di Pella. La scoperta dei testi a cui si fa riferimento è relativamente recente e segue all'acquisizione, nel 1992, di un papiro da parte dell'Università Statale di Milano. Questo, denominato appunto 'papiro di Milano', contiene una quantità consistente di epigrammi attribuiti a Posidippo. Tra tali epigrammi è stato isolato un gruppo di nove testi dedicati a descrizioni di statue bronzee (*andriantopoiika*) – un «tightly structured ensemble» (Steward, 2005, p. 183) – che funzionerebbe come «una breve storia poetica della scultura greca in bronzo» (Angiò, 2016, p. 117) e in cui grande attenzione è rivolta al celebre Lisippo. Senza approfondire i dettagli dei testi, è possibile identificare alcune differenze significative rispetto agli esempi precedentemente analizzati. In primo luogo, si tratta di descrizioni che riguardano opere d'arte plastica realmente esistenti. Inoltre, un aspetto di notevole rilevanza è che la loro coerenza all'interno di una galleria storica sembra anticipare testi successivi e più strutturati, come le *Eikones* di Filostrato.

Un altro esempio degno di nota è quello di Apollonio Rodio, che nel libro I delle sue *Argonautiche* (III sec. a.C.) riporta una lunga *ekphrasis* (vv. 721-768) del mantello di Giasone, sui cui lembi «molti eventi erano abilmente riprodotti, l'uno

separato dall'altro» (vv. 28-29) (Apollonio Rodio, 1968, p. 51). L'elemento più interessante riguarda il fatto che le sette scene riportate<sup>5</sup> – ad alto tasso di descrittività e a basso tasso di narratività (Koopman, 2018, p. 257) – funzionano ancora una volta come una sorta di galleria che tratteggia, in questo caso, «un panorama [...] molto ampio della mitologia greca» (Nicolai, 2016). Ancora organizzazione seriale, dunque, ancora raccolta eterogenea attorno a nucleo principale. E sempre più verso questa direzione si andrà nei secoli successivi.

Un ultimo esempio significativo nell'area ellenistica, risalente al II sec. a.C., è rappresentato dall'epillio *Europa* di Mosco. In quest'opera, Europa, prima di essere rapita da Zeus, porta con sé un canestro ornato da tre scene che illustrano le vicende di Io, le quali vengono descritte con notevole precisione. La rilevanza di questo esempio risiede nel fatto che, sebbene costituisca una digressione all'interno del racconto principale, l'*ekphrasis* mantiene un elevato grado di narratività. Inoltre, attraverso la sua funzione prolettica (Koopman, 2018, p. 236) – che si manifesta nel parallelismo con le vicende di Io – si delinea un'anticipazione degli eventi che coinvolgeranno la protagonista Europa.

Per iniziare a esplorare l'ambito latino, uno dei primi esempi di *ekphrasis* può essere individuato in Gneo Nevio, considerato il padre dell'epos nazionale romano e contemporaneo dei già menzionati Teocrito e Posidippo. Non ci rimane molto del suo *Bellum Poenicum*, ma si tramanda una funzione archeologica – che rimanda alle origini mitiche della fondazione di Roma – riguardante un'*ekphrasis*

---

<sup>5</sup> Così riportate da Roberto Nicolai: «1. i Ciclopi che forgiavano la folgore per Zeus; 2. il ciclo tebano, evocato attraverso Anfione e Zeto, figli di Antiope; 3. Afrodite che si specchia nello scudo di Ares; 4. lo scontro tra i Teleboi e i figli di Elettrione, padre di Alcmena, che evoca il ciclo di Eracle; 5. la gara dei carri di Pelope, momento iniziale della saga dei Pelopidi; 6. Apollo che colpisce Tizio; 7. Frisso con il montone». (Nicolai, 2016).

architettonica del frontone occidentale del Tempio di Zeus ad Agrigento, in cui sono rappresentate una gigantomachia e la caduta di Troia (cfr. Faber, 2012).

Spostando il focus al I secolo a.C., un ruolo particolarmente significativo nel contesto della tradizione efrastica è rivestito da Catullo. Uno dei suoi *carmina docta*, il celebre *Carme* 64, offre una delle rappresentazioni efrastiche più notevoli della letteratura classica. All'interno della trama principale, che narra le nozze tra Peleo e Teti, Catullo incastona, per mezzo di un'ekphrasis ben articolata, la storia di Arianna e di Teseo.

Le innovazioni rispetto al passato sono molte ed evidenti: innanzitutto, il riferimento all'oggetto efrastico<sup>6</sup> – la coperta nuziale di Peleo e Teti – riguarda pochissimi versi (vv. 48-52) e quasi non accenna ai dettagli, limitandosi a una descrizione piuttosto sommaria (Catullo, 2001, p. 271) e a una conseguente una drammatizzazione (Becker, 1995, p. 42 n. 72) quasi del tutto avulsa dall'oggetto efrastico di riferimento; in secondo luogo, i versi sono impregnati di multisensorialità con effetti sinestetici e la visione è sempre accompagnata dalla dimensione uditiva (Roby, 2016, p. 116). Come se le novità non bastassero, Catullo inserisce nella digressione anche un discorso diretto di Arianna. Insomma, considerate queste premesse, non è difficile essere d'accordo con Andrew Laird quando afferma che «it should now be clear how far Catullus extends the capacity of ekphrasis and exploits possibilities which have been approached, but not fully applied, by his extant predecessors» (Laird, 1993, p. 24).

In Virgilio si assiste a un continuità più marcata con il passato, anche se rifunzionalizzata e adattata alle esigenze della propria poetica. Nell'*Ecloga III*

---

<sup>6</sup> «On formal grounds, Catullus' ekphrasis is less easily distinguished from the narrative enclosing it than are ekphrases in other works of ancient literature» (Laird, 1993, p. 29).

delle *Bucoliche* è presente una riproposizione del motivo della coppa teocritea (cfr. Gallavotti, 1966), sebbene la digressione sia limitata a una sezione molto ridotta del testo (vv. 35-48).

Un ulteriore elemento di continuità con la letteratura precedente riguarda la descrizione dei templi. Tuttavia, in Virgilio, questo tipo di *ekphrasis* si stratifica e si fa più complesso, arricchendosi di una duplice funzione celebrativa e narrativa. Un primo esempio può essere rintracciato nelle *Georgiche*, nel libro III (vv. 12-40), con la descrizione del tempio da erigere a Mantova e da dedicare alle gesta di Augusto. Un ulteriore e più significativo esempio si trova invece nell'Eneide: Enea e Acate giungono a Cartagine e si imbattono nel tempio di Giunone, nella cui pareti vedono «una serie di affreschi raffiguranti la guerra | di Troia» (vv. 456-457) (Virgilio, 2012, p. 31). da qui prende il via una lunghissima *ekphrasis* (vv. 450-493) che rende conto delle vicende riguardanti lo stesso Enea. L'aspetto più interessante riguarda il ruolo attivo di Enea come osservatore, testimoniato dalla forte presenza di *verba videndi*.

Il caso più celebre di *ekphrasis* virgiliana è, tuttavia, quello che mantiene una maggiore continuità con l'archetipo omerico. Si tratta del passo che descrive lo scudo di Enea, commissionato da Venere e forgiato da Vulcano. Il carattere maggiormente discontinuo di questo passo – che va avanti per un centinaio di versi (vv. 626-731) – è da imputare alla sua funzione prevalentemente celebrativa e prolettica in senso assoluto ed extraletterario, dal momento che Vulcano rappresenta nello scudo l'intera storia di Roma fino ad Augusto. E in questo senso, l'*ekphrasis* virgiliana, pur «detachable from the main stream of the story» ha delle caratteristiche che la rendono particolarmente interessante nei suoi effetti sul lettore, dal momento che essa «provides an opportunity to elaborate matters

important to the thematic, though not necessarily the (main) narrative structure of the work» (Koelb, 2007, p. 11).

Quello che va dal I sec. a.C. al I sec. d.C. è un periodo molto fortunato per l'*ekphrasis*, con esempi che vanno da Properzio e Ovidio fino a Stazio, Marziale, Lucano e Valerio Flacco, passando per Petronio e Silio Italico.

Tra questi vale la pena di osservare molto brevemente il caso di Ovidio. Nelle sue *Metamorfosi*, è presente una delle *ekphraseis* più interessanti: quella relativa alla gara di tessitura tra Aracne e Minerva, contenuta nel Libro VI (vv. 1-145). Aracne, celebre non per stirpe ma per arte, attira le invidie della dea e finisce per sfidarla nella tessitura. La gara inizia e si sviluppa a ritmi serratissimi che corrispondono alla descrizione minuziosissima degli arazzi delle due sfidanti. Al termine della sfida, tra i due manufatti non si coglie alcuna differenza qualitativa, tanto che «nulla Pallade, nulla l'Invidia avrebbe potuto riprendere | in quest'opera» (vv. 129-130) (Ovidio, 2009, p. 71). Per tutta risposta Minerva trasforma Aracne in un ragno e la condanna, insieme a tutta la sua generazione, a continuare a tessere, ma sotto forma aracnide. Tra gli elementi di interesse, oltre a una visione quasi ideologica dei rapporti di forza tra potere e arte, emerge l'impegno profuso nel commento delle fasi pratiche della tessitura. Ciò ha fatto parlare Patricia Johnson di *performative ekphrasis* (Johnson, 2008, p. 6), qualcosa che si avvicina a quella che Michele Cometa chiama *dinamizzazione del processo compositivo* (cfr. Cometa, 2012). In queste e altre caratteristiche ideologiche, metapoetiche e metanarrative (cfr. il commento di Rosati in Ovidio, 2009) va vista la novità ovidiana.

Di passaggio un breve riferimento merita un autore che sarà fondamentale per il Quattrocento italiano, Stazio. Riscoperto da Poggio Bracciolini nel 1417, egli è

un assoluto innovatore nell'utilizzo delle tecniche efrastiche. Grande rilevanza avranno in futuro le sue descrizioni architettoniche delle ville romane ma anche di altri «monumentali capolavori artistici» (Otria, 2019, p. 42) contenute nelle sue *Silvae*. In particolare, la sua importanza va oltre la mera tecnica descrittiva e si inserisce nell'ambito di scelte non solo letterarie, ma anche prettamente culturali, infatti egli «transforms the generic and aesthetic gestures in the ekphrases of his predecessors into descriptions of “real” occasions by means of trope reversal» (Chinn, 2021, p. 241) iniettando dunque nelle tecniche efrastiche elementi extraletterari e facendo dei «criteria of taste [...] figure of description» (p. 242).

Prima di lasciare l'antichità, rimangono da menzionare alcuni altri casi, fra i molti possibili. Risulta importante tornare adesso alla lingua greca che offre negli ultimi secoli di cultura ellenistica esempi decisivi per discontinuità e innovazione.

Nel II sec. d.C. Luciano di Samosata è un nome imprescindibile quando si vuol parlare di *ekphrasis*. La sua presenza è qui molto consistente e caratterizzata da elementi che ne fanno una sorta di campione di innovazione: in primo luogo, Luciano si concentra esclusivamente su oggetti artistici; in secondo luogo, è significativo il fatto che molti di questi oggetti siano realmente esistenti. È possibile reperire un uso massiccio di *ekphraseis* soprattutto nelle *Imagines*, nel *De Domo*, in *Hippias* e in *Zeuxis*.

Particolare interesse hanno proprio le *Imagines*, in cui si assiste a una singolare interazione tra immagini e parole. Proprio alle parole, alla loro «eloquenza», viene assegnato il compito di creare a partire da descrivere e smontare immagini primarie e ricombinarle per comporre immagini secondarie. Ciò avviene in un dialogo tra due personaggi – Licino e Polistrato – in cui il primo cerca di ricordare al secondo la perfezione della bellissima Pantea, amante di Lucio Vero. Lo fa creando una

sorta di *patchwork* (Maffei, 1987) di capolavori della statuaria antica<sup>7</sup> (e anche della pittura) e scegliendo selettivamente di volta in volta, tra questi, i caratteri con cui descrivere le fattezze della donna. Un metodo, insomma, in cui visione e parola raggiungono una forma di collaborazione nuova rispetto a quanto si è già visto, e in cui la frantumazione in particolari di una galleria ideale giunge a definire un'immagine terza unitaria<sup>8</sup>.

Prima di avviarci verso la fine del discorso sull'antichità mancano ancora dei tasselli importanti. Nei romanzi ellenistici scritti tra il I e il IV sec. d.C. l'*ekphrasis* assurge a vero e proprio motore narrativo o scena simbolica. Ruth Webb (2016, p. 178 e ss.) ne ha parlato più distesamente riguardo alle opere di Achille Tazio (*Leucippe e Clitofonte*, II sec.), Longo (*Dafni e Cloe*, III sec.) ed Eliodoro (soprattutto riguardo alle *Etiopiche*, III-IV sec.). L'esempio più iconico è costituito da *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, in cui la varietà<sup>9</sup> degli oggetti ecfraistici fa il paio con l'occasione genetica della narrazione, la quale prende forma proprio partire da un'*ekphrasis* pittorica<sup>10</sup>.

Uno degli ultimi casi in esame, ma probabilmente tra i più importanti, è quello che fa capo alle *Eikónes* (o *Immagini*) di Filostrato Maggiore, vissuto tra il II e il III sec. d.C. ed esponente della Seconda Sofistica. Il testo funziona come una visita a una galleria napoletana, in compagnia del giovanissimo figlio dell'ospite dell'autore. La galleria di dipinti, sulla cui autenticità si è a lungo discusso, viene

---

<sup>7</sup> L'elenco delle statue oggetto della descrizione è così riportato da Sonia Maffei: «Si passano in rassegna le cinque statue che Licino userà per la rappresentazione di Pantea: - *L'Afrodite Cnidia* di Prassitele, - *L'Afrodite dei Giardini* di Alcamene, - *La Sosandra* di Calamide, - *L'Amazzone* e - *L'Atena Lemnia* di Fidia» (Maffei, 1987, p. 149).

<sup>8</sup> «[...] di tutte queste immagini, combinandole insieme nei limiti del possibile, te ne farò una sola, che avrà il meglio di ciascuna» (Luciano, 1993, p. 555).

<sup>9</sup> «Achilles Tatios' novel is rich in ekphraseis of all types: paintings, statues, animals (4.2, 4, 19), a garden (1.15), the city of Alexandria (5.1) and events such as the hyperbolic ekphrasis of the storm at sea (3.1–5) (Webb, 2016, p. 179).

<sup>10</sup> Achille Tazio personaggio giunge infatti a Tiro, dove si ritrova a osservare un dipinto raffigurante il ratto di Europa, lì incontra Clitofonte, che gli racconta la propria storia.

illustrata attraverso 65 descrizioni (una è ripetuta) e riguarda principalmente temi letterari e mitologici. L'importanza delle *Eikónes* non riguarda soltanto la sua strutturazione in una serie di immagini organizzate secondo lo schema della galleria, ma anche il suo modo di concepire la descrizione: infatti qui «l'*ekphrasis* non fa vedere un'immagine reale, ma piuttosto la maniera in cui l'immagine fa realmente vedere qualcosa» (come affermato da Giuseppe Pucci in Filostrato Maggiore, 2020, p. 10)<sup>11</sup>.

Un breve cenno su Nonno di Panopoli (V sec. d.C.) e le sue *Dionisiache*<sup>12</sup>. Tradizionalmente ritenuto l'ultimo dei poeti ellenistici, egli costituisce, insieme a Filostrato un importante punto di riferimento per la tradizione bizantina (Stavru, 2019, p. 2). Le *Dionisiache* sono pervasivamente ricche di descrizioni ecfrastiche<sup>13</sup>, sia con un forte riferimento all'epica classica, sia con consistenti caratteri di innovazione. In particolare, è stata sottolineata la sua capacità di stabilire dei legami fortissimi con il mondo visuale coevo. Ciò lo conduce a un'*ekphrasis* capace di tenere insieme letterario ed extraletterario, essendo «pregnant with social and cultural immediacies that are unparalleled in earlier compositions of Greek epic» (Faber, 2016, p. 444). Un esempio chiaro è quello della descrizione dello Scudo di Dioniso, di marca prettamente omerica, ma rifunzionalizzato in ottica encomiastica (p. 446).

### 1.3 Prime attestazioni italiane: Guittone, Dante, Petrarca e

---

<sup>11</sup> Alla stessa tradizione appartengono in qualche modo anche Filostrato Minore (III sec. d.C.) – a sua volta autore di *Eikónes* e tradizionalmente inteso come nipote di quello più anziano, oltre che primo a usare il termine '*ekphrasis*' in riferimento a quest'opera – e Callistrato (III-IV sec. d.C.), che nel suo *Ekphraseis*, descrive una galleria quattordici statue di bronzo e di marmo (Philostratus The Elder et al., 1931, pp. 377–423).

<sup>12</sup> Anche se molto ancora ci sarebbe da dire su questo periodo con nomi importanti per il genere come Cristodoro di Copto (V sec. d.C.), Paolo Silenziario (VI sec. d.C.), Giovanni di Gaza (VI sec. d.C.), o Stefano di Bisanzio (VI sec. d.C.).

<sup>13</sup> È possibile trovare un elenco esaustivo delle *ekphraseis* rintracciabili nelle *Dionisiache* in Faber (2016).

## Boccaccio

Dopo un salto molto lungo volto a superare parte della tarda antichità e dell'Alto Medioevo giungiamo a osservare la tradizione della nostra letteratura.

Il primo autore in esame risale al Duecento ed è Guittone d'Arezzo. Un breve cenno merita, infatti, il ciclo di tredici sonetti (più due di risposta) tradizionalmente tradita con il titolo di *Trattato d'amore* e appartenente al codice Escorial e.III.23., una sorta di trattato poetico sulle caratteristiche dell'amore carnale. L'intero "studio" sull'Amore si articola secondo moduli efrastici, con un modo di procedere che non di rado fa forti riferimenti all'osservatore, già a partire dal primo sonetto, punto di accesso alla pittura descritta<sup>14</sup> («Caro amico, guarda la figura | 'n esta pintura del carnale amore», I, v.1, Guittone d'Arezzo, 2007, p. 72), la quale viene riportata in tutti i suoi dettagli («fiama en tien, saite d'arco en [f]orma. Nudo, cieco, di garçonil faxione», III, v. 8-9, Guittone d'Arezzo, 2007, p. 83).

In Dante di particolare interesse è il citatissimo *Purgatorio X*, il canto del «visibile parlare» (v. 95) (Alighieri, 1993, p. 307). Qui tradizione e innovazione intessono un rapporto nebuloso, visto che esempi del passato vengono rivitalizzati e iniettati nel flusso di un organismo nuovo. La cornice è quella dei superbi: mentre Dante e Virgilio vanno su per il monte si imbattono in una serie di intagli marmorei scolpiti nella parte più bassa della parete. Lì sono raffigurati tre *exempla* di umiltà, contrapposti a quanto i penitenti stanno scontando. I tre episodi sono l'Annunciazione, il re David mentre danza davanti all'arca, Traiano che si ferma con una vedovella (cfr. Alighieri, 1993, pp. 287–314). In questi intagli, tanto perfetti «che non pur Policleto, | ma la natura li avrebbe scorno» (vv. 32-33) (p.

---

<sup>14</sup> Poco importa se sia reale o finzionale, dal momento che per tutta la corona di sonetti Guittone ne rende conto come fosse un'immagine realmente dipinta.

296) è possibile intravedere una continuità con l'esempio virgiliano, dato che entrambi ci dicono qualcosa rispetto alla «synthesizing power of physical vision» (Shapiro, 1990, p. 97). Ma il carattere di novità senza dubbio più rilevante riguarda principalmente un nuovo concetto di spettatorialità: in questa circostanza infatti il personaggio che guarda è lo stesso che narra e descrive e che la stessa *ekphrasis* aiuta a mettere continuamente in gioco (cfr. Venturi, 2004, p. 24).

In Petrarca *l'ekphrasis* non sembra essere così strutturale. Nella sua opera in volgare, soltanto nei *Trionfi* si può trovare una parvenza ecfraistica (in relazione al *Carro di Amore*), ma «il poema, pur essendo provvisto di un'innegabile evidenza plastica nella seriazione di cortei e personaggi, è però avaro di descrizioni puntuali di oggetti artistici e architetture» (Terzoli, 2023, p. 95). Un importante esempio è però contenuto nell'*Africa*, poema epico in latino, in cui si può osservare «un'ampia ecfraisi del palazzo di Siface» (p. 95) (cfr. (Guthmüller, 2004).

Più interessante è soffermarsi su Boccaccio, che colpisce per varietà di modi e natura delle *ekphrasis* utilizzate. Le sue opere si distinguono per la ricchezza e la diversità delle descrizioni, mostrando una grande capacità di innovazione nell'uso della tecniche ecfraistiche<sup>15</sup>.

Mentre nel *Decameron* è evidente l'interesse di questo autore per la pittura, in altre opere si mettono in uso delle vere e proprie tecniche ecfraistiche, con una consapevolezza del tutto nuova. Nel *Filocolo* si possono rintracciare descrizioni di palazzi e sale affrescate, in netta continuità con gli esempi medievali (un esempio è la sala principale del palazzo del Re Felice).

Al di là delle singole descrizioni, risalta la complessità dell'intertestualità, sapientemente orchestrata da Boccaccio, che riscrive, riduce e incrocia le fonti

---

<sup>15</sup> Per Boccaccio la fonte è il lavoro di Johannes Bartuschat (2009).

medievali<sup>16</sup> (Bartuschat, 2009, p. 78). Nel *Teseida*, una sorta di riscrittura della *Tebaide* di Stazio, emerge un uso antico della tecnica, in cui la descrizioni sin integrano con la narrazione. Di particolare importanza sono le descrizioni di templi e di scudi; riguardo a questi ultimi, nonostante lo stretto legame con la tradizione, si assiste a una consapevole innovazione – riferita nella chiosa dallo stesso autore – che riguarda la funzione di riconoscimento degli eroi a cui è votata la loro descrizione (Bartuschat, 2009, p. 79).

Una terza configurazione è osservabile nell'*Amorosa Visione*, in cui l'*ekphrasis* svolge una funzione strutturale, costituendone la spina dorsale, visto che «i due terzi del poema (canti IV-XXXVII) sono costituiti dalla descrizione degli affreschi che raffigurano i trionfi allegorici della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna» (Bartuschat, 2009, p. 85). Infine, come fa notare ancora una volta Bartuschat, Boccaccio riferisce di una certa consonanza con l'arte contemporanea del tempo (p. 86) e ciò ne fa ancor di più un innovatore per materia e consapevolezza.

## 1.4 Il Quattrocento e il Cinquecento

Con un salto di quasi cento anni giungiamo adesso al poeta fondamentale del XV secolo, Angelo Poliziano, anch'egli importante per la consapevolezza del mezzo e per l'uso che fa dell'*ekphrasis*, presente sia nella sua produzione in latino sia nella sua produzione in volgare. Ci sono due aspetti fondamentali nella produzione efrastica poliziana: il primo riguarda la posizione insolita dei passi efrastici, quasi sempre situati in posizione conclusiva; il secondo riguarda invece

---

<sup>16</sup> Alcune delle quali individuate da Bartuschat in *Floire et Blanchefluer*, l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (Bartuschat, 2009, p. 78).

la consapevolezza di un nuovo e peculiare rapporto tra parola e immagine, che porta ad annoverare questo autore tra i fondatori di una nuova «epistemologia della parola figurata» e «dei valori plastici della scrittura» (Ciccuto, 2004, p. 126). Nell'ambito della produzione latina, l'*ekphrasis* di maggiore importanza si trova nell'*Ambra*, una delle *Silvae*, che si ispira al modello staziano. In posizione conclusiva, si offre una descrizione dettagliata della villa signorile di Poggio a Caiano, commissionata da Lorenzo de' Medici a Giuliano da Sangallo verso la fine del XV secolo. (cfr. Ottria, 2019). In volgare invece, grande importanza ha la lunga e dettagliata descrizione (almeno 25 ottave) dei giardini e del palazzo di Venere (con annesse le decorazioni e i dipinti) che si può rintracciare nel primo libro delle *Stanze per la giostra*.

A partire dalla fine del Quattrocento e per tutto il Cinquecento, le forme efrastiche si sviluppano con un grado di varietà e diffusione estremamente elevato. Di seguito, si propone una rapida panoramica, articolata in maniera schematica e volutamente svincolata da rigide suddivisioni cronologiche.

Un primo cenno si può fare dedicare a Jacopo Sannazaro e la sua *Arcadia* (1501) che riprendendo il genere pastorale<sup>17</sup>, fornisce una personale interpretazione delle strategie espressive efrastiche. L'esempio più rilevante è costituito dalla *Prosa III*, in cui è possibile leggere una descrizione delle pitture del tempio della dea Pales (cfr. Cro, 2012).

A parte questa breve parentesi, comunque, il monopolio della tecnica – negli anni che chiudono il Quattrocento e un po' per tutto il Cinquecento – rimane dominio dei poemi cavallereschi.

---

<sup>17</sup> C'è poi chi come Stefano Prandi ha postulato l'esistenza di un'*ekphrasis* di tipo pastorale con delle proprie caratteristiche (cfr. Prandi, 2004).

Nell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo sono presenti diverse *ekphraseis*, della cui entità e specificità Gabriele Baldassari ha molto recentemente dato un elenco (Baldassari, 2023)<sup>18</sup>. Tuttavia, l'elemento principale di innovazione risiede nell'introduzione della cosiddetta *ekphrasis dinastica*, che rende Boiardo l'«inventore della propaganda dinastica nel romanzo cavalleresco» (De Capitani, 2011, p. 89) (cfr. Brusca, 2004). Di particolare interesse sono infatti due esempi, entrambi contenuti nel II libro: il primo, nel canto XXV, consiste nella descrizione della genealogia degli estensi visibile nella «loggia historiata» (II XXV 42) (Boiardo, 1999, p. 1441) del palazzo di Febosilla; il secondo, nel canto XVII, consiste nella descrizione della dinastia aragonese osservabile nel padiglione «ordito | e tuto lavorato» (II XXVII 51) (p. 1493) dalla Sibilla. Questi esempi, importanti per l'esegesi dell'opera e per lo studio della sua composizione, si configurano come segno di come le innovazioni possano agire a gradi e livelli differenti, producendo scarti significativi anche in contesti già esplorati da altri autori: infatti, l'*ekphrasis* celebrativa non è certo una novità assoluta se si pensa, tra gli altri, ai già citati Virgilio e Nonno di Panopoli.

Per quanto concerne l'*Orlando furioso* di Ariosto, è stato frequentemente sottolineato il legame significativo, talvolta problematico, tra le tecniche efrastiche e la narrazione poetica. Da ciò si può ipotizzare che tali tecniche si mettano «a disposizione del narratore per istruire il lettore, o quanto meno per fargli cogliere la specificità della fictio letteraria, dell'illusione dell'intreccio

---

<sup>18</sup> «Nel primo libro incontriamo solo l'episodio della loggia nel giardino di Dragontina [...] (I VI 49-53). [...] Nel secondo libro [...] compare la descrizione delle immagini nella sala della reggia di Agramante [...] (II I 21-30). [...] Successivamente, al principio della sua avventura nel Regno di Morgana, Orlando osserva su una porta, senza prestarvi attenzione, la storia del Minotauro e del Labirinto (II VIII 14-17). Quindi [...] figurano due efrasi di carattere encomiastico: la genealogia estense sulle pareti della loggia del palazzo di Febosilla (II XXV 42-57) e i ritratti dei dodici Alfonsi aragonesi sul padiglione ordito dalla Sibilla che era stato donato da Dolistone a Brandimarte (II XXVII 51-59). Infine nel terzo libro si incontra la breve storia di Ganimede (III II 5-7), dipinta sulle pareti della corte nel palazzo che contiene le armi di Ettore, dove si avventura Mandricardo» (Baldassari, 2023, pp. 60-61).

romanzesco» (Benassi, 2013, p. 91)<sup>19</sup>. Tra le tante *ekphraseis* rintracciabili nell'opera, allora particolare rilevanza assumono quelle messe al servizio della diegesi, così come avviene con descrizioni di oggetti, monumenti, dipinti che richiamano eventi futuri, diciamo dunque le *ekphraseis* profetiche e prolettiche. Come ad esempio avviene nel Canto XXVI (XXX-XXXVIII) con la fonte su cui «d'intaglio con lavor divino | avea Merlino imagini ritratte» (XXX) (Ariosto, 1992, p. 769), le quali, in forma di bassorilievo, rappresentano allegoricamente eventi legati alla storia politica futura; oppure come avviene nel canto XXXIII (V-LIX) con la straordinaria descrizione, nella Rocca di Tristano, degli affreschi che rappresentano le guerre future dei francesi. Infine, c'è un caso in cui il rapporto con la temporalità della diegesi si collega con l'intento celebrativo: ciò avviene nella più importante digressione dinastica (in forma di *ekphrasis*) del poema, nel XLVI e ultimo canto. Qui, nel contesto del matrimonio di Ruggiero e Bradamante, viene descritto il padiglione (LXXVII-XCIX) creato da Cassandra e donato al fratello Ettore, all'interno del quale sono illustrate la nascita e le imprese future del Cardinale Ippolito d'Este<sup>20</sup>.

In Torquato Tasso appare ancora più evidente il grado di consapevolezza ecfraistica. Come si evince da alcune *Lettere poetiche*<sup>21</sup> (Tasso, 2008) egli ha piena coscienza della tradizione e della funzione dell'*ekphrasis* nel poema epico (cfr. Torre, 2019a). Tale tipicità, già sottolineata in svariati studi (Molinari, 2004; Zipoli, 2019), sfocia in un uso assolutamente personale delle digressioni ecfraistiche che comporta due modalità principali: «da un lato esse assumono un ruolo narrativo, veicolando un messaggio ai personaggi che le contemplanò,

---

<sup>19</sup> Che a sua volta fa riferimento al lavoro di Daniel Javitch (2003).

<sup>20</sup> Rispetto alla quale un'analisi dettagliata si può trovare in Valentina Prospero (2018).

<sup>21</sup> In particolare la n. 39.

dall'altro esse offrono informazioni ai lettori in maniera più efficace delle usuali modalità discorsive» (Zipoli, 2019, p. 104). Avendo come punto fermo queste premesse, si vogliono qui citare almeno due porzioni ecfrastiche della *Gerusalemme liberata*. La prima porzione in esame può essere rintracciata all'inizio del canto XVI (1-8) (Tasso, 2009, pp. 959-964), quando Carlo e Ubaldo giungono al palazzo di Armida. Nelle prime ottave si può leggere una descrizione del sontuoso palazzo, ma la parte più importante è quella dedicata alle «porte [...] d'effigiato argento» (2) (p. 960), cioè al portale del palazzo in cui sono rappresentati eroi mitologici e storici condottieri (Zipoli, 2019, p. 104) che abbandonano la loro natura bellicosa per l'amore. La seconda porzione in esame è invece inclusa nel canto successivo, il XVII, ed è degna di nota perché lì si continua la tradizione della descrizione degli scudi, in questo caso quello di Rinaldo. Tasso è ovviamente consapevole della sua operazione, tanto che è possibile osservare molte contaminazioni tra i modelli (Molinari, 2004, p. 327), primi tra tutti quello omerico e quello virgiliano. Ad illustrare per una ventina di ottave lo scudo è il suo artefice (65-82), il Mago d'Ascalona. Ma ciò che colpisce di più è la quasi totale assenza di dettagli e, anzi, la descrizione è messa in rilievo quasi soltanto dalla presenza di *verba videndi*, attraverso cui l'agente ecfrastico passa in rassegna le scene effigiate nello scudo, consistenti in una cronologia dinastica degli eroi estensi. In quest'ultimo caso tradizione e innovazione si ritrovano in un corpo unico, che sembra essere, da Boiardo in poi, la marca caratterizzante dell'*ekphrasis* epico-cavalleresca.

Per chiudere il Cinquecento bisogna ancora citare brevemente alcune altre esperienze. Singolare è il caso delle composizioni ecfrastiche d'occasione che si raggruppano, in area veneta, intorno alla statuaria, un vero e proprio genere con autori come Antonio Brocardo, Luigi Groto, Aretino, Celio Magno, Giovan

Battista Strozzi, Girolamo Casoni, Girolamo Molin, Valerio Marcellino e lo stesso Torquato Tasso<sup>22</sup>.

C'è poi chiaramente da considerare l'*ekphrasis* vasariana. Nonostante questa digressione tenda a focalizzarsi sulle opere letterarie creative e di finzione, è difficile a volte operare distinzioni nette o trascurare momenti decisivi per la storia delle discontinuità ecfrastriche. La vicenda di Giorgio Vasari, insieme ad altre, rientra in tale casistica per la sua capacità di influenzare non solo la storia dell'arte futura, ma anche la stessa letteratura creativa, di finzione e non specialistica, in prosa e in poesia. Riconosciuto come il primo storico dell'arte della modernità, egli ha codificato, con le sue *Vite* (1550 e 1568), una sorta di nuova forma di descrizione che, pur facendo direttamente i conti con l'*ekphrasis* antica, riesce a infonderle una nuova linfa (cfr. Alpers, 1960). Nonostante molti studiosi abbiano incluso le sue descrizioni nel gruppo delle *ekphraseis critiche* (Yacobi, 2013, p. 2), l'esempio vasariano ha in sé molto più di questo. Secondo Svetlana Alpers, Vasari riesce a separare i mezzi tecnici dell'arte dalle *ekphraseis*, che invece riguardano i fini espressivi dell'arte (Alpers, 1960, p. 200). In questo modo non solo egli preserva la distinzione classica tra tecnica e scopo o effetto dell'arte (p. 200), ma allo stesso tempo riesce ad andare oltre. Mettendo in relazione quegli stessi elementiche prima rimanevano distinti, infatti, «he relates technique and expressiveness by treating them as the means and the end of the art» (p. 201). In più, cosa importantissima in questa sede, l'*ekphrasis* «is not used by Vasari as a critical tool» (p. 200), ma diventa un modo per far vedere al lettore ciò che non può vedere, fondandosi su un procedimento prevalentemente narrativo che mira spesso a intenti psicologico-emozionali. Allora, come ha bene affermato Patrizi,

---

<sup>22</sup> Una disamina attenta e approfondita è offerta dal lavoro di Martina Dal Cengio (2019).

«il procedimento che legittima la ricodificazione verbale del testo visivo si organizza come il racconto di eventi che sono 'dietro' il quadro, 'fuori' di esso» (Patrizi, 2004, p. 428). In tali caratteristiche possiamo vedere brevemente le tipicità delle innovazioni vasariane, che meritano ancora molta attenzione dal punto di vista strettamente letterario.

Un cenno meriterebbero anche alcune opere in cui l'*ekphrasis* raggiunge una peculiare complessità, che ne fa variare continuamente la natura, sollevando talvolta interrogativi sulla loro stessa entità ecfastica. In particolare, ci si riferisce alla *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, nella quale la resa ecfastica delle visioni diventa la «modalità predominante del racconto, una forza disgregante della narrazione» (Maffei, 2020, p. 110).

Un altro esempio significativo è rappresentato dagli *Emblemata* (1531) di Andrea Alciato, in cui meccanismi di tipo *notional* e descrizione verbale si trovano in una costante tensione tra *ekphrasis* e illustrazione. Infatti, «il processo immaginativo ricostruito da Alciato sembra [...] configurare una originaria invenzione di immagini che vengono descritte in parole (ecfrasi di un'immagine mentale), per essere, al termine del processo, materializzate in immagine visibile» (Arbizzoni, 2004, pp. 516–517). Questo procedimento si ritrova, sebbene a un diverso grado di sistematizzazione, in un'altra opera più tarda, l'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa (cfr. Arbizzoni, 2004).

## 1.5 Il Seicento

Per quanto riguarda il Seicento, ci si sofferma sul solo Giambattista Marino, anche se attenzione meriterebbero pure altri autori, primo tra i quali il Bellori con le sue *Vite* (cfr. Perini, 1989). La presenza di inserti ecfastici nell'opera mariniana

è apertamente riconosciuta in diversi luoghi della sua produzione (primo fra tutti l'*Adone*). Tuttavia, il testo più rilevante è senza dubbio *La Galeria* (1619), che costituisce un esempio unico per la configurazione delle dinamiche efrastiche. Questa si struttura come una raccolta di testi poetici, soprattutto madrigali e sonetti, che descrivono principalmente pitture e sculture. Del resto, già dal titolo si evince l'intenzione di evocare una sorta di museo, una galleria d'arte resa attraverso la parola poetica.

L'opera si suddivide in due sezioni principali, *Pitture* e *Sculture*, le quali vengono a loro volta partite in sottosezioni, a seconda della materia trattata. Le *Pitture* si suddividono in *Favole*, *Historie* e *Ritratti*, i quali a loro volta vengono distinti in ritratti di uomini e ritratti di donne, con ulteriori sottosezioni; Le *Sculture* si suddividono invece in *Statue*, in *Rilievi, modelli e medaglie* e in *Capricci*<sup>23</sup>. Comunque, al di là della sua strutturazione, ci sono varie ragioni se si ritiene che quest'opera costituisca una tappa fondamentale per l'evoluzione delle tecniche efrastiche. Se da un lato infatti l'autore evoca in maniera evidente, e fin dal titolo, gli esempi di galleria di Luciano e di Filostrato, d'altro canto dichiara apertamente la natura casuale e scherzosa dell'operazione, dichiarando «che l'intenzione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale [...], ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia» (Marino, 1979, p. 3). Pur emergendo la qualità quasi seriale dell'impresa, viene messo in evidenza il carattere strettamente personale della sua organizzazione, un aspetto cruciale per la letteratura successiva, in particolare

---

<sup>23</sup> Per una trattazione completa sulla logica ordinatrice della *Galeria* si veda lo studio di Carlo Caruso (2019).

quella novecentesca<sup>24</sup>. Inoltre, è peculiare la relazione ecfrastica che l'autore intesse con i primi modelli, ora seguendoli in modo referenziale, ora travisandoli e intercambiandoli, al punto che si può affermare «che Marino non tanto descrive quanto reinventa, integra, e fa propri con l'ambiziosa pervicacia del ricamatore» (Torre, 2019b, p. 70). Ciò raggiunge a volte un limite che infrange l'esistenza stessa dell'*ekphrasis* quando, soprattutto nei *Ritratti*, il rapporto tra testo lirico e referente visuale viene regolato da un «principio di reversibilità», dato che «gli stessi testi possono essere dedicati al ritratto di un dato pittore e successivamente essere reimpiegati senza alcuna modifica in riferimento ad un altro ritratto di un altro pittore» (Monti, 2019, p. 106). La lezione di Marino è dunque imprescindibile per chi voglia osservare la lunga parabola dell'*ekphrasis* dalle sue origini fino ad oggi e costituisce ancora una lezione esemplare sia per gli autori che per gli studiosi contemporanei.

## 1.6 Il Settecento

Entrando nel Settecento è impossibile non fare riferimento, almeno di passaggio, alla situazione europea. Nel secolo del Neoclassicismo e dell'Illuminismo, all'*ekphrasis* viene riservata una parte molto importante sia in ambito strettamente letterario che artistico e filosofico. Tra i tanti nomi che qui si potrebbero fare, è indispensabile citare l'opera di Winckelmann, primo degli storici dell'arte in senso moderno. Egli è tra i primi che sperimenta un'*ekphrasis* le cui premesse sono radicalmente mutate, dato che non è più possibile applicare indiscriminatamente una stessa modalità descrittiva per scopi ogni volta diversi.

---

<sup>24</sup> In questo senso non si può non richiamare il lavoro di Chiara Portesine in relazione a quella che, mutuandola da Marino, chiama «forma-Galeria» così per come si struttura nella letteratura italiana contemporanea (Portesine, 2019).

Infatti dopo il Seicento l'*ekphrasis* ha subito «un processo di progressivo mutamento epistemico» (Ferrari, 2017, p. 64) che ne ha in qualche modo differenziato gli scopi, prevedendo nel suo uso più 'scientifico', quello relativo alla storia dell'arte, un procedimento più rigoroso. In sostanza, con Winckelmann le tecniche ecfrastiche subiscono un processo di specializzazione che le rende cosa altra rispetto a quelle letterarie. È così che si configura la critica winckelmaniana – nella *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) – e si differenzia dall'*ekphrasis* antica, considerata come una non rigorosa tecnica retorica che può procedere a descrivere infinitamente senza cogliere la vera «conoscenza dell'arte». A cui invece si oppone «la necessità di sottoporre tutto ciò che riguarda l'arte nella sua dimensione storica alle ragioni dell'estetica» (Ferrari, 2017, p. 62). E quindi ogni descrizione artistica nel senso winckelmaniano «deve dimostrare le ragioni della sua bellezza e indicare le particolarità del suo stile artistico» (Winckelmann, 2008, p. 96). Questo modo di agire è ravvisabile già dalla descrizione del Laocoonte e della Madonna Sistina che si trovano nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1755 e 1756) e successivamente nella *Descrizione del 'Torso del Belvedere' a Roma* (1759). *Ekphraseis* inoltre in cui Michele Cometa individua i germi della cosiddetta *integrazione ecfrastica*, visto che le poche fonti archeologiche disponibili al tempo costringono Winckelmann «a integrare tutte le proprie descrizioni sulla base della sua sterminata cultura filologica, ma ancor più [...] attraverso la comparazione tra le opere greco-romane e le opere dei moderni» (Cometa, 2012, p. 125). Si tratta dunque di una sorta di punto di non ritorno, oltre il quale l'osservazione delle tecniche ecfrastiche non può fare a meno di separare nettamente i testi letterari e creativi da quelli con fini scientifici riconducibili alla storia dell'arte o ad altre discipline come la riflessione estetico-filosofica. Come nel caso di Lessing, la cui descrizione del *Laocoonte* è inserita nel quadro di

superamento dell'*ut pictura poësis* pseudo-oraziano, per stabilire la superiorità della poesia rispetto alla pittura per la sua maggiore capacità evocativa (Lessing, 2007).

C'è poi – per chiudere questa breve parentesi europea – un esempio che avrà molta influenza nella configurazione futura delle forme ecfrastiche: si tratta di Denis Diderot con i suoi *Salons*, i resoconti – iniziati nel 1759 e andati avanti fino al 1781 – «delle esposizioni organizzate ogni due anni nel Salon Carré del Louvre dall'Académie Royale de Peinture et de Sculpture» (Diderot, 2021, p. XIII), in cui espongono tra i maggiori artisti francesi del tempo.

Tra le numerose considerazioni possibili, è opportuno mettere in evidenza alcune caratteristiche che segnano una feconda innovazione rispetto alle tradizioni precedenti<sup>25</sup>. Prima di tutto siamo ancora di fronte a una organizzazione in galleria, ma non più una galleria nozionale né una galleria organizzata secondo criteri personali: il testo si riferisce a un *Salon* ben preciso collocato nel tempo e nello spazio; in secondo luogo, la descrizione non mira soltanto a fare vedere qualcosa che è assente agli occhi del lettore, ma ad «“amplificare” l'effetto illusorio del dipinto, come se il lettore o l'uditore fossero in presenza non tanto della rappresentazione, quanto delle cose rappresentate» (Messori, 2017, p. 84); Ciò comporta una terza osservazione, cioè il fatto che «il far vedere, il mettere sotto gli occhi, il mostrare, ha una portata referenziale: l'arte è visualizzazione di qualcosa» (p. 84). Quasi come naturale conseguenza si arriva quindi all'ultima notazione sull'*ekphrasis* tipica dei *Salons*, ovvero la necessità – per far fronte ai moduli

---

<sup>25</sup> Bisogna comunque notare che l'*ekphrasis* non è la sola tecnica agente nei *Salons*, così come sottolineato da Rita Messori: «Passando dall'*ekphrasis* alla narrazione, dal dialogo alla riflessione teorica, lo stile digressivo differenzia i brani, e a un tempo li unisce in un movimento proteiforme, in un andamento del linguaggio il cui ritmo, a volte impetuoso altre volte rallentato, molto assomiglia a quello dei corsi d'acqua che animano i paesaggi descritti» (Messori, 2017, p. 13).

dell'elencazione e alla descrizione degli oggetti in una griglia spaziale (cfr. Cometa, 2012, p. 88) – di rivolgersi a forme narrativizzanti che causano una *dinamizzazione* dell'immagine descritta (p. 90) e che portano, ad esempio, a una sorta di ingresso del soggetto nello spazio descritto, come «Diderot che letteralmente “passeggia” nei paesaggi di Vernet» (p. 91).

Il Settecento italiano, alla luce degli attuali studi, non sembra rivelare significative innovazioni nell'uso dell'*ekphrasis*; tuttavia, alcuni dei suoi protagonisti, riconducibili principalmente all'area neoclassica, mostrano caratteristiche interessanti in opere che, peraltro, vengono pubblicate nei primi decenni del secolo successivo.

Un aspetto cruciale risiede – come brillantemente sottolineato da Marco Sirtori (2011) – nella configurazione, alla fine del Settecento e per tutto l'Ottocento, di un nuovo equilibrio nella gestione dei rapporti tra parola e pittura. Si avvia così un lungo percorso che condurrà, molti anni dopo, alla quasi totale dissoluzione del paradigma logocentrico (p. 98).

Gli attori principali di questa nuova dialettica sono identificabili in Isabella Teotochi Albrizzi e in un più defilato Ugo Foscolo; mentre il ruolo della tradizione è occupato da Vincenzo Monti. Secondo quanto affermato da Sirtori, il cui punto di vista è qui condiviso, «the revival and the refunctionalization of traditional ekphrasis» conduce e consente di approdare ad una «new "iconic convention"» (p. 101). Questo fenomeno si realizza in particolare grazie agli intensi scambi tra letteratura e arti, incentivati dal prestigio e dall'ammirazione universale per Antonio Canova durante questo periodo.

Proprio al grande artista, infatti, si riferisce *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* (1809 e 1821) di Isabella Teotochi Stracuzzi, amica e confidente

di Foscolo. Qui la scrittrice si avventura in descrizioni in prosa delle sculture canoviane «senza però distinzione alcuna del tempo in cui furono eseguite, e come mi accadeva di vederle, e di ammirarne l'eccellenza» (Teotochi Albrizzi, 1809, p. IV). Già dal carattere apparentemente episodico si può vedere come il rapporto tra parola e oggetto della descrizione sia totalmente capovolto, dato che la prima si pone al servizio del secondo. Ciò è testimoniato dalla funzione che l'autrice individua per le sue descrizioni, consistente nella sollecitazione dell'ammirazione dei lettori per l'arte del grande maestro: «Io dunque ad altro non aspiro, che a risvegliare, s'è possibile, in qualche parte almeno, in voi, ed in quelli che per avventura leggeranno queste mie descrizioni, quei medesimi sentimenti, che le produzioni sublimi del più gran Genio dell'età nostra, in fatto di Belle Arti, hanno destato nell'animo mio» (p. IV).

Questo stesso rapporto risulta individuabile, secondo Sirtori, che a sua volta riporta un'idea di Arnaldo Bruni, nelle *Grazie* di Foscolo, che pur non sviluppando un'*ekphrasis* vera e propria, si preoccupa di rendere questo nuovo rapporto tra parola e immagine, e dunque «after several revisions, finds a solution to the problem of modern ekphrasis in the hybrid form of 'prosimetro'» (Sirtori, 2011, p. 102). In particolare, le parti in prosa sembrano occuparsi maggiormente del referente visivo piuttosto che della funzione poetica, principalmente assolta dall'opera.

Al contrario di Teotochi Albrizzi e Foscolo, la configurazione più tradizionale e assolutamente logocentrica è invece rintracciabile nelle due principali *ekphrasis* di Vincenzo Monti, entrambe del 1822, *Per un dipinto dell'Agricola, rappresentante la figlia dell'Autore* e *Per le quattro tavole dell'Agricola*. Per entrambi sono generalizzabili le osservazioni relative al primo testo. È questo un sonetto dedicato al ritratto della figlia Costanza dipinto appunto da Filippo

Agricola nel 1821, in cui più che una puntuale descrizione è possibile osservare l'effetto che l'immagine causa sull'osservatore puntuale (il poeta-padre). Inoltre risulta evidente come il ritratto non riesca a rendere «the complex intimate world of the girl, and is assigned a mere mimetic function» (Sirtori, 2011, p. 99) e che alla poesia viene assegnato un ruolo centrale. Infatti «only the poet can transcend the material beauty of the woman in his mind, through imagination and memory, and has the power to create a 'living' and affectionate image» (p. 99). Si vede dunque come Monti si situi da tutt'altra parte rispetto a Teotochi Albrizzi e rappresenti più il paradigma passato che quello a venire.

## 1.7 L'Ottocento

Il 1821 è anche l'anno in cui nasce Charles Baudelaire, il cui apporto alle discontinuità ecfrastiche è così grande che rende necessario infrangere, ancora una volta, le coordinate cronotopiche finora esplorate. Sulle tracce di Diderot – ma anche di Heine, Stendhal e Hoffmann – vanno inquadrati i suoi *Salons* del 1845, del 1846 e del 1859. Qui l'*ekphrasis* interagisce sia con la sua teoria estetica che con la sua poetica, mettendo in discussione la stessa idea di critica tradizionalmente intesa. All'interno di queste *ekphraseis* è possibile intravedere in potenza le proprietà caratterizzanti dello *Spleen de Paris* o *Petits poèmes en prose* (1869), luogo per eccellenza «dell'asimmetria, dell'apertura, dell'insoddisfazione stilistica e tematica, tanto accentuate da poter rappresentare – come è noto – anche la crisi del poeta e delle sue prerogative tradizionali» (Giovannetti, 2008, p. 32). La poesia in prosa – essendo infatti una «hybrid form, combining elements of both poetry and prose while conforming to the standard definitions of neither» (Wettlaufer, 2003, p. 122) – meglio si dispone rispetto a una prosa convenzionale

rispetto all'«immediacy of painting and the fragmentation of the modern world» (p. 131). I primi nuclei di questo nuovo modo di leggere il reale possono essere ritrovati nel più rappresentativo dei *Salons* baudelairiani, quello del 1846. Qui una nuova definizione di critica viene affiancata alla sua concezione di Romanticismo. Inoltre, nella sezione che segue, *Sul colore*, è possibile riconoscere il primo esempio compiuto e ancora non organizzato di poesia in prosa (p. 138).

La messa in discussione del modo di scrivere della tradizione è poi chiaramente espressa quando, riferendosi alla pittura di Delacroix, Baudelaire afferma come sia «impossibile esprimere in prosa tutta la felice pacatezza che vi alita, e l'armonia profonda che fluisce in questa atmosfera» (Baudelaire, 2004, p. 73) e che anzi la critica migliore dovrebbe riuscire «dilettosa e poetica» (p. 57). Dunque quale migliore scrittura di una che non è prosa, che non è poesia e che pure contiene qualcosa di entrambe (cfr. Moore, 2005, p. 122). Infatti la poesia in prosa «veut aller au-delà du langage, et il en sert du langage; briser la forme, et il crée des formes; échapper à la littérature, et le voilà devenu un genre littéraire catalogué» (Bernard, 1959, p. 13). Questo nuovo modo di intendere la critica e il linguaggio marcherà una discontinuità decisiva nell'*ekphrasis* successiva in tutta la letteratura occidentale.

Nel corso dell'Ottocento italiano, emerge una produzione romantica caratterizzata in modo distintivo dall'impiego dell'*ekphrasis*. Questa si manifesta in testi singolari, raccolti in periodici più o meno accademici che offrivano una panoramica sulle opere d'arte visibili in un determinato spazio espositivo. Esemplificativi di questo fenomeno sono le *Glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera* (1826-1838) e l'*Album dell'esposizione di Milano* (1838-1861).

L'esempio più significativo è, tuttavia, quello delle *Gemme d'arti italiane*, pubblicate a Milano da Paolo Ripamonti Carpano, a partire dal 1845 fino al 1861.

Questo oggetto artistico-letterario, concepito per un pubblico più vasto in forma di *strenna*, aveva l'obiettivo di dare «an insight into Italian contemporary artistic production [...] in volumes enriched with refined engravings and furnished with critical comments and poetic descriptions by most representative men of letters of the age» (Sirtori, 2011, p. 95). Proprio il carattere quasi ancillare delle *ekphraseis* rende particolarmente interessante questa iniziativa, dato che i testi critici, le *ekphraseis* poetiche e le opere d'arte, illustrate dai più abili incisori del tempo, si trovano in un unico spazio. Nonostante le *ekphraseis* rintracciabili in questi periodici denotino fortemente le opere d'arte a cui si riferiscono, non mancano di una certa eterogeneità rispetto alle strategie espressive che adottano (cfr. Laura Zucconi 2014). Tra i poetici romantici minori che qui si possono leggere (Biorci, Dall'Ongaro, Prati, Prasca, ecc.) risalta sicuramente il lavoro di Andrea Maffei, grazie soprattutto alla «intimacy with painter Francesco Hayez and his adherence to the artistic innovations of his friend» (Sirtori, 2011, p. 105), ma anche per le sue *ekphraseis* dedicate ad artisti suoi contemporanei come Giuseppe Bertini, Giuseppe Molteni, Giovanni Dupré e Vincenzo Vela (p. 106). Testi accomunate dal voler aderire al principio «of illustrating the semantic and narrative content of pictorial or sculptural signs» (p. 106), rifacendosi in sostanza al modello di Isabella Teotochi Albrizzi.

Ma la fine dell'Ottocento – così come parte del primo Novecento – è dominata dalla figura di Gabriele D'Annunzio. Il concetto di visualità è connaturato all'esistenza stessa della sua opera, sia nelle premesse che negli effetti<sup>26</sup> e ha nelle

---

<sup>26</sup> Tanto che gli studiosi non hanno mancato di sottolinearlo variamente: secondo Paolo Giovannetti D'Annunzio sarebbe – nel più vario senso anche extraletterario della definizione – «uomo d'immagine»

forme ecfrastiche una delle principali (e originali) modalità di manifestazione. È ovviamente impossibile trattare diffusamente qui l'intera presenza dell'*ekphrasis* nella produzione dannunziana, ma valga fissare alcune premesse. Innanzitutto, la presenza di tecniche ecfrastiche nella sua opera creativa ha un antecedente nell'attività di critica d'arte svolta da D'Annunzio a partire dal 1883. In secondo luogo, sebbene anche la poesia sia interessata da questo fenomeno<sup>27</sup> – si ricordi la presenza leonardesca nella *Chimera* (1886) (cfr. C. Gibellini, 2018) oppure al riferimento a Filippo Lippi in *Elettra* (1903) (cfr. Santarelli, 2019, p. 228) – una sua più completa e originale realizzazione è osservabile nelle prose dei romanzi, ma anche in opere meno inquadrabili come il *Notturmo* (1921) (Mirabile, 2016) e il *Libro Segreto* (1935) (cfr. Marinoni, 2016).

Una delle particolarità dell'*ekphrasis* dannunziana risiede non solo nella complessa interazione con l'organismo dell'intera opera, ma nella sua capacità di funzionare come aggancio e collegamento con il «contesto artistico-culturale dell'epoca» (Eskelinen, 2013, p. 11). Inoltre essa «non tende alla semplice riproduzione dell'oggetto d'arte (referente iconico), ma anzi si presenta come continuazione dell'immagine che, non solo dice di sé (descrive), ma narra di sé (racconta)» (Garosi, 2021, p. 245).

Di particolare importanza si considerano le *ekphraseis* agenti nel suo primo romanzo, *Il piacere* (1889), sia per l'abbondanza numerica, sia perché inserite in una cornice che pur separandole dalla narrazione (Eskelinen, 2013, p. 11) le mantiene con essa in continuo dialogo. Tra i più eterogenei inserti ecfrastici qui

---

(Giovannetti, 2016, pp. 73–81) –, mentre secondo Pietro Gibellini sarebbe un infaticabile «creatore di immagini verbali» (P. Gibellini, 1995, pp. 142–158).

<sup>27</sup> Una lettura ecfrastica è possibile rintracciare anche nel teatro dannunziano, così come fatto da Silvia De Min (2017).

rintracciabili<sup>28</sup> almeno due meritano l'attenzione per le modalità di gestione delle interazioni tra le verbalizzazioni efrastiche, gli oggetti visuali di riferimento e l'ambiente che li circonda. Il risultato è un gioco di incastri in cui parti apparentemente estranee interagiscono tra loro.

È il caso delle acqueforti incise da Andrea Sperelli per celebrare la bellezza di Elena Muti, in cui si possono vedere dinamiche meta-efrastiche e meta-poetiche. Infatti, la stessa resa efrastica delle due acqueforti «dello *Zodiaco* e della *Tazza di Alessandro*» (D'Annunzio, 1951, p. 93) riflette il loro statuto all'interno dell'opera. Esse costituiscono, in effetti, una creazione di secondo grado dello Sperelli, derivando a loro volta da due manufatti preesistenti – «la coperta di seta fina» (p. 93) ricamata con i segni dello Zodiaco e il «gran bacino» istoriato «che Elena Muti aveva ereditato da sua zia Flaminia» (p. 95). Per tale motivo tutti questi manufatti vengono coerentemente disposti, nello spazio del testo, uno accanto all'altro. In particolare, si assiste a un incastro a quattro tappe: presentazione breve dell'acquaforte, descrizione della coperta – nel primo caso – descrizione della coppa – nel secondo caso, resa della scena in cui Elena Muti interagisce con ognuno dei due manufatti, descrizione dell'acquaforte di Sperelli in cui Elena viene incisa seguendo una composizione di linee che rende la sua bellezza nell'interazione con il manufatto precedentemente descritto. In questa dinamica di complicazione si può intravedere tutta la complessità dell'*ekphrasis* dannunziana, che svolge un ruolo fondamentale nel montaggio narrativo dell'opera tutta.

---

<sup>28</sup> Uno studio completo è incluso nel lavoro di Helena Eskelinen (2013).

## 1.8 Il Novecento

L'estrema densità di esperimenti ecfrastici nel Novecento è data dall'affermarsi di una nuova logica nel rapporto tra parola e immagine; una dinamica che a fine secolo porterà studiosi come Mitchell e Boehm a parlare rispettivamente di *Pictorial Turn* (Mitchell, 1994) e di *Iconic Turn* (cfr. Boehm, 1995)<sup>29</sup>. In questi anni si assiste a una complicata stratificazione del concetto di ekphrasis. Con il passare del tempo, infatti, sembra rafforzarsi – anche per l'azione liberatrice delle avanguardie – la possibilità di una natura ecfrastica extra-artistica che porta alla conseguente integrazione di nuovi e sempre più eterogenei spazi mediali. Per tali ragioni, si ritiene utile analizzare separatamente le due parti del secolo. Per la prima metà si farà un ragionamento analogo a quello fatto finora, senza distinzioni di generi e di forme; per la seconda parte, data la consistente proliferazione delle tecniche ecfrastiche, sarà più utile operare una separazione di comodo tra prosa e poesia.

Come si è visto, l'esperienza ecfrastica dannunziana passa attraverso il Novecento e continua fino alla sua ultima opera, *Il libro Segreto*, pubblicato nel 1935. A parte D'Annunzio, esempi ecfrastici piuttosto interessanti si possono rintracciare in Guido Gozzano. In mezzo a echi dannunziani<sup>30</sup> – così come avviene nel *Responso della Via del rifugio* (1907) con l'accento al Dürer spesso richiamato dal vate – emerge il sonetto *Il sogno cattivo* (in *La via del rifugio*). Qui l'*ekphrasis* è il risultato di una nuova tendenza nell'osservazione degli oggetti come portatori di un significato simbolico ulteriore, che sarà propria di tanta poesia novecentesca.

---

<sup>29</sup> Per un confronto tra le due prospettive risulta utile osservare il dialogo tra Boehm e Mitchell (2009).

<sup>30</sup> Ben esplorati nella tesi di dottorato di Sara Cali dedicata ai legami intertestuali tra Gozzano, D'Annunzio e Pascoli (Cali, 2010).

Mentre Gozzano osserva un pettine cesellato con «un germoglio di vischio in novo stile» (v. 4, Gozzano, 1973, p. 57) e procede a una breve ma precisa descrizione ecfrastrica, si verifica un'associazione di idee che rievoca nell'io parlante un sogno atroce. Qui l'*ekphrasis* si fa il tramite tra una visione di primo livello e una rielaborazione di secondo grado, filtrata dalla memoria dell'io parlante, attraverso la quale si può descrivere un'immagine mentale allucinata quasi cinematografica (cfr. Zattarin, 2000, p. 357). Oltre alla funzione evocativa di una realtà altra, in questa *ekphrasis* emerge un ruolo narrativo che alimenta le vicende successive, configurandola come un esempio rappresentativo delle innovazioni nelle forme ecfrastriche novecentesche.

Un accenno meriterebbero anche Dino Campana – che sembra costruire la sua *Notte*, ma in generale tutti i *Canti Orfici*, secondo schemi figurativi che tanto sembrano avere di ecfrastrico nel loro incedere (cfr. Berger, 2019) – ed Eugenio Montale – che alla sua attività occasionale di critico e pittore affianca una scrittura poetica profondamente caratterizzata da elementi visuali (cfr. Luparia, 2014; Ciccuto, 2019). In campo critico-artistico è poi di questi anni il contributo di Roberto Longhi – il suo *Piero della Francesca* risale al 1927 – che tanto influsso avrà sulla scrittura ecfrastrica delle generazioni successive, quella di Pier Paolo Pasolini tra tutte (cfr. Mirabile, 2009).

Ciononostante, per quanto concerne le innovazioni e l'originalità, è opportuno dedicare un breve approfondimento a una figura significativa come Emilio Cecchi. È particolarmente rilevante osservare come gran parte della sua opera odeporica si strutturi attorno all'immagine fotografica, sia dal punto di vista strutturale che tematico (cfr. Weber, 2019), risolvendosi molto spesso nel montaggio organico di *ekphraseis* fotografiche di varia eterogeneità e originalità – proprio come in *Messico* (1932) ed *Et in Arcadia ego* (1936). In quella che si potrebbe chiamare

*ekphrasis odepórica del medium fotografico* è possibile leggere una vera e propria discontinuità rispetto al passato. Come osservato da Caterina Miracle, le tipologie ecfrastiche a cui si può ricondurre il lavoro di Cecchi sono principalmente tre: l'*ekphrasis* descrittiva (Miracle, 2021, p. 18), l'*ekphrasis* diffratta (p. 20) e l'*ekphrasis* dinamizzata (p. 21). In esse possiamo vedere uno dei primi esempi di descrizione del *medium fotografico*, oltre al fatto che i fotogrammi possono essere interpretati come le unità minime per il montaggio dell'opera.

Nel mezzo secolo successivo gli esempi ecfrastici sembrano proliferare, andando verso forme sempre più devianti dalla norma. Per quanto riguarda la prosa, specialmente narrativa, molti sono i nomi che si potrebbero fare, da Landolfi ad Arbasino, fino a Sciascia, Volponi e Tabucchi, Tondelli, Consolo, Bufalino, Manganelli, Eco. Ma qui si vedranno brevemente i soli Gadda, Calvino, Del Giudice e Romano.

Nella scrittura di Carlo Emilio Gadda la visualità svolge un ruolo preponderante. Nella sua accezione ecfrastica è rintracciabile a diversi gradi di varietà e complessità, ma a un livello di diffusione omogeneo in tutta l'opera<sup>31</sup>. La peculiarità delle *ekphraseis* gaddiane risiede nella loro natura profondamente stilistica, dato che «rappresenterebbero il corrispettivo retorico del plurilinguismo che diviene “pinza verbale” attraverso cui toccare senza ustionarsi le materie più incandescenti» (Morra, 2021, p. 81). Inoltre la sua pulsione scopica nel configurarsi ecfrastico è caratterizzata dalla forte presenza di «rispecchiamento e proiezione» (Pinotti, 2017, p. 187) come «meccanismi che regolano la lettura che Gadda conduce delle opere dei pittori prediletti (una sorta di galleria interiore), quasi che il suo sguardo [...] incorporasse il soggetto rappresentato, lo deformasse,

---

<sup>31</sup> Con interessantissimi esempi relativi a Raffaello, la pittura Cinquecentesca, Caravaggio e i Caravaggisti nell'*Adalgisa* (1944) e nel *Pasticciaccio* (1957) (cfr. Morra, 2021; Pinotti, 2017).

ne riorganizzasse visivamente i dettagli inscrivendovi oscure nevrosi» (p. 187), e dando quindi forma a un'*ekphrasis* «narcissica» (p. 188). Ma bisogna aggiungere un'ulteriore distinzione tra *ekphraseis* esplicite ed *ekphraseis* cifrate, proprio come fatto da Eloisa Morra, che è giunta a una conclusione di questo tipo: «le ecfrafi esplicite rispondono non solo alla logica del rispecchiamento, ma di volta in volta si legano alle esigenze della satira, del *genius loci*, dell'identificazione con il punto di vista di un personaggio e della riflessione sugli effetti performativi della narrazione; le ecfrafi cifrate [...], invece, oltre a velare personali nodi esistenziali nascondono una sfida al lettore» (Morra, 2021, p. 102), il quale viene continuamente invitato a confrontarsi con le immagini.

Per Italo Calvino, l'*ekphrasis* riveste una funzione intrinsecamente legata alla «struttura» e al «processo di composizione» (Gribaudo, 2022, p. 271). Si può sostenere, infatti, che a partire da un certo momento della sua produzione letteraria, in gran parte delle opere calviniane, «la descrizione diviene il fulcro della sua idea di letteratura» (Biondi, 2022, p. 75).

Di particolare interesse per questa trattazione è *Il castello dei destini incrociati* (1969) e il successivo *La taverna dei destini incrociati* (1973). In questo contesto, l'intera narrazione dipende da un'idea combinatoria delle tecniche ecfrafi, su cui si innesta una modalità di scrittura che valorizza la polisemia delle immagini (cfr. Kafalenos, 2012). Nel caso specifico, si fa riferimento ai tarocchi, che fungono da punto di partenza per la generazione di un intero universo narrativo. Inoltre, le immagini descritte, integrate e dinamizzate, rimangono sempre accessibili al lettore ai margini del testo, permettendo di confrontare «the images with the ekphrastic narratives they inspire» (Kafalenos, 2012, p. 41). Si tratta di un montaggio intermediale e transmediale, in cui la descrizione ecfrafi si configura

come il fondamento stesso della narrazione, presentando così un esempio unico nel panorama letterario internazionale.

Un altro testo fondamentale è senz'altro costituito da *Nel museo di Reims* (1988) di Daniele Del Giudice. Qui l'*ekphrasis* – analogamente al caso calviniano, ma forse con più intensità – si fa vera e propria premessa narrativa. Il romanzo breve è incentrato sulla figura di Barnaba, un ex militare affetto da una forma degenerativa di perdita della vista che sceglie di visitare il celebre Museo di Reims, dove incontra una giovane di nome Anne che lo accompagna per le sale descrivendogli i dipinti. E dunque quasi tutto il testo è il risultato di una visione per procura resa attraverso le parole che una volta lette costituiscono, per il lettore-spettatore, una visione di terzo grado. Da qui la funzione non semplicemente ecfraistica, ma anzi originariamente *enargetica* del racconto, che in ogni caso non si risolve in una concezione prettamente descrittiva della materia, ma abbraccia un dispositivo più totalizzante come quello della visione. Per tale motivo è possibile affermare che «l'*ekphrasis* non ci parla solo del quadro in sé, ma delle modalità della visione che lo spettatore, rappresentato nell'atto stesso di guardare, mette in gioco» (Tognini, 2023, p. 32). E allora appare chiaro come questo brevissimo romanzo faccia della complessità insita nelle tecniche ecfraistiche il perno attorno a cui organizzarsi.

Concludiamo il Novecento narrativo esaminando Lalla Romano. Nelle sue opere, la componente visuale e quella verbale si integrano a un grado elevatissimo di collaborazione simbiotica. Ci troviamo nuovamente di fronte all'*ekphrasis* del *medium* fotografico (cfr. Farnetti, 2005; Bocchi, 2021); ma questa volta in una nuova forma, quella del fototesto (cfr. Cometa, 2016; Carrara, 2020), un luogo in cui «the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images» (Wagner, 1996, p. 16). Nel caso specifico in

esame va considerata la «costante opera di riadattamento» (Cometa, 2016, p. 83) di *Lettura di un'immagine* (1975), poi diventato *Romanzo di figure* (1986) e infine ripubblicato con il titolo di *Nuovo romanzo di figure* (1997). Qui, in uno spazio in cui segno verbale e segno visuale sussistono, «la scrittrice pubblica alcune fotografie del padre Roberto, relative alla sua infanzia, commentandole con «brevi appunti» (Primo, 2016, p. 184) che oscillano tra l'*ekphrasis* puntualmente denotativa e l'immaginazione. La cosa che complica ulteriormente il grado di ecfrastricità qui espresso è il rapporto variabile tra immagine e testo, dato che «alternativamente [...] assumono i caratteri di descrizione e di esemplificazione senza che si possa decidere se il testo illustra l'immagine o l'immagine commenta il testo» (Cometa, 2016, p. 83). Anche in questa variabilità più essere colta l'esemplarità dell'opera romaniana nel dare forma a tecniche ecfrastriche quasi completamente affrancate dalla tradizione.

Passiamo adesso alla poesia del secondo Novecento. In seno al vastissimo corpus costruito per questo lavoro è possibile isolare almeno cinque momenti degni di nota nella discontinuità ecfrastrica.

La prima tappa di questa breve panoramica riguarda Pier Paolo Pasolini e il suo peculiare sguardo ecfrastrico. Uno degli esempi-chiave riguarda la prima sezione de *La ricchezza*<sup>32</sup>. Qui l'onnipresente interesse visuale pasoliniano (cfr. Galluzzi, 1994) è affiancato da una particolare gestione dello sguardo e dall'applicazione massiccia di tecniche ecfrastriche (cfr. Donati, 2014; Rizzarelli, 2015). Le quattro strofe che fanno capo agli *Affreschi* si riferiscono a tre degli affreschi che fanno parte delle *Storie della Vera croce* di Piero della Francesca, nella Cappella

---

<sup>32</sup> *La ricchezza* ha visto la sua prima pubblicazione in "Contemporaneo" nell'agosto del 1957 e successivamente è stato incluso nella *Religione del mio tempo* (1961).

Maggiore (o Cappella Bacci) della Basilica di San Francesco, ad Arezzo. All'interno di questa breve sezione poetica l'io parlante si imbatte in un personaggio – un operaio simbolicamente rappresentate di tutta la sua classe – e ne colonizza la visione fisiologica, rimpolpandola con la propria visione critico-pedagogica nella resa ecfastico-poetica di tre momenti della narrazione visuale di Piero della Francesca. Di particolare interesse in termini di innovazione è proprio il complesso organismo che si crea nella reazione tra dinamiche legate allo sguardo, uso di tecniche ecfastiche e impianto narratologico focalizzante.

C'è poi il caso di Giovanni Testori, in cui molti talenti interagiscono tra loro, essendo egli poeta, critico, d'arte, drammaturgo e romanziere. Nonostante l'*ekphrasis* trovi un'applicazione pervasiva in tutte le sue opere, esiste un caso particolare in cui le configurazioni ecfastiche si stratificano l'una sull'altra, fornendo informazioni fondamentali sulle tappe del processo compositivo: quello che è possibile denominare *ekphrasis laboratoriale*. L'esempio più icastico è rappresentato da *Suite per Francis Bacon I e II* (1965), rimaste inedite fino alla pubblicazione delle opere complete nel 1996 e sfocianti nel poemetto *Crocifissione* (1966). Analizzando in sequenza le tre opere – tutte ispirate dall'opera di Francis Bacon (cfr. Pernice, 2019) – non è difficile rendersi conto del fatto che si tratta di diversi stadi compositivi di uno stesso organismo testuale. In *Suite per Francis Bacon I* troviamo dodici poesie che prendono il titolo dall'opera di Francis Bacon che le ha ispirate, con il relativo anno di composizione. Sono delle *ekphraseis*, a tratti molto denotative, il cui «andamento è quello di un feroce espressionismo dai toni spesso stridenti, con echi di decadimento fisico» (Mirabile, 2009, p. 89) e molto essenziali, a tratti ermetiche. Già in *Suite per Francis Bacon II* si assiste a una parziale scomparsa dei riferimenti ecfastici espliciti, non ci sono più i titoli didascalici e i testi diventano più lunghi e quasi barocchi. Lo stesso procedimento,

anche se intensificato, è rintracciabile in *Crocifissione* –, in cui «viene eliminato qualsiasi riferimento al pittore inglese» (Panzieri in Testori, 1996, p. 1502) e in cui «la parola continua per così dire a mimare i dipinti baconiani (pur non citati), offrendone dei puntuali correlati verbali» (Mirabile, 2009, p. 90). L'*ekphrasis* testoriana agente in queste opere funziona infatti come un metodo di composizione che può essere modulato e rimodulato attraverso le fasi redazionali: in sostanza da una verbalità pseudo-figurativa si approda a una disgregazione che comporta un ri-montaggio e una rifunzionalizzazione dei materiali.

Il terzo autore da prendere in considerazione è Adriano Spatola, rappresentante di una tipologia di *ekphrasis antimimetica* che sembra porsi in netto conflitto con la funzione primigenia delle forme ecfrastriche. Un valido esempio è costituito da *L'abolizione della realtà*, piccola sezione-galleria (cfr. Portesine, 2019) – inclusa in *Diversi accorgimenti* (1975) – costituita da cinque testi poetici intitolati con il nome e l'opera dei pittori a cui si riferiscono<sup>33</sup>. Più che rendere visibile con le parole qualcosa che non c'è, il poeta «preferisce soffermarsi sui rapporti di luce e ombra, di colore, sui contrasti, sulle ipotetiche reciprocità fenomeniche che guidano le relazioni fra gli oggetti presenti nel dipinto» (Ciaco, 2021). Inoltre, è interessante osservare il rapporto inversamente proporzionale tra la quantità di informazione contenuta nel titolo-didascalia e la sostanza antimimetica delle parole, tra «l'acribia didascalica con cui viene denotato il referente visivo» e la scarsa referenzialità del linguaggio poetico» (Portesine, 2019, p. 264). Il titolo stesso della sezione, insomma, molto dice sulle modalità di resa ecfrastrica, focalizzate sulle «suggestioni legate allo stile della rappresentazione» o sulle

---

<sup>33</sup> Opere di Seurat, Villon, Carrà, Petrus Christus e Morandi.

«reazioni emotive suscitate sull'io lirico-spettatore dell'opera» (p. 264), più che su una realtà stabile e facilmente visualizzabile per mezzo di una mimesi verbale.

In Edoardo Sanguineti le tecniche ecfrastriche hanno una pervasività marcata lungo tutto l'arco della sua produzione letteraria, secondo forme eterogenee e creative. In questa sede si considera particolarmente interessante la soluzione adottata nella piccola galleria (cfr. Portesine, 2019) di testi che è *Mauritshuis* (1986, ma edita in *Senzatitolo*, nel 1992). Questa funziona come un breve viaggio testuale tra alcune delle opere ospitate nell'omonimo museo dell'Aia. Ciascuno dei sette testi che la compongono viene anticipato dal nome dell'autore del dipinto verbalizzato, il cui reperimento esatto è affidato al lettore-spettatore in una dinamica che richiama la letteratura ludica. La particolarità dell'*ekphrasis* impiegata in questi sette testi consiste nei modi di sollecitazione narrativa dell'oggetto visuale e negli effetti di questa sull'io parlante agente nel testo poetico (cfr. Verdone, 2021, p. 86). In ogni poesia infatti la voce parlante è una prima persona coincidente con una «figura estrapolata dal quadro descritto» la quale si fa «responsabile della dizione» (Testa, 2011, pp. 38–39, n. 30) e, in ultima istanza, della descrizione, pur senza pervenire a un'identità autonoma che lo possa distinguere dal cosiddetto doppio sanguinetiano, una specie di sosia letterario agente in tanta parte della poesia sanguinetiana. Ciò che si verifica, per mezzo dell'operazione ecfrastrica è una sorta di mescolazione tra l'identità del doppio e quella dei personaggi estrapolati che origina un io parlante ibrido «contemporaneamente interno ed esterno all'immagine presa in oggetto» (Verdone, 2021, p. 87). Ciò ha delle implicazioni prettamente narrative che svincolano l'*ekphrasis* dalla funzione quasi accessoria che per molto tempo alcuni studiosi le hanno attribuito (cfr. Krieger, 2002).

L'ultimo autore in esame per chiudere il Novecento poetico è Valentino Zeichen. Ci sono nella produzione di questo poeta diversi momenti ecfrastici, a partire da *Pagine di gloria* (1983), passando per *Metafisica tascabile* (1997), fino a *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* (2000). Particolarmente interessante è un esempio di galleria incluso nella prima delle opere citate, identificabile nella sezione *Pinacoteca*. Questa sezione – che è già stata onorevolmente analizzata da Chiara Portesine nel suo studio del 2019 – funziona come galleria ideale verbalizzata che «opera una selezione a-canonica e soggettivamente valutativa della tradizione figurativa, isolando una sequenza di opere (da Leonardo a Morandi) che suggeriscono una sorta di breviario di storia dell'arte ad uso smaccatamente personale» (Portesine, 2019, p. 261). I testi sono anticipati da un titolo che esplicita il nome dell'artista di riferimento e prendono forma secondo una versificazione critico-filosofica e a tratti riflessiva che molto spesso li denota in maniera attenta. Ma tra questi testi così ortodossi se ne nasconde uno che molto fa riflettere sullo statuto dell'*ekphrasis* nella più stretta contemporaneità e della sua capacità in potenza di funzionare come un agente depistante e causa di cortocircuiti: si tratta di *Giotto (Pastelli)*. Questa che sembrerebbe a prima vista la descrizione di un'opera d'arte pittorica, non è altro che l'*ekphrasis* della scatola degli anni Ottanta dei pastelli Giotto. Quindi, se da una parte c'è il gioco ironico che mette in crisi il piano comunicativo, dall'altro esiste anche una sfumatura ideologica, dato che «il nome dell'artista viene deprezzato in *brand*, e l'intento ludico svela anche una realtà empirica: nell'era dei consumi, l'immagine di un quadro è impressa “a mo' di sovracoperta” su magliette, borse, cartelloni pubblicitari, e la competenza del fruitore dipende da questi supporti secondari piuttosto e prima che dall'osservazione diretta in un museo» (Portesine, 2019, p. 262).

## 1.9 Il Duemila

Il nuovo millennio è ricco di soluzioni mai prima d'ora realmente sperimentate e la sua originalità rispetto alla tradizione si misura tenendo conto delle particolari strategie stilistiche e strutturali adottate, oltre che ovviamente dei più disparati confronti con sempre più peculiari media e oggetti visuali. È ovviamente impossibile tenere traccia di tutti i testi ecfrastrici pubblicati in questi ultimi vent'anni. Dunque, ancora una volta si procederà per nuclei di interesse, guardando da un lato gli esempi di letteratura in cui la narrativa si dispone in termini più tradizionali e dall'altro lato guardando un versante poetico in cui comunque non è sempre facile distinguere tra prosa e poesia, con esempi di prosimetro, di poesia in prosa, di prosa in prosa.

Per quanto riguarda la prosa tra i tanti esempi rintracciabili si farà qualche cenno su Filippo Tuena, Michele Mari e Tommaso Pincio. In tutti questi casi l'immagine di riferimento è trattata secondo modalità e con obiettivi differenti.

Nel caso di Filippo Tuena le forme ecfrastriche più interessanti si osservano in due «particolarissimi romanzi storici fototestuali» (Carrara, 2021, p. 140) che sono *Ultimo parallelo* (2007) e *Le variazioni Reinach* (2005 e 2015). Il fatto che entrambi i romanzi contengano oltre alle fotografie anche altri documenti li rende degli organismi particolarmente complessi. Nei due romanzi l'*ekphrasis* è usata per sondare e analizzare «aspetti caratteriali dei personaggi, talvolta partendo da un dettaglio minimo, nascosto, o addirittura forzandone l'interpretazione» (p. 147), e in ciò facendo il paio con una concezione della fotografia quasi metafisica, «proprio in virtù di quell'aspetto magico-alchemico e spettrale» (p. 140) che la caratterizza. In questo sta la dimensione europea, proprio come più volte

sottolineato da Carrara, dell'opera di Filippo Tuena, il quale si serve dell'immagine fotografica cercando di vedere oltre ciò che si vede.

Michele Mari ha un rapporto piuttosto stretto, nei suoi testi, con materiali visuali (cfr. Cogliatore, 2020). È recente, tra l'altro, la ripubblicazione di due iconotesti in cui è possibile trovare dinamiche efrastiche: *Asterusher. Un'autobiografia per feticci e Filologia dell'anfibio. Diario militare*. Ma il testo forse più interessante è un terzo: *Leggenda privata* (2017), un «dispositivo fototestuale autobiografico» (Cogliatore, 2014, p. 3). Nel libro la parte verbale è collegata con diversi gradi di interazione con 33 foto in bianco e nero incastonate nel testo. I riferimenti vanno dalla semplice nominazione all'*ekphrasis* più puntuale, arricchita da spunti narrativi legati all'aneddotica familiare. Di particolare interesse è un passo che è già stato analizzato egregiamente da Federica Pich (2017). L'autore ritrova in una vecchia scatola il ritratto in forma di puzzle realizzato da bambino per il padre, racconta le circostanze di realizzazione e gli aneddoti ad esso legati, lo descrive denotativamente; poi passa a un analogo ritratto della madre, lo descrive e fa notare la differenza tra i due ritratti, che si rispecchia in una differenza di caratteri (Mari, 2017, p. 131 e ss.). Molto interessante è il montaggio delle parti che finisce per formare un «dittico iconotestuale» descrivibile in uno schema di questo tipo: «1) premessa sui due ritratti-puzzle; 2) narrazione del primo ritrovamento; 3) *ekphrasis* del primo ritratto; 4) sua riproduzione fotografica; 5) narrazione del secondo ritrovamento; 6) *ekphrasis* del secondo ritratto; 7) confronto tra i due ritratti (differenza); 8) riproduzione fotografica del secondo ritratto;» (Pich, 2017, p. 174). Ciò che contraddistingue queste *ekphraseis* è la forma con cui la narrazione, la descrizione efrastica e l'oggetto efrastico stabiliscono un legame complesso che si risolve in un montaggio delle parti dove non c'è una gerarchia tra parola e immagine. In ciò si vede in che modo l'*ekphrasis* della contemporaneità si libera

da quei vincoli che per molto tempo l'avevano ingabbiata, sviluppando nuove funzioni e disponendosi in configurazioni inaspettate.

Chiudiamo la trattazione sulla narrativa ecfrastica con un'opera di Tommaso Pincio, *Il dono di saper vivere* (2018). Si tratta di un «romanzo-saggio» (Milani, 2021, p. 30), molto articolato nella sua struttura, «allo stesso tempo una sorta di doppia pseudo-autobiografia delle due voci narranti (entrambe *alter ego* dell'autore) e una pseudo-biografia di Caravaggio» (p. 34). Qui l'interesse visuale è fondante (cfr. Torti, 2019) e le tecniche ecfrastiche raggiungono un interessante grado di innovazione per natura e per importanza narrativa. La più singolare è contenuta nel decimo e ultimo capitolo della prima parte, in cui il primo *alter ego* descrive il suo incontro con una banconota da centomila lire, dedicata appunto a Caravaggio. Si tratta di una descrizione puntualissima di tutto ciò che appare nella banconota, a partire dal ritratto caravaggesco di Ottavio Leoni fino alla versione della *Buona ventura* che appare sullo sfondo, che piuttosto inaspettatamente per una banconota non è altro che l'illustrazione di un furto. Si tratta di un'*ekphrasis* con una funzione spiccatamente narrativa che svolge anche un compito simbolico, configurandosi come segno «del disagio esistenziale di chi non riesce a trovare il proprio posto in una società tardocapitalista dominata dalla mercificazione dei beni materiali e immateriali» (Milani, 2021, p. 39).

In poesia assistiamo alla diffusione ancor più pronunciata di dinamiche intermediali e l'*ekphrasis* – spinta oltre i propri limiti più tradizionali – incrementa fortemente la propria presenza. Ci sono decine e decine di esempi, ma qui ci si rivolgerà a tre libri che ne rappresentano tre forme atipiche. Gli autori di riferimento sono Antonella Anedda, Andrea Inglese e Silvia Tripodi. Mentre i primi due esempi costituiscono ormai dei veri e propri classici del genere,

nell'ultimo caso l'attenzione è rivolta alla capacità di dialogare con referenti visuali, audiovisuali e cinematografici (cfr. Heffernan, 2016) inaspettati.

Il primo libro è *La vita dei dettagli* (2009) di Antonella Anedda, un'autrice in cui «la coazione a vedere e il bisogno di comprendersi mediante l'esercizio della scrittura sono i due perni» (Donati, 2017, p. 51) fondamentali<sup>34</sup>. La particolarità di questo libro – difficilmente individuabile in un genere, se nella poesia, nella prosa nella saggistica o nella prosa – risiede nel fatto che esso funziona come una sorta di viaggio personale attraverso dettagli estrapolati da grandi capolavori dell'arte. Sebbene l'autrice stessa sostenga la natura non solamente ecfrastica del libro (Crocco, 2011) l'*ekphrasis*, in una forma particolare, svolge una funzione fondamentale. Certamente, il fatto che i testi si ritrovano a ridosso della riproduzione del dettaglio estrapolato ne diminuisce la funzione prettamente denotativa e ne sollecita invece una funzione a tratti «sciamanica» (Casadei, 2011, p. 131). È proprio in questo senso che l'*ekphrasis* smette di avere la valenza di mera descrizione puntuale su cui per molto tempo è stata appiattita, almeno nell'opinione comune. Al contrario, diventa il grimaldello per penetrare dentro «l'opera d'arte» per farne un «dispositivo di accrescimento della dicibilità dell'esperienza del reale» (Donati, 2017, p. 51). In questo senso, l'*ekphrasis* assume la valenza di catalizzatore per l'infrazione dei limiti della parola e dell'immagine, essendo il principale agente che innesca una reciproca sollecitazione intermediale, che, in definitiva, è in grado di riportare in superficie ciò che normalmente rimane sommerso.

Il secondo libro è *Commiato da Andromeda* (2011) di Andrea Inglese, un «s sofisticato congegno prosimetrico» (Fracassa, 2023, p. 199) in cui parola e

---

<sup>34</sup> Da ricordare anche che Antonella Anedda è una storica dell'arte.

riferimenti visuali convivono e si autosostengono. L'occasione che dà inizio al libro – che è poi il risultato della fine di una storia d'amore – è l'*ekphrasis* di una stampa della *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, «la cui riproduzione era rimasta incollata per tre anni almeno nella stanzetta riservata al water» (Inglese, 2011, p. 9) della casa in cui l'io parlante si era trovato a vivere con la compagna. Ciò che per anni era stato quasi dimenticato appare adesso sotto un nuovo aspetto, tanto che il soggetto può ritrovare in essa un corrispettivo della propria vicenda. All'interno del libro l'*ekphrasis* ha dunque un ruolo tanto fondamentale quanto stratificato, dal momento che svolge una funzione non soltanto genetica e strutturale<sup>35</sup>, ma anche tematica e di poetica, proprio perché permette una sorta di distanziamento grazie al quale il soggetto «può bilanciarsi e provare a guardare dall'esterno un'esperienza che lo riguarda in prima persona» (Mazziotta, 2012, p. 96). Inoltre, è da imputare alle tecniche ecfrastiche il ruolo di collante tra la parte prosastica – incaricata di costruire una sorta di teoria incerta del distacco – e la parte in versi – che assume su di sé l'incarico di operare una sintesi. Il risultato finale sarebbe quello di un «*painterly poem*» (Fracassa, 2023, p. 204) – proprio come affermato da Ugo Fracassa citando le tesi di Michael Davidson (1983) – cioè un testo in cui il riferimento ecfrastico all'oggetto visuale non è «mera strategia verbale [...], ma un dispositivo letterario autonomo [...] in grado di attivare strategie di composizione equivalenti ma non dipendenti dall'oggetto d'arte» (Fracassa, 2023, p. 204).

Concludiamo la rassegna con un'opera di particolare interesse *Totem* (2022) di Silvia Tripodi. Questo testo si presenta come un'opera difficile da classificare,

---

<sup>35</sup> Forme ecfrastiche continuano ad aleggiare, anche se in maniera meno scoperta, per tutto il testo. Ugo Fracassa fa notare numerosi altri riferimenti visuali soprattutto da riferirsi al Rinascimento italiano, ma anche all'arte moderna e contemporanea, al cinema oppure al fumetto (Fracassa, 2023, pp. 200–201).

oscillante tra il racconto, il romanzo, il saggio, la poesia, la cronaca e il diario in prosa. La componente visuale è talmente primaria che – come notato da Matilde Manara – il libro può essere osservato come un «fototesto *in absentia*» (Manara, 2022). Si tratta di un'opera composta che si articola seguendo la voce di un io parlante femminile che intreccia tre parti narrative: «una sorta di *«récit dell'ossessione che l'io nutre nei confronti di Luca Guadagnino; i frammenti di un soggiorno scolastico in Cina in veste di educatrice e il commento in presa diretta del Grande Fratello Vip edizione 2021»* (Manara, 2022). All'interno del testo trovano cittadinanza letteraria anche contenuti che normalmente non appartengono alla letteratura, come ad esempio i *reality show*. L'*ekphrasis* registra le immagini a cui il soggetto – sia attivamente che passivamente – è continuamente esposto e le inietta nello spazio del testo. In questo senso l'*ekphrasis* svolge un ruolo fondamentale nell'economia tematica dell'opera, visto che «giustifica il passaggio dalla scrittura di finzione (o pseudo-finzione) alla scrittura saggistica» (Manara, 2022). Da ciò deriva la possibilità di ritrovare, accanto a porzioni di testo che si avvicinano a una sorta di teoria letteraria dei media, larghe parti descrittive che si configurano quasi come un verbale di ciò che avviene nella casa del Grande Fratello. In questo senso l'*ekphrasis* – lungi dall'essere una mera tecnica descrittiva – prende le sembianze di una sorta di agente del caos capace di iniettare dosi consistenti di disordine nel corpo della letteratura. In definitiva è proprio questa la funzione delle tecniche ecfrastiche nella letteratura degli ultimi anni: innescare cortocircuiti, mescolare generi, giungere a conclusioni inaspettate.

## Bibliografia

- Alighieri, D. (1993). *Commedia. Purgatorio: Vol. II* (A. M. Chiavacci Leonardi, A c. Di). Mondadori.
- Alpers, S. L. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3/4), 190–215.  
<https://doi.org/10.2307/750591>
- Angiò, F. (2016). Il papiro attribuito a Posidippo di Pella (PMilVogl VIII 309, MP3 1435.01, LDAB 3852) quindici anni dopo (2001-2016). *Papyrologica Lupiensia*, 25. <https://doi.org/10.1285/I15912221V25P41>
- Apollonio Rodio. (1968). *Le Argonautiche. Libri I-II* (G. Pomella, A c. Di). Istituto Editoriale del Mezzogiorno.
- Arbizzoni, G. (2004). Ecfrasi, emblemi, imprese. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 513–540). Bulzoni.
- Ariosto, L. (1992). *Orlando furioso* (L. Caretti, A c. Di; 1–2). Einaudi.
- Aristotele. (2004). *Retorica e poetica* (M. Zanatta, A c. Di). UTET.
- Auden, W. H. (1955). *The shield of Achilles*. Random House.
- Baldassari, G. (2023). Le ecfrasi encomiastiche nella storia dell'“Inamoramento de Orlando” di Boiardo. AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). *Rivista di epica*, 4(1), 59–102. <https://doi.org/10.54103/2724-3346/20493>
- Bartuschat, J. (2009). Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 38(2), 71–90.
- Baudelaire, C. (2004). *Scritti sull'arte*. Einaudi.
- Becker, A. S. (1995). *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Rowman & Littlefield Lanham.

- Benassi, A. (2013). Gli inserti ecfrastrici del «Furioso» e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556). In D. Caracciolo & M. Rossi (A c. Di), *Le sorti d'Orlando: Illustrazioni e riscritture del Furioso* (pp. 87–116). Pacini Fazzi.
- Berger, C. (2019). “La Chimera” (Dino Campana): Une ekphrasis du “Cri” et de la “Madone” d’Edvard Munch. *Collection de l'ÉCRIT*, 18, 73–82.
- Bernard, S. (1959). *Le poeme en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet.
- Biondi, E. (2022). Storie di quadri in Calvino e Perec. «Il castello dei destini incrociati» e «Un cabinet d'amateur». *Aura*, 4, 73–104.  
<https://doi.org/10.5281/ZENODO.7603007>
- Bocchi, G. (2021). La leggerezza delle immagini, il peso delle parole: Un'analisi dei testi fotografici di Lalla Romano. *Letteratura e arte*, 19, 103–120.  
<https://doi.org/10.19272/202106001006>
- Boehm, G. (1995). *Was ist ein Bild?*. Fink.
- Boehm, G., & Mitchell, W. J. T. (2009). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2–3), 103–121.  
<https://doi.org/10.1080/14735780903240075>
- Boiardo, M. M. (1999). *L'inamoramento de Orlando: Vol. 1.2* (A. Tissoni Benvenuti & C. Montagnani, A c. Di). Ricciardi.
- Bruscagli, R. (2004). L'ecfrasi dinastica nel poema coevo del Rinascimento. In G. Venturi & M. Farnetti (a c. di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento: Vol. I* (pp. 269–292). Bulzoni.
- Calì, S. (2010). *Gozzano tra d'Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali. Tesi di dottorato in Letteratura Italiana*. Università degli Studi «Roma Tre».
- Carrara, G. (2020). *Storie a vista: Retorica e poetiche del fototesto*. Mimesis.
- Carrara, G. (2021). Le immagini dell'arte nella scrittura di Alberto Arbasino.

- Letteratura e arte*, 19, 205-220. <https://doi.org/10.19272/202106001011>
- Caruso, C. (2019). L'ordine de La Galeria. *Ellisse*, 2, 13–28.  
<https://doi.org/10.48255/J.LELLIS.14.II.2019.01>
- Casadei, A. (2011). Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda). In *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente* (pp. 119–134). Bruno Mondadori.
- Catullo, G. V. (2001). *Canti* (E. Mandruzzato & A. Traina, A c. Di). BUR.
- Chinn, C. (2021). *Visualizing the Poetry of Statius: An Intertextual Approach*. Brill.  
<https://doi.org/10.1163/9789004498860>
- Ciaco, M. (2021). Un'archeologia dell'intermedialità in “Opera” di Adriano Spatola. *La balena Bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2021/01/26/opera-adriano-spatola-intermedialita/>
- Ciarletta, N. (1976). Note sui riferimenti alla pittura nella «Poetica» di Aristotele. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 23, 127–139. JSTOR.  
<https://doi.org/10.2307/20537794>
- Ciccuto, M. (2004). Spirantia signa. Cultura ecfrastica di Agnolo Poliziano. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 81–138). Bulzoni.
- Ciccuto, M. (2019). «Rifare Poussin d'après nature»: Montale e l'arte nel nostro tempo. Nino Aragno Editore.
- Coglitore, R. (2014). I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità. *Between*, Vol. 4(7). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1170>
- Coglitore, R. (2020). Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari. *Arabeschi*, 16, 103–114.
- Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini: Letteratura e cultura visuale*. Cortina.

- Cometa, M. (2016). Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69–116). Quodlibet.
- Corradi, M. T. (2011). Lo scudo in Grecia e a Roma: Il «sema» e la sua rappresentazione. *Rivista di cultura classica e medioevale*, 53(1), 87–97.
- Cro, M. A. (2012). Ekphrasis and the feminine in Sanazzaro's «Arcadia». *Romance Notes*, 52(1), 71–78.
- Crocco, C. (2011). “La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune”. Intervista ad Antonella Anedda. *Quattrocentoquattro*.  
<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/>
- Dal Cengio, M. (2019). «Immagini in pietra». La parola lirica di fronte allo sguardo pietrificato. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 139–158). Pacini Fazzi.
- D'Annunzio, G. (1951). *Il piacere*. Mondadori.
- Davidson, M. (1983). Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 69-79. <https://doi.org/10.2307/429948>
- De Capitani, P. (2011). Narrare per immagini: Caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Inamoramento de Orlando. *Cahiers d'études italiennes*, 12, 53–94. <https://doi.org/10.4000/cei.593>
- De Min, S. (2017). Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena. *Archivio d'Annunzio*, 109-124. <https://doi.org/10.14277/2421-292X/ADA-4-17-9>
- Diderot, D. (2021). *I Salons*. Edizione integrale. Con I saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi (M. Mazzocut-Mis & M. Modica, A c. Di). Bompiani.
- Donati, R. (2014). *Nella palpebra interna: Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Le Lettere.
- Donati, R. (2017). *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e*

*arti della visione*. Duetredue Edizioni.

Eskelinen, H. (2013). *L'ekphrasis nei Romanzi della Rosa di Gabriele D'Annunzio*. Helsinki University Print.

Faber, R. (2012). The ekphrasis in Naevius «Bellum Punicum» and Hellenistic literary aesthetics. *Hermes*, 140(4), 417–426.

Faber, R. (2016). Nonnus and the Poetry of Ekphrasis in the Dionysiaca. In D. Accorinti (A c. Di), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 443–459). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004310698>

Farnetti, M. (2005). Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano. In A. Dolfi, *Letteratura & fotografia* (Vol. 2, pp. 91–105). Bulzoni.

Ferrari, S. (2017). Winckelmann e l'invenzione della nuova “scienza” della storia dell'arte. In D. Gallingani & R. Campi (A c. Di), *Eredità e attualità del Settecento*. Idee, forme, valori (pp. 57–70). Bononia University Press.

Filostrato Maggiore. (2020). *La Pinacoteca* (G. Pucci, A c. Di). Aesthetica.

Fracassa, U. (2023). Il quadro della relazione. Per una sinossi del *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese. *Quaderni del PENS*, 6, 199–208. <https://doi.org/10.1285/I2611903XN6P199>

Gallavotti, C. (1966). La coppe istoriate di Teocrito e di Virgilio. *La parola del passato*, 21, 421–436.

Galluzzi, F. (1994). *Pasolini e la pittura*. Bulzoni.

Garosi, L. (2021). Painting with words. Some considerations on the picture of women from *The Child of Pleasure* to *The Virgins of the Rocks* by Gabriele D'Annunzio. *Estudios Románicos*, 243-260. <https://doi.org/10.6018/ER.456141>

Gibellini, C. (2018). Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci. *Rassegna dannunziana*, 72, 220–234.

Gibellini, P. (1995). *D'Annunzio. Dal gesto al testo*. Mursia.

- Giovannetti, P. (2008). *Dalla poesia in prosa al rap: Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Interlinea.
- Giovannetti, P. (2016). *Decadentismo*. Editrice Bibliografica.
- Gozzano, G. (1973). *Poesie* (E. Sanguineti, A c. Di). Einaudi.
- Gribaudo, G. (2022). Leggere e scrivere le immagini. Le «Quattro favole d'Esopo» per Valerio Adami di Italo Calvino. *Studium*, 2, 262–282.
- Guittone d'Arezzo. (2007). *Del carnale amore: La corona di sonetti del codice Escorialense* (R. Capelli, A c. Di). Carocci.
- Guthmüller, B. (2004). Pictura poetica Veneris. Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 65–80). Bulzoni.
- Heffernan, J. A. W. (2016). Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis. In S. Ercolino, S. Fusillo, M. Lino, & L. Zenobi (A c. Di), *Imaginary Films in Literature* (pp. 3–17). Brill Rodopi.
- Inglese, A. (2011). *Commiato da Andromeda*. Valigie Rosse.
- Javitch, D. (2003). The Advertising of Fictionality in Orlando furioso. In D. Beecher, M. Ciavolella, & R. Fedi (A c. Di), *Ariosto Today: Contemporary Perspectives* (pp. 106–125). University of Toronto Press.  
<https://doi.org/10.3138/9781442670983-008>
- Johnson, P. J. (2008). *Ovid before exile: Art and punishment in the Metamorphoses*. University of Wisconsin Press.
- Kafalenos, E. (2012). The Polysemy of Looking: Reading Ekphrasis Alongside Images in Calvino's *Castle of Crossed Destinies* and Vargas Llosa's *In Praise of the Stepmother*. *Poetics Today*, 33(1), 27–57. <https://doi.org/10.1215/03335372-1505531>
- Kennedy, G. A. (2003). *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and*

- rhetoric*. Society of Biblical Literature.
- Koelb, J. H. (2007). *The poetics of description imagined places in European literature*. Palgrave Macmillan.
- Koopman, N. (2018). *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration; five linguistic and narratological case studies*. Brill.
- Krieger, M. (2002). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. Lentricchia & A. DuBois (A c. Di), *Close Reading: The Reader* (pp. 88–110). Duke University Press.  
<https://doi.org/doi:10.1515/9780822384595-006>
- Laird, A. (1993). Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64. *Journal of Roman Studies*, 83, 18–30. Cambridge Core. <https://doi.org/10.2307/300976>
- Lessing, G., Ephraim. (2007). *Laocoonte* (M. Cometa, A c. Di). Aesthetica.
- Luciano di Samosata (1993). *Dialoghi* (V. Longo, A c. Di; Vol. 3). Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Luparia, P. (2014). «Il simbolo che più turba». Proposta minima per un «Sarcofago» di Montale. In *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti* (pp. 313–322). Edizioni Trauben.
- Maffei, S. (1987). Le «Imagines» di Luciano: Un “patchwork” di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio. *Studi Classici e Orientali*, 36, 147–164.
- Maffei, S. (2020). L’ekphrasis dell’Hypnerotomachia Poliphili tra evidentia e narratio. In A. Klimkiewicz, *Tra l’antica sapientia e l’imaginatio. Nuovi studi sul Polifilo* (pp. 109–128). Ksiegarnia Akademicka Publishing.  
<https://doi.org/10.12797/9788381382632.05>
- Manara, M. (2022). L’effetto Guadagnino: Su «Totem» di Silvia Tripodi. *La balena Bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2022/09/13/totem-silvia-tripodi-matilde-manara/>

- Mari, M. (2017). *Leggenda privata*. Einaudi.
- Marino, G. (1979). *La Galeria: Vol. I* (M. Pieri, A c. Di). Liviana.
- Marinoni, M. (2016). Visibilità e superficie del tragico. Il pathos dell'immagine in d'Annunzio (dai Taccuini al Libro segreto). *Arabeschi*, 8, 74–84.
- Mazzara, F. (2007). *Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaellitismo: Il caso Rossetti*. Università di Napoli.
- Mazziotta, L. (2012). Andrea Inglese, Commiato da Andromeda. *Semicerchio*, XLVI(1), 96–97.
- Messori, R. (2017). *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*. ETS.
- Milani, F. (2021). Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio. *Arabeschi*, 17, 30–43.
- Mirabile, A. (2009). *Scrivere la pittura: La funzione Longhi nella letteratura italiana*. Longo.
- Mirabile, A. (2016). «Fili d'oro:» Le arti figurative nel «Notturmo» di Gabriele D'Annunzio. *MLN*, 131(1), 119–138.
- Miracle, C. (2021). «L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica». Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi. *Quaderni del PENS*, 4, 13–34.  
<https://doi.org/10.1285/I2611903XN4P13>
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Molinari, C. (2004). Sul'ecfrasi epica tassiana. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 311–354). Bulzoni.
- Monti, S. (2019). Mostragli nel mio cor l'esempio vero»: Marino e il ritratto della sua donna nella Galeria. In G. Genovese & A. Torre (A c. Di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (pp. 161–176). Carocci.

- Moore, F. (2005). Baudelaire et les poèmes en prose du dix-huitième siècle: De Fénelon à Chateaubriand. *Bulletin baudelairien*, 113–143.
- Morra, E. (2021). Costellazioni d'immagini. Nuove incursioni su Gadda, Caravaggio e gli antichi maestri. *Letteratura e arte*, 19, 79–102.
- Nicolai, R. (2016). Dall'epos arcaico all'epillio: Alcune riflessioni. *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXIe siècle*, 6. <https://doi.org/10.4000/aitia.1368>
- Omero. (2007). *Iliade* (G. Paduano & M. S. Mirto, A c. Di). Mondadori.
- Orazio Flacco, Q. (2013). *Opere* (D. Bo & T. Colamarino, A c. Di). UTET.
- Ottria, I. (2019). Dalle Silvae di Stazio all'Ambra di Poliziano: Forme e sviluppi dell'ecfrasi nella poesia di villa. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 41–56). Pacini Fazzi.
- Ovidio, P. N. (2009). *Metamorfosi*. Vol. III, Libri V-VI (G. Rosati & G. Chiarini, A c. Di). Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori.
- Panagiotidou, M.-E. (2022). *The Poetics of Ekphrasis: A Stylistic Approach*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0>
- Patrizi, G. (2004). Le ragioni dell'ecfrasi. Origini e significato delle narrazioni vasariane. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 421–431). Bulzoni.
- Perini, G. (1989). L'arte di descrivere: La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 3, 175–206. <https://doi.org/10.2307/4603664>
- Pernice, L. (2019). La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative. *Arabeschi*, 12, 107–123.
- Perutelli, A. (1978). L'inversione speculare: Per una retorica dell'ekphrasis. *Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici*, 1, 87-98. <https://doi.org/10.2307/40235708>

- Philostratus The Elder, *Callistratus*, & *Philostratus The Younger*. (1931). *Imagines* (A. Fairbanks, A c. Di). Harvard University Press ; W. Heinemann Cambridge, Mass., London.
- Pich, F. (2017). Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari. *Arabeschi*, 10, 165–184.
- Pinotti, G. (2017). Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina. *I Quaderni dell'Ingegnere*, 5, 185–195.
- Platone. (2009). *Repubblica* (G. Reale & R. Radice, A c. Di). Bompiani.
- Plutarco. (2017). *Tutti i Moralia* (G. Pisani & E. Lelli, A c. Di). Bompiani.
- Portesine, C. (2019). Un barocco novissimo: La «forma-galeria» nella produzione poetica della Neoavanguardia. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 249–265). Pacini Fazzi.
- Prandi, S. (2004). L'ecfrasi pastorale. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 139–225). Bulzoni.
- Primo, N. (2016). Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel «Nuovo romanzo di figure» di Lalla Romano. In M. Cometa & R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 181–204). Quodlibet.
- Prosperi, V. (2018). Il Padiglione di Cassandra: Miti troiani antichi e moderni nell'Orlando Furioso. In G. Brescia, M. Lentano, G. Scafoglio, & V. Zanusso (A c. Di), *Revival and revision of the Trojan myth: Studies on Dictys Cretensis and Dares Phrygius* (pp. 373–397). Georg Olms Verlag.
- Rizzarelli, M. (2015). *Una terra che è solo visione: La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*. Duetredue edizioni.
- Roby, C. (2016). *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: The Written Machine between Alexandria and Rome*. Cambridge University Press.
- <https://doi.org/10.1017/CBO9781139924849>

- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789401206273>
- Santarelli, C. (2019). L'ekphrasis come sussidio all'iconografia musicale. *Music in Art*, 44(1/2), 221–238.
- Shapiro, M. (1990). Ecphrasis in Virgil and Dante. *Comparative Literature*, 42(2), 97–115. <https://doi.org/10.2307/1771206>
- Sirtori, M. (2011). «True tears from your painted sorrow». The Practice of Ekphrasis in Italian Romanticism. In A. Locatelli (A c. Di), *La conoscenza della letteratura - The knowledge of literature: Vol. X* (pp. 95–113). Bergamo University Press - Sestante Edizioni.
- Stavru, A. (2019). Ekphrasis. *International Lexico of Aesthetics*, 1. <https://doi.org/10.7413/18258630047>
- Steward, A. (2005). Posidippus and the Truth in Sculpture. In K. J. Gutzwiller (A c. Di), *The new Posidippus: A Hellenistic poetry book*. Oxford University Press.
- Tasso, T. (2008). *Lettere poetiche* (C. Molinari, A c. Di). Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- Tasso, T. (2009). *Gerusalemme liberata* (F. Tomasi, A c. Di). BUR.
- Teocrito. (2023). *Idilli e epigrammi* (B. M. Palumbo Stracca & L. Bettarini, A c. Di). Bur.
- Teotochi Albrizzi, I. (1809). *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*. Molini, Landi e compagno.
- Terzoli, M. A. (2023). *Ecfrasi, immaginazione, scrittura. Letteratura e arti figurative da Dante a Gadda*. Carocci.
- Testa, E. (2011). *Una costanza sfigurata: Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*. Interlinea.
- Testori, G. (1996). *Opere. 1943-1961* (F. Panzieri, A c. Di; Vol. 1). Bompiani.

- Tognini, M. (2023). Descrivere, narrare, interpretare: L'ekphrasis nel museo di Reims di Daniele Del Giudice. *Letteratura e letterature*, 17, 25-42. <https://doi.org/10.19272/202309801003>
- Torrance, I. (2013). *Metapoetry in Euripides*. Oxford University Press.
- Torre, A. (2019a). La finestra sul testo: Aspetti dell'ecfrasi da Dante a Tasso. In G. Genovese & A. Torre (A c. Di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (pp. 21–56). Carocci.
- Torre, A. (2019b). Statuto dell'ecfrasi e strategie verbovisive ne La Galeria di Marino. *Ellisse*, 2, 69–88. <https://doi.org/10.48255/J.LELLIS.14.II.2019.03>
- Torti, L. (2019). Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva. *Griseldaonline*, V. 18, 149-167 Paginazione. <https://doi.org/10.6092/ISSN.1721-4777/9372>
- Venturi, G. (2004). Una lectura Dantis e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 1, pp. 15–31). Bulzoni.
- Verdone, A. (2021). Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti. *Allegoria*, 83, 85-101.
- Virgilio, P. M. (2012). *Eneide* (F. Della Corte, C. Vivaldi, & M. Rubino, A c. Di; Vol. 1). Garzanti.
- Wagner, P. (1996). *Icons—Texts—Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. De Gruyter.
- Webb, R. (2016). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Routledge.
- Weber, L. (2019). Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi. *Arabeschi*, 14, 108–123.

- Wettlaufer, A. K. (2003). *In the mind's eye: The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*. Rodopi.
- Winckelmann, J. J. (2008). *Il bello nell'arte: Scritti sull'arte antica* (C. Franzoni, A c. Di). Einaudi.
- Yacobi, T. (2013). Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry. *Poetics Today*, 34(1–2), 1–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-1894487>
- Zattarin, A. (2000). L'amore sognato: Ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano. *Studi Novecenteschi*, 27(60), 347–367.
- Zeitlin, F. I. (2013). Figure: Ekphrasis. *Greece and Rome*, 60(1), 17–31. <https://doi.org/10.1017/S0017383512000241>
- Zipoli, L. (2019). «S'a gli occhi credi»: Il giardino di Armida nelle edizioni illustrate della Gerusalemme liberata. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 103–137). Pacini Fazzi.
- Zucconi, L. (2014). *Dalla sfida all'alleanza: Frontiere dell'ecfrasi ottocentesca*. Tesi di Dottorato in Letteratura e Filologia Italiana. Università degli studi di Firenze.

## Capitolo 2 – Gli studi efrastici contemporanei

Nonostante l'*ekphrasis* abbia un'esistenza millenaria, la storia della sua pratica va nettamente separata da quella della sua teoria. È infatti piuttosto recente l'interesse critico per quella che alternativamente è stata alternativamente definita come *dispositivo retorico*, *tecnica*, *modalità scrittoria* o *genere* (cfr. Hartmann, 2015). La ripresa e il nuovo inquadramento dell'*ekphrasis* sono infatti da far risalire a un articolo di Leo Spitzer del 1955, dedicato a *Ode on a Grecian Urn* di John Keats, che le attribuisce una più specializzata definizione che sembra adattarsi ai prodotti letterari coevi. Tuttavia nuova linfa negli studi efrastici deriva dall'imporsi di quello che è stato definito *linguistic turn* (cfr. Rorty, 1967) e dalla riconfigurazione strettamente contemporanea del rapporto tra parole e immagini che sfocia in ciò che è stato chiamato *pictorial turn* (Mitchell, 1992, 1994) o *iconic turn* (Boehm, 1995; Boehm & Mitchell, 2009).

Per tali ragioni è registrabile un incremento esponenziale negli studi teorici efrastici almeno a partire dagli anni Ottanta, con punte di massima intensità tra gli anni Novanta e i primi Duemila e una volontà di allargamento di campo nell'ultimo decennio, soprattutto relativamente all'avvento delle nuove tecnologie e alla sempre crescente diffusione di una prospettiva intermediale. Il bacino di diffusione coincide principalmente con l'area anglosassone, in cui le metodologie legate ai cosiddetti *visual media studies* hanno avuto origine e si sono sviluppate.

In questo capitolo si procederà a un'organizzazione per argomenti dello *status quaestionis*, cercando di rifuggire da sterili elenchi cronologici e avviare un ragionamento utile per il proseguimento della trattazione. In particolare, sono state individuate alcune aree di interesse la cui messa a fuoco teorica costituisce una

tappa decisiva per la comprensione non solo dell'evoluzione della critica teorica, ma anche dell'essenza stessa dell'*ekphrasis*. E queste sono: l'inquadramento delle teorie che seguono strategie oppostive e antagonistiche, la visione dell'*ekphrasis* come area di azione di dinamiche ideologiche, un ragionamento intorno alle definizioni che alternativamente le sono state attribuite nel corso del tempo senza trascurare il riferimento agli oggetti a cui l'*ekphrasis* si riferisce, un resoconto sulle principali categorizzazioni o tassonomie efrastiche esistenti, una breve raccolta dei lavori italiani sul tema.

## **2.1 Tra analogia e opposizione: le dinamiche paragonali**

A partire dagli anni Cinquanta, cioè a partire dalla ripresa dell'interesse per le tecniche efrastiche, quasi tutte le riflessioni teoriche ricercano nel secolare dibattito sul paragone tra le arti del tempo e le arti dello spazio un punto di appoggio fondamentale per sostenere le tesi che avanzano di volta in volta. In questo senso l'*ekphrasis* è intesa come il punto di articolazione principale e più interessante per osservare in senso analogico o conflittuale il rapporto tra letteratura e arte.

Fin dall'oraziano *ut pictura poesis* è andata affermandosi il dibattito sulle cosiddette arti sorelle – pittura e poesia – che ha portato a difendere alternativamente la superiorità dell'una sull'altra. Gli esempi più importanti sono senza dubbio quello di Leonardo da Vinci – che nel *Libro di Pittura* (1540) ha l'intento di dimostrare la superiorità della pittura sulla poesia perché più vicina alla natura – e quello di Gotthold Ephraim Lessing – che nel *Laocoonte* (1766) dichiara invece la superiorità della poesia sulla pittura per la sua maggiore capacità evocativa.

Affondando le proprie premesse nel corpo di tali dispute – le quali sono proseguite fino ai nostri giorni ma non saranno trattate in dettaglio in questa sede – si sono articolate le prime riflessioni sull'*ekphrasis* e, anche se le dinamiche oppostive si sono sempre più assottigliate, il problema del paragone tra le arti è sempre rimasto una marca genetica nelle discussioni teoriche successive.

Il primo ad approfondire il problema dopo l'articolo spitzeriano è Jean H. Hagstrum che, nel suo *The Sister Arts* (1958), sceglie di rivolgersi alle dinamiche analogiche tra arte e letteratura osservando il problema scegliendo di collocare il punto di vista analitico sul versante della seconda e rivolgendosi a quello che chiama *literary pictorialism*, di cui considera l'*ekphrasis* una specializzazione interna. Il *focus* della questione è, prevedibilmente, l'opposizione tra spazio e tempo, ovvero tra la stasi propria della pittura e il movimento tipico della letteratura: da una parte la simultaneità statica, dall'altra la processualità dinamica. Ma il ragionamento di Hagstrum va al di là di mere dinamiche conflittuali e, anzi, la sua attualità consiste nella comprensione del fatto che quando arte e letteratura incrociano le proprie prerogative finiscono per trasferirsi alcune caratteristiche l'una nel corpo dell'altra. Questo è ciò che capita quando il medium verbale incorpora quello pittorico: succede infatti che la stasi tipica dell'arte pittorica finisca per implicare o suggerire una riduzione del dinamismo processuale della parola che a volte sembra, se non sparire, perlomeno perdere la posizione di prevalenza iniziale:

The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something suggesting such a reduction. It need not eliminate motion entirely, but the motion allowed to remain must be viewed against the basic motionlessness of the arrangement. (Hagstrum, 1958, p. XXII)

Questa visione che contiene numerose criticità – soprattutto rispetto al completo capovolgimento dei rapporti di forza tra movimento e stasi – rimane comunque fondamentale non solo perché è la prima lettura teorica approfondita dei fenomeni ecfrastici, ma soprattutto perché scorge tra le righe una quasi naturale ibridazione tra le caratteristiche dei due media.

Da premesse analoghe prende le mosse anche il lavoro di Murray Krieger che in un fondamentale lavoro del 1967 – *The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited* – inizia a elaborare la teoria che trova poi più completa realizzazione in una monografia del 1992. In Krieger le dinamiche antagonistiche si fanno ancor più un conflitto tra spazio e tempo, in cui però vengono inseriti due nuovi elementi: il concetto di *imitazione* e quello di *simbolizzazione*. L'*ekphrasis* viene infatti intesa come la pratica più istituzionale per servirsi di un oggetto di arte spaziale e plastica «to symbolize the spatiality and plasticity of literature's temporality» (Krieger, 2002, p. 90). In questo senso l'oggetto spaziale diventa una metafora della spazialità simultanea all'interno del corpo dell'opera letteraria processuale e temporale. Ciò comporta una sorta di rallentamento simile a quello già descritto da Hagstrum che risulta in un congelamento interno all'opera letteraria ecfrastica:

The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality. The spatial work freezes the temporal work even as the latter seeks to free it from space. Ekphrasis concerns me here, then, to the extent that I see it introduced in order to use a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to "still" it. (Krieger, 2002, p. 90)

Questa tendenza è detta da Krieger *ekphrastic principle* (p. 90) e ha una sua realizzazione più ampia nell'*ekphrastic impulse* (p. 91), il quale corrisponde alla volontà di ogni poeta in cerca del «sculptor's fully plastic medium» (p. 91). In questo senso, l'oggetto plastico reso attraverso l'*ekphrasis* diventa, per Krieger, un emblema di sé stesso e dell'*ekphrastic principle* che si applica al testo.

E infatti l'intera monografia più tarda – *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* – è volta ad approfondire quest'ultimo concetto, a partire dalla questione della rappresentabilità delle immagini attraverso le parole e quindi della «capacity of language to do the work of the visual sign» (Krieger, 1992, p. 4), inteso dallo studioso come *natural sign*.

Seguendo il filo rosso delle questioni analogiche e oppostive, una prospettiva piuttosto stimolante viene da uno studio di ampio respiro sulle relazioni tra letteratura e pittura, *The colors of Rethoric* di Wendy Steiner (1982). Qui, trattando l'*ekphrasis* solo di passaggio, la studiosa richiama il termine lessinghiano del *momento pregnante*, inteso come perno principale di quella che è l'imitazione delle arti visuali ad opera della poesia. Seguendo la prospettiva di Steiner il *momento pregnante* sarebbe da intendersi come la resa di un elemento processuale per mezzo di uno spaziale e simultaneo. In particolare, l'oggetto visuale viene imitato tramite un parallelo in cui un momento statico evoca implicitamente un'azione. L'*ekphrasis*, dunque, è analizzata dal punto di vista della sua fonte visiva, come se derivasse direttamente da essa. Di conseguenza, può essere letta come una sorta di attualizzazione verbale che prende in prestito una *concentrazione di azione* racchiusa in un singolo istante di *energia*:

Dependent as it is on literary sources, the pregnant moment in painting has in turn generated a literary topos in which poetry is to imitate the visual arts by stopping

time, or more precisely, by referring to an action through a still moment that implies it. 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 arts (Steiner, 1982).

Ciò che più conta è però rendersi conto che osservando la questione da prospettive inaspettate – come in Hagstrum, Krieger e Steiner – sia l'arte che la letteratura possano essere visti allo stesso tempo come agenti di ibridazione e organismi ibridati a loro volta, visto che l'apparente opposizione tra tempo e spazio è invece un'alternanza di momenti prevalenti, di spazialità che nasconde processualità e di processualità che nasconde spazialità.

Una prospettiva solo apparentemente divergente è rintracciabile in Michael Davidson (1983), il quale si propone di superare la retorica dell'opposizione tra spazio e tempo che ha comportato una pressoché totale «laocoonization» (p. 71) della materia. In realtà le opposizioni classiche, nella trattazione di Davidson, non vengono mai superate e rimangono sempre sullo sfondo, come premessa di quell'organismo ecfrastico che prende il nome di «painterly poem» (p. 71) che «activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting» (p. 72). Il tentativo di Davidson di andare oltre l'opposizione tra spazio e tempo, tra immagine e parola è però soltanto una sorta di aggiramento del problema, dato che tutto il processo viene risolto dallo studioso con una strategia pervasivamente logocentrica, cercando di annullare la spazialità del dipinto leggendolo come fosse un testo verbale e non come oggetto visuale statico:

Instead of pausing at a reflective distance from the work of art, the poet reads the painting as a text, rather than as a static object, or else reads the larger painterly aesthetic generated by the painting. (Davidson, 1983, p. 72)

E allora risulta evidente che il superamento dell'opposizione tra parola e immagine si risolve in un nulla di fatto, cioè in un appiattimento su uno solo dei termini di paragone, quello tradizionalmente più forte, facente capo al linguaggio. In pratica non ci sarebbe più opposizione tra spazio e tempo perché tutto si è fatto tempo, tutto cioè viene letto secondo la logica del testo verbale. Cosa che cambierà con l'avvento del *Pictorial Turn*.

Particolarmente interessante è poi la posizione di James Heffernan (1991). Senza discostarsi dal parallelo tra spazialità e temporalità egli evidenzia tra le pieghe delle dinamiche oppostive una tendenza per cui nel passaggio dalla stasi pittorica alla processualità letteraria viene sollecitata la natura narrativa del linguaggio. In questo senso l'*ekphrasis* si comporta storicamente come un «narrative response to pictorial stasis» (p. 301), una risposta processuale alla simultaneità spaziale. E proprio per questo motivo Heffernan nega la possibilità di equipararla a mere strategie spazializzanti, visto che, al contrario, catalizza quell'impulso narrativo che le arti grafiche contengono e limitano:

But the persistence of storytelling in ekphrastic literature shows at the very least that ekphrasis cannot be simply equated with spatialization. On the contrary, the history of ekphrasis suggests that language releases a narrative impulse which graphic art restricts, and that to resist such an impulse takes a special effort of poetic will.  
(Heffernan, 1991, p. 302)

Dunque è vero che si configura un'interdipendenza tra la spazialità statica dell'immagine e la temporalità dinamica della parola. Tuttavia, tale interdipendenza non si risolve nella traduzione della staticità grafica in una sorta

di posticcia staticità verbale, ma viene deviata verso la sollecitazione di quell'impulso narrativo quasi embrionale del linguaggio:

[ekphrasis] which typically represents the arrested moment of graphic art not by re-creating its fixity in words but rather by releasing its embryonically narrative impulse. (Heffernan, 1991, p. 307)

Con W.J.T. Mitchell la riflessione sul rapporto tra spazio e tempo diventa sempre più una questione ideologica in cui forze agenti nella società si scontrano nello spazio artistico-letterario. Non più dunque un modo per differenziare le arti, ma una «dialectical struggle in which the opposed terms take on different ideological roles and relationships at different moments in history» (Mitchell, 1986, p. 98). Si tornerà più avanti su queste riflessioni di natura ideologica, strettamente legate a questioni di potere. Tuttavia, al di fuori del campo della sociologia della cultura, in un intervento più tardo sulle forme ecfrastriche, lo stesso Thomas Mitchell sottolinea innanzitutto l'impossibilità di distinguere dal punto di vista grammaticale e stilistico descrizioni di fonti visuali artistiche da descrizioni di qualsiasi altro oggetto:

But no special textual features can be assigned to ekphrasis, any more than we can, in grammatical or stylistic terms, distinguish descriptions of paintings, statues, or other visual representations from descriptions of any other kind of object. (Mitchell, 1994, p. 159)

Arrivando con questo ragionamento a vanificare dal punto di vista semantico, referenziale, intenzionale e spettatoriale, la tradizionale distinzione tra immagine

e parola, con il proverbiale *gap* (cfr. Cheeke, 2010) che le separerebbe e che l'*ekphrasis* si occuperebbe di colmare:

[...] from the semantic point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, *there is no essential difference between texts and images and thus no gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies.* (Mitchell, 1994, p. 160)

Questa affermazione di Mitchell – che non fa che seguire la teoria secondo tutti i media siano in definitiva *mixed media* (Mitchell, 1994, p. 5) – rimane oltranzista, ma ha il merito di mettere in discussione alcune certezze secolari, incoraggiando gli altri studiosi a ricercare un fertile superamento delle distinzioni e delle opposizioni più tradizionali.

È infatti anche grazie al notevole passo avanti di Mitchell che studiosi come Anne Keefe (2011) possono lavorare per il superamento completo delle dinamiche oppostive nello studio del rapporto tra immagine e parola e, in particolare, delle forme ecfrastiche. Il passaggio da strategie analitiche di tipo antagonistico a strategie analitiche di tipo conciliativo costituisce infatti la prima tappa per leggere i fenomeni al di là di condizionamenti di tipo. Grazie a un approccio di questo tipo Keefe ha potuto intravedere nel corpo verbale dell'*ekphrasis* caratteristiche sia spaziali che temporali:

I suggest here that we must understand the space of the ekphrastic poem as both spatial and temporal. (Keefe, 2011, p. 135)

Il nocciolo della questione va spostato dalla separazione al dialogo tra i media. L'*ekphrasis* non viene più intesa come un mezzo per trapiantare o tradurre la stasi

spaziale nella processualità dinamica, ma come una strategia per dare *agency* all'oggetto visuale di riferimento e creare uno spazio ecfrastrico ibrido che sia contemporaneamente interno ed esterno, e che abbia in sé caratteristiche sia spaziali che temporali:

The ekphrastic lyric speaks as a lyric discourse by giving agency to the external object of contemplation, thus creating a space that is neither internal nor external. The form of the ekphrastic lyric is hybrid in terms of both space and time, an abstraction of many of the binary categories associated with the verbal–visual encounter that functions within the open visual field of the material page. (Keefe, 2011, p. 136)

Proprio in questo senso è dunque da intendersi l'«ecstatic embrace» (p. 142) di parola e immagine, di spazio e tempo, a cui si riferisce la studiosa. E i lavori più recenti rispondono tutti, in vario modo e secondo diverse sensibilità, a una logica di questo tipo. Una logica che, cioè, anche appoggiandosi a concezioni di carattere intermediale, conta più sull'integrazione che sull'opposizione, più sull'ibridismo che sullo scontro tra blocchi distinti. Tra questi Emily Bilman (2013), la quale ha dedicato alla *modern ekphrasis* un'interessante trattazione molto attenta alla spettatorialità, con un occhio di riguardo alle reazioni cognitive. Dal punto di vista del rapporto tra spazio e tempo Bilman nota a monte – e cioè già a livello della poesia e della pittura – una compresenza di caratteristiche spaziali e temporali. All'*ekphrasis* la studiosa assegna il compito di rendere tali proprietà spazio-temporali per mezzo della dimensione linguistica, in cui però sembra prevalente una disposizione sequenziale e dunque, direi, processuale. Analogamente a Heffernan, anche Bilman considera tale sequenzialità come una caratteristica narrativa in cui sembra prevalere la dimensione temporale. In questo senso,

dunque, le unità pittoriche vengono percepite dal poeta e dal lettore-spettatore come risultato di una concettualizzazione verbale il cui dominio è quello linguistico e temporale:

This study on ekphrasis demonstrated that the media of poetry and painting contain both spatial and temporal characteristics. The temporal and spatial properties of both arts are expressed by the poems' ekphrastic dimension. When a poet describes a painting, or alludes to its contents or transforms its impact into a poem, he enters the linguistic dimension, first by the sequential order of his gaze and, then, by the linearity of writing. The transcription of the painting's mimetic principle into the poetic text includes a narrative sequence that comprises a temporal dimension. The symbolic significance given to painted units by the perceiver and the poet is the result of a verbal conceptualisation unfolding in the linguistic and temporal realms. (Bilman, 2013, p. 145)

L'interpretazione di Bilman, allora, da una parte infrange le dinamiche oppostive riconoscendo in entrambi i media, visuale e verbale, porzioni di spazialità e temporalità; dall'altra parte si mantiene in una posizione più conservatrice intendendo l'*ekphrasis* come mezzo per rendere il medium visuale nel campo della sequenzialità linguistica e temporale, riconoscendo dunque una prevalenza della temporalità nel corpo ibrido della scrittura.

È chiaro che le trattazioni qui riassunte e discusse non sono le uniche che passano in rassegna il problema delle dinamiche oppostive tra arti dello spazio e arti del tempo in relazione alle pratiche efrastiche. Sono però quelle in cui più chiaramente emerge il tentativo di passare da ragionamenti di tipo oppositivo a metodologie che contemplan comportamenti più conciliativi tra i linguaggi. Queste visioni si riflettono sia su un campo extraletterario che vede riflesso nel

confronto tra i linguaggi sviluppi sociologici e ideologici, sia concretamente sul modo di intendere e definire l'*ekphrasis*. A questi aspetti ci si rivolgerà nel proseguimento della trattazione.

## **2.2 L'*ekphrasis* come spazio sociale e ideologico**

Una delle implicazioni più rilevanti nell'incontro-scontro tra immagine e parola per mezzo di pratiche ecfrastriche è senza dubbio l'insorgenza di conflitti che vanno oltre il dato letterario e che possono essere interpretati in senso generale come il fronteggiarsi di due ideologie, quella logocentrica e quella post-logocentrica. Non di rado, inoltre, queste assumono il valore di ancor più estesi campi di forza in cui si realizzano giochi di potere che sono il riflesso di situazioni sociali extraletterarie. In questo senso parola e immagine, nella loro interconnessione ecfrastrica, diventano il corrispettivo di qualcosa che va oltre il contatto intermediale e pertiene invece l'incontro con il diverso, con l'Altro. Un incontro la cui entità non può non essere che il riflesso di una situazione ideologica più estesa a livello extraletterario.

In una prima fase l'agone rimane limitato alla tradizionale dinamica oppositiva di cui si è già avuto modo di scrivere poco sopra. Ma il punto di vista viene in parte trasferito dalle differenze tra le arti dello spazio e le arti del tempo ai rapporti semiotici di potere, nel contesto dei quali viene giustificato il tentativo della parola di prendere possesso dell'immagine, servendosi appunto di tecniche ecfrastriche. In tale linea rientra sicuramente il già citato Krieger (1992), che parla apertamente di «logocentric desire» (p. 11) per riferirsi alla tendenza per cui la parola cerca di catturare e irreggimentare tutto il mondo. Per questo – richiamando il già citato *ekphrastic impulse* – Krieger insiste per fondare l'esistenza stessa dell'*ekphrasis*

su un conflitto semiotico per cui la parola tende a prevalere sull'immagine con il desiderio ultimo di appropriarsi e sostituire il lavoro stesso del segno visuale:

In speaking of ekphrasis, or at least of the ekphrastic impulse, I have pointed to its source in the semiotic desire for the natural sign, the desire, that is, to have the world captured in the word, the word that belongs to it, or, better yet, the word to which it belongs. This desire to see the world in the word is what, after Derrida, we have come to term the logocentric desire. (Krieger, 1992, p. 11)

Lecture di questo genere sono sicuramente il segno di un tempo che sta cambiando, in cui si assiste al passaggio da un periodo a forte tendenza logocentrica a uno invece in cui si comincia a rivalutare l'importanza delle immagini. Nonostante Krieger rimanga legato a una concezione tradizionale della materia, è rilevante osservare come inizi a emergere una riflessione critica sui rapporti di forza tra i diversi sistemi linguistici. Il che è sicuramente un passo avanti nella riflessione.

Di rapporti di forza tra scrittura e immagine continua a parlare anche Meltzer (1987), il quale – sempre rimanendo ancorato a una concezione molto tradizionale del confronto tra linguaggi – vede l'*ekphrasis* come «the attempt of writing to overcome the power of the image in a mimetically-oriented culture of images» (p. 102). In tal senso le forme efrastiche vengono intese come un'appendice particolare del linguaggio in grado di far fronte al potere della visualità, in uno spazio in cui la mimesi governa e indirizza la cultura delle immagini.

Alla lettura di Meltzer si appoggia anche Scott (1991), il quale tuttavia precisa la natura non esclusivamente mimetica dell'*ekphrasis*, che invece è in primo luogo il tentativo di prendere possesso dell'opera d'arte da parte di un osservatore (cfr.

p. 302) che usa il potere del linguaggio per piegare l'immagine al suo scopo. Per tale motivo, l'*ekphrasis* si configura, per Scott, come «a cunning attempt to transform and master the image by inscribing it» (Scott, 1991, p. 302).

Le cose si fanno più complesse, ma anche più interessanti, con la lettura di Thomas Mitchell, il teorico del *Pictorial Turn*, per cui l'*ekphrasis* non è solo un modo per portare a regime il conflitto tra arti dello spazio e arti del tempo. Mitchell infatti tende a uscire da un perimetro esclusivamente lessinghiano, per leggere i rapporti di forza evidenziati dalle forme efrastiche come il corrispettivo di qualcosa di più generale. Dopo avere dedicato alla dialettica tra spazio e tempo una importantissima trattazione in *Iconology* – cogliendo e approfondendo quel «link between genre and gender» (Mitchell, 1986, p. 110) che è la principale causa dell'ampliamento della riflessione – Mitchell dedica all'*ekphrasis* un fondamentale intervento volto a indagare la tecnica come un mezzo di incontro con l'Altro, come suggerito fin dal titolo, che è proprio *Ekphrasis and the Other* (Mitchell, 1994, pp. 151–182).

L'intera riflessione prende le mosse dall'individuazione del concetto di «fascination» (p. 152) come marca specifica di quello che chiama «the problem of ekphrasis» (p. 152). Tale «fascination» si realizza per il lettore in tre momenti fondamentali che comportano reazioni ambivalenti. Il primo momento è quello dell'«ekphrastic indifference» (p. 152) che prende forma a partire da una «commonsense perception that ekphrasis is impossible» (p. 152), ovvero dalla consapevolezza del fatto che la parola non potrà mai rendere visibile un'immagine, ma di fatto solo riferirsi ad essa, descriverla o invocarla (cfr. p. 152). Tuttavia tale consapevolezza è immediatamente smentita dell'effettiva esistenza di testi efrastici che riescono nell'intento. Dal riconoscimento di precedenti letterari si origina il secondo momento della *fascination* efrastica, quello denominato

«ekphrastic hope» (p. 152), che costituisce la smentita più chiara al primo momento di scetticismo e scopre la possibilità di una visione metaforica e immaginativa:

This is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a “sense” in which language can do what many writers have wanted it to do: “to make us see”. (Mitchell, 1994, p. 152)

Tuttavia questa tendenza che vede nel linguaggio il potere di fare letteralmente qualsiasi cosa incontra un ostacolo quasi insormontabile nel terzo momento della fascinazione ecfrastica, quello dell’«ekphrastic fear» (p. 154), in cui si sperimenta una sorta di *uncanny valley*, anzi forse più di una sensazione perturbante che nasce dalla nuova consapevolezza del fatto che ogni distinzione tra parola e immagine può adesso collassare:

This is the moment of resistance or counterside that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually. (Mitchell, 1994, p. 154)

Per Mitchell allora questo è il momento in cui la differenza tra verbale e visuale smette di essere un fatto su cui poter naturalmente contare e diventa invece un «moral, aesthetic imperative» (p. 154).

In conseguenza di ciò è possibile affermare che il risultato dell’«interplay» (p. 156) tra i tre momenti di fascinazione ecfrastica descritti da Mitchell sia, in sostanza, un «pervasive sense of ambivalence» (p. 156).

È proprio in questo senso che l'*ekphrasis* può essere letta come incontro tra «semiotic “others”» (p. 156), tra diversità il cui incontro finisce per avere una evidenza ideologica e sociale che deve continuamente essere indagata. Infatti, il carattere interposto dell'*ekphrasis* non è da intendersi solo come relativo ai linguaggi, ma si trasferisce – proprio come fa Mitchell – anche nello spazio intermedio tra «speaking/seeing subject and a seen object» (p. 164). L'*ekphrasis* è insomma un organismo che vive e prospera nell'*in-between* tra diversità, che di fatto si fanno corrispettivo della relazione tra Io e Altro (p. 164). Che poi la relazione ecfraistica tra diversità venga vista da Mitchell come segno del trasferimento alle strutture semiotiche dei rapporti di forza sociali potrebbe essere interpretata come una forzatura, anche se rimane un'ipotesi piuttosto affascinante:

My examples are also canonical in their staging of ekphrasis as a suturing of dominant gender stereotypes into the semiotic structure of the imagetext, the image identified as feminine, the speaking/seeing subject of the text identified as masculine. (Mitchell, 1994, p. 181)

Secondo questa prospettiva, quindi, è posto in rilievo il ruolo dell'*ekphrasis* non solo come dispositivo retorico, ma anche come strumento di sutura – dunque di punto di incontro – delle dinamiche di genere all'interno della struttura semiotica dell'*imagetext*. Qui, infatti, Mitchell identifica l'immagine con il femminile e il soggetto parlante/vedente del testo con il maschile. La sua osservazione invita a riflettere su come l'atto di rendere il visivo attraverso il verbale, lungi dall'essere un semplice passaggio comunicativo, implichi una sutura tra identità di genere e potere discorsivo. In tale contesto, l'*ekphrasis* – in particolare quella tradizionale, precedente l'era intermediale – può essere interpretata come un meccanismo in cui

l'immagine, simbolicamente femminilizzata, viene "domata" dal linguaggio, che si presenta come una forza maschile dominante. Il commento di Mitchell apre, quindi, un'importante linea critica sulla politicizzazione dell'*ekphrasis* e sulla sua capacità di riprodurre, anziché sfidare, le gerarchie di genere tradizionali.

In definitiva, per Mitchell, l'*ekphrasis* sarebbe l'agente della migrazione di elementi sociali verso fatti semiotici, in cui il rapporto tra forte e debole verrebbe rappresentato dalla relazione tra parola e immagine e le varie tappe della fascinazione ecfrastica equivarrebbero invece al graduale sovvertimento dei rapporti di forza sociali che per secoli erano rimasti immutati.

Sulla linea di Mitchell rimane anche Elsner (2004), in cui l'*ekphrasis* è intesa come un discorso che lavora su due assi, quello che pertiene allo spettatore, l'oggetto visuale e il discorso generato e quello che pertiene il parlante, l'*audience* e il discorso che consente l'interazione tra i due. A partire da questa premessa, sostiene Elsner, l'*ekphrasis*, intesa come discorso, svolge due ruoli principali: media la visione dello spettatore attraverso le parole e consente un dialogo tra scrittore e lettore. Per tale motivo il discorso ecfrastico sarebbe un «twofold attempt to establish a relationship: on the one hand between viewer and object, on the other between speaker and hearer» (Elsner, 2004, p. 157). Secondo questa concezione allora – dato che *viewer* e *speaker* sarebbero lo stesso soggetto – *object* e *hearer* costituirebbero l'Altro con cui confrontarsi. E dunque l'*ekphrasis* in quanto discorso – «whether controlled, paranoid, alienated, or self-deluding» – costituirebbe il tentativo di creare «a bridge over the gap between self and Other» (p. 157). L'unico problema è che non sempre ciò avviene in maniera equa, visto che molto spesso è l'oggetto visuale a farne le spese a beneficio della porzione verbale:

But since the two processes are always simultaneous and often in conflict, the resulting speech is frequently an occlusion of one of these Others, even when it may most explicitly profess to expose or celebrate that Other in its verbal performance.

(Elsner, 2004, p. 157)

La trattazione di Elsner continua poi con una lettura freudiana e lacaniana del fenomeno, senz'altro molto interessante perché in accordo con il tentativo di uscire dalla retorica e da dinamiche prettamente logocentriche che ha avuto inizio con la rivalutazione del dominio dell'immagine.

Sarebbe interessante ragionare ulteriormente sulla quella «power struggle» (Sager Eidt, 2008, p. 9) che caratterizza l'azione dell'*ekphrasis*, una tecnica che comporta processi molto più complessi di quelli che apparentemente vengono ridimensionati a una semplice descrizione di opere d'arte. Per tale motivo il prossimo passaggio – quello con cui si passano in rassegna le definizioni ecfrastiche – costituisce un primo passo per restituirle la complessità che molti nel tempo hanno sminuito.

### **2.3 Per una rassegna delle definizioni dell'*ekphrasis***

Per restituire la profondità di analisi che l'*ekphrasis* merita è necessario andare indietro nel tempo e impegnarsi in una rassegna delle definizioni che nella contemporaneità le sono state date. Un discorso a parte invece va fatto per l'*ekphrasis* antica che è per certi versi tutt'altra cosa e che merita un approfondimento speciale. La storia delle definizioni ecfrastiche è piuttosto recente e va ricondotta agli anni Cinquanta. Definire l'*ekphrasis* non vuol dire soltanto impegnarsi nella comprensione della tecnica in sé stessa, ma anche incrociare questioni come la mimesi, la rappresentazione e, soprattutto, la natura

degli oggetti visuali a cui l'*ekphrasis* si riferisce in maniera diretta. È ovviamente quasi impossibile, oltre che sterile, riportare tutte le definizioni che alla tecnica sono state date nel corso dei decenni, frutto di lievi rielaborazioni o slittamenti semantici apportati dai singoli studiosi. Molto più utile è invece rivolgersi a quelle definizioni che hanno apportato una effettiva variazione o innovazione nei modi di analisi, sottolineando nuove modalità di osservazione della tecnica.

Il punto di partenza obbligato per quanto riguarda gli studi efrastici contemporanei è rappresentato dal più volte citato Leo Spitzer, il quale, con l'intervento del 1955 dedicato a *Ode on a Grecian Urn* di Keats inaugura più o meno consapevolmente gli studi efrastici contemporanei con questa definizione:

[...] the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, "une transposition d'art," the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objets d'art (*ut pictura poesis*) (Spitzer, 1955, p. 207).

Nella definizione data da Spitzer ci sono almeno tre criticità che si innestano in parte nelle letture successive dell'*ekphrasis*: la prima è quella che riguarda lo statuto prettamente poetico della tecnica, fatto apertamente sconfessato dalle pratiche testuali; la seconda pertiene il concetto di “descrizione” per rendere conto del lavoro svolto dall'*ekphrasis*; la terza, per certi versi quella che ha più impatto su ciò che si intenderà in seguito per *ekphrasis*, identifica come referente efrastico la sola opera d'arte. C'è poi, nella chiusa della definizione e a partire dalla citazione di Gautier, un abbozzo anticipatorio del nocciolo delle discussioni future e riguardanti prospettive mediali e intermediali della questione.

Del 1958 è la definizione di Hagstrum che come già detto approfondisce la questione sotto il punto di vista del cosiddetto *pictorialism*, limitando il dominio dell'*ekphrasis* al suo significato classico di modo per dare voce a un oggetto artistico muto:

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 (Hagstrum, 1958, p. 18, n. 34)

Rimanendo nel campo delle definizioni già anticipate perché connesse principalmente a dinamiche antagonistiche è da citare di passaggio Murray Krieger (1967) che inserisce l'*ekphrasis* in un complesso gioco mimetico e intersemiotico.

Innovativa – anche se discutibile, probabilmente perché condizionata da una prospettiva esclusivamente connessa alla storiografia artistica – sembra essere invece la lettura di David Carrier (1987) che contrappone *ekphrasis* a *interpretazione*, intendendole come «contrasting technical terms» (p. 21), per cui la prima «tells the story represented, only incidentally describing pictorial composition»; mentre la seconda «gives a systematic analysis of composition» (p. 21). Lo studioso aggiunge poi che «once an ekphrasis is given, the story depicted has been told», mentre invece «by contrast, interpretations are controversial, and so one interpretation may be contradicted by the next» (p. 21). Carrier giustifica la propria posizione sulla questione attraverso diverse argomentazioni, tuttavia ogni sua affermazione solleva almeno tre potenziali obiezioni. In primo luogo, è necessario chiarire quale sia l'elemento che autorizza l'affermazione secondo cui il compito dell'*ekphrasis* consisterebbe nel "raccontare la storia" dell'immagine. In secondo luogo, appare discutibile l'idea che, secondo lo studioso, possa esistere

una sola *ekphrasis* ma numerose interpretazioni. Infine, e non meno importante, rimane aperta la questione di cosa impedisca di affermare che anche l'*ekphrasis* possa, a sua volta, essere un atto interpretativo. C'è poi da notare come tutte queste affermazioni cozzano con la definizione più sintetica che Carrier stesso dà nel suo proprio articolo: «an ekphrasis is such a verbal recreation of a painting» (p. 20).

Rispetto a questo approccio, risulta invece feconda e opposta la distinzione operata da Kibédi Varga (1989) che apparenta l'*ekphrasis* all'illustrazione, considerando entrambe come il risultato di relazioni di secondo grado e vedendole, al contrario di Carrier, come «different modes of interpretation» (p. 44).

Rimanendo nel campo delle distinzioni rimane fondamentale per gli studi futuri quella proposta da Hollander (1988)<sup>36</sup> riguardo alla natura dell'immagine (sempre artistica) resa dall'*ekphrasis*. Secondo lo studioso è possibile distinguere tra immagini *notional*, ossia non realmente esistenti ma evocate come se lo fossero; e immagini *actual*, ossia opere d'arte realmente esistenti (cfr. p. 209). Questa distinzione è ovviamente passibile di precisazioni e critiche<sup>37</sup>, ma fin da quando è stata formulata è stata accolta da pressoché tutti gli altri studiosi per analizzare e interpretare i vari dispositivi efrastici.

A questo punto si arriva a quella che è probabilmente la definizione più condivisa tra gli studiosi contemporanei, anche se negli ultimi anni non sono poche le critiche che continua ad accumulare. Si tratta di quella data da Heffernan con leggere variazioni tra il 1991 e il 1993, viene inserito nell'agone il concetto spinosissimo di rappresentazione di una rappresentazione:

---

<sup>36</sup> Ribadita in Hollander (1995).

<sup>37</sup> Lo si farà direttamente e indirettamente nel corso di questo lavoro.

ekphrasis is the verbal representation of *graphic* representation (Heffernan, 1991, p. 299)

ekphrasis is the verbal representation of *visual* representation (Heffernan, 1993, p. 3)

In questo senso allora l'*ekphrasis* sarebbe una sorta di traduzione rappresentazionale da un medium a un altro medium. Senza entrare nel merito della questione, bisogna però segnalare come sia piuttosto limitante parlare di *ekphrasis* irretendola nelle maglie della rappresentazione proprio perché essa può palesemente interagire ad esempio con immagini non propriamente rappresentazionali, come possono essere quelle dell'arte non figurativa.

Sulla scia di Kibédi Varga, e dunque in opposizione alle tesi di Carrier, è poi il lavoro di Hans Lund (1992), il quale mentre usa il termine *ekphrasis* «to cover texts describing and/or interpreting real or fictitious pictures» (p. 12), vede l'*ekphrasis* come una modalità di resa di una sorta di rete interconnessa di oggetti visibili, ovvero come «the art of describing the seen world of the objects» (p. 12). Di prima importanza è anche il trentennale lavoro di Tamar Yacobi (1995, 1997, 1998, 1999, 2000, 2005, 2013), così stratificato e complesso da non poter essere attraversato interamente in questo capitolo. Esso analizza in maniera profonda il variegato universo ecfastico mettendo in risalto alcune particolarità che finora non erano state indagate a sufficienza. Le estreme conseguenze di questo lavoro portano a una lettura intermediale e citazionale del fenomeno ecfastico che inducono la studiosa – servendosi della teoria del *quoted discourse* di Meir Sternberg (1982, 1991) – a leggere l'*ekphrasis* come una sorta di «interart transfer» (Yacobi, 2013, p. 2), cioè un agente che si fa responsabile di trapiantare nelle

parole l'oggetto efrastico inteso allo stesso tempo come ri-presentazione e rappresentazione:

I define ekphrasis as a form of intermedia quotation: a verbal re-presentation of visual art, which itself represents some first-order object. What was originally an autonomous image of the world becomes in ekphrastic transfer an image of an image, a part of a new whole, a visual *inset* within a verbal *frame*. (Yacobi, 2013, pp. 2–3)

Interpretare l'*ekphrasis* come citazione intermediale ha delle importanti ricadute su tutta la questione. Questo perché da un lato si mette da parte il dominio della descrizione, mentre dall'altro si apre uno spiraglio al referente non esclusivamente artistico (anche se c'è da dire che per Yacobi si opera ancora una volta nello spazio dell'arte visiva). Prendendo in prestito la definizione di Heffernan, Yacobi piega il concetto di rappresentazione, facendolo virare – appoggiandosi alla polisemia della lingua inglese – verso la ri-presentazione e la rappresentazione, considerando l'*ekphrasis* un modo per citare e verbalizzare un oggetto visuale (artistico), esso stesso frutto di una rappresentazione di primo livello. Ma la cosa più interessante di questa definizione riguarda il modo di concepire la tecnica come un *transfer* capace di dare vita a un nuovo organismo intermediale in cui un inserto visuale sia inserito in una cornice verbale, senza che sia possibile distinguere l'uno dall'altra.

Un apporto decisivo agli studi delle definizioni efrastiche è ascrivibile a uno studioso capace di mettere in parte in discussione il concetto di rappresentazione, anche se in maniera discontinua, a volte poco convinta e, infine, con una mezza abiura che riporta il problema all'inizio. Si tratta del lavoro tanto prezioso quanto confuso di Claus Clüver (1997, 1998, 2007, 2017, 2019), il quale partendo dalla

definizione di Hollander inserisce nella discussione il concetto di *verbalizzazione*, che almeno in parte consente di chiamare fuori quello di rappresentazione, troppo complesso e ricco di storia. La più chiara definizione è quella rintracciabile in un intervento del 1998 intitolato *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, dove a un certo punto si può trovare una frase fulminea come questa:

Ekphrasis is the verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system (Clüver, 1998, p. 49)

L'innovazione non è solo da ricercare nell'uso, pure molto intelligente, di *verbalization*, che consente di aggirare, come già detto, la rappresentazionalità hefferiana, ma anche nella natura dell'oggetto ecfrastrico di riferimento. Seguendo questa affermazione, infatti, sembra che l'*ekphrasis* si apra non solo a oggetti visuali non artistici, ma anche – forse in maniera eccessiva – a tutti i sistemi di segni non verbali. Più tardi, nelle sue svariate riletture, oltre a tornare alla rappresentazione<sup>38</sup>, Clüver proverà a precisare meglio questa seconda parte della definizione, limitando gli oggetti ecfrastrici alle «non-kinetic visual configurations» (Clüver, 2019, p. 239), senza dubbio una precisazione infelice se si considerano le tante verbalizzazioni ecfrastriche derivanti da materiali audiovisivi.

Con il *Pictorial/ Iconic Turn* descritto nei primi anni Novanta si moltiplicano le letture intermediali delle tecniche ecfrastriche, che lentamente cominciano a sostituire tutte le letture più tradizionali del problema. Un esempio piuttosto importante di questo nuovo approccio è rintracciabile negli studi di Irina Rajewsky

---

<sup>38</sup> Nella rilettura del 2019, Clüver torna a meno innovative posizioni, riallineandosi in parte alle posizioni di Hefferan: «Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium» (Clüver, 2019, p. 239).

(2005, 2010, 2018), la quale, studiando le sottocategorie dell'intermedialità, inserisce l'*ekphrasis* nel gruppo delle «intermedia references» (Rajewsky, 2005, p. 52), una forma di intermedialità in cui

the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means. (Rajewsky, 2005, p. 53)

Nel caso delle forme ecfrastriche dunque il *medium* verbale evocherebbe o imiterebbe, usando i propri mezzi specifici, gli elementi o le strutture di *media* visuali senza che sia possibile rintracciare una discriminante nella presenza o meno di forme artistiche o canonizzate.

Si tratta dunque di aprire, come già fatto da Clüver, seppure in maniera esitante, a oggetti ecfrastrici altri dalle sole forme artistiche. Già prima dello studio aspecifico di Rajewsky erano però già emerse tendenze di questo tipo. Una delle posizioni più estreme è probabilmente quella di Bruhn (2000) che nel suo lavoro di mappatura di quella che chiama *musical ekphrasis* cerca di spezzare il dominio verbale della tecnica allargandolo in senso intermediale quale resa di un *medium* secondo le caratteristiche di un altro *medium*:

I suggest ekphrasis to be “a representation in one medium of a text composed in another medium.” (Bruhn, 2000, p. 8)

Una definizione che ha notevole fortuna tra chi vuole appunto allargare il dominio ecfrastrico, da una parte strappandolo al dominio della parola, dall'altra a quello esclusivo delle arti visive. È per questo che una studiosa come Laura Sager

Eidt, nel suo lavoro sull'*ekphrasis* letteraria e filmica, non può non appoggiarsi al lavoro di Bruhn per elaborare una sua propria risposta al problema dell'*ekphrasis*:

I therefore define ekphrasis as *the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system.* (Sager Eidt, 2008, p. 19)

È questa una lettura più ampia del fenomeno la cui innovazione rispetto a quella di Bruhn concerne principalmente la prima parte. Si sente la necessità ancora una volta di fare fuori il concetto di rappresentazione sostituendolo, come già fatto da altri studiosi, con forme e concetti più puntuali come *verbalizzazione, citazione o drammatizzazione*. Rimane invariata rispetto a Bruhn l'alterità del sistema di segni dell'oggetto efrastico di riferimento. In tal senso l'*ekphrasis* si fa una sorta di dispositivo che ha ricadute che vanno ben oltre la letteratura e riguardano tutte quelle forme medialità che vengono tradotte in altre forme medialità

Ma la rimozione del concetto di rappresentazione non è unanime né uniforme e non mancano definizioni che ad esso si richiamino anche in tempi piuttosto recenti, sia in analisi che seguono metodologie più tradizionali sia nei casi in cui i riferimenti teorici immediati consistono negli studi visuali intermediali più aggiornati. Nella prima casistica rientra ad esempio la lettura di Claire Barbetti (2011) – uno dei pochi studi estesi sull'*ekphrasis* medievale – che pur richiamando la definizione paradigmatica di Heffernan si focalizza su dinamiche percettive:

it is not the visual work of art, the visual representation being represented; it is the perception of the visual representation that is interpreted and translated into a verbal form. (Barbetti, 2011, p. 11)

Secondo questa prospettiva l'*ekphrasis* non si configurerebbe allora come rappresentazione di una rappresentazione, ma come la percezione interpretata e verbalizzata di una rappresentazione visuale (artistica). Ciò ha ricadute immediate sullo statuto del fruitore del dispositivo ecfastico e apre a letture cognitive della questione, cosa che in effetti altri studiosi cominciano a mettere in opera.

Le cose cambiano solo inizialmente di poco con Emma Kafalenos che, in una prima fase, apporta un lieve correttivo o innovazione al *re-presentation* di Tamar Yacobi, accontentandosi di descrivere l'*ekphrasis* come «the re-representation in words of a prior visual representation» (Kafalenos, 2012, p. 27) e dunque giocando principalmente sulla derivazione di secondo grado della tecnica. Tuttavia, più recentemente sempre Kafalenos ha intuito il carattere forse più interessante dell'uso letterario dell'*ekphrasis*, quello per cui molto spesso gli autori travisano volutamente o piegano alle proprie necessità gli oggetti ecfastici di riferimento:

I argue, that ekphrasis unavoidably misrepresents the image to which it responds  
(Kafalenos, 2018, p. 288)

Pur rimanendo ancorata alla rappresentazione, Kafalenos sembra allora trovare una delle leve fondamentali, oltre a quella intermediale, per uno studio innovativo dell'*ekphrasis*, quella che considera scrittore e fruitore e che chiama in causa il «complex cognitive process of looking at a visual artwork and responding to it verbally» (Kafalenos, 2018, p. 288).

In sostanza si tratta allora di un incontro tra varie istanze, proprio come quello messo in evidenza da David Kennedy (2012; Kennedy & Meek, 2019), il quale descrive l'*ekphrasis* proprio nei termini di un *encounter*:

ekphrasis is a verbal representation of an encounter with a work of art represented in the form and conventions of another medium (Kennedy, 2012, p. 31)

Pur mantenendo la propria dipendenza dal concetto di rappresentazione, la notazione dell'*Ekphrastic Encounter* (p. 31) non è che la conferma della complessità dei fenomeni efrastici, che lungi dall'essere delle mere descrizioni o verbalizzazioni, chiamano in causa processi e attori complessi, configurandosi come veri e propri dispositivi che gestiscono linee di forza provenienti da varie istanze.

Su una posizione apertamente intermediale, innovativa e caratterizzata da grande apertura teorica si può rintracciare la definizione di Johanna Hartmann (2015), modellata su una concezione dell'*ekphrasis* strettamente connessa all'avvento della cosiddetta *digital age*:

Ekphrastic descriptions, as inherently intermedial phenomena, rely on transformational processes between word and image and thus necessarily imply the crossing of medial boundaries. (Hartmann, 2015, p. 115)

Secondo questo modo di vedere l'*ekphrasis*, la rappresentazione non fa più parte del problema e ci si focalizza principalmente sul versante intermediale del fenomeno, tanto da vedere fondata tutta la tecnica su processi trasformativi tra immagine e parola – anche qui allora sparisce il referente esclusivamente artistico – che implicano l'infrazione sistematica dei confini mediali.

La linea intermediale degli studi efrastici continua fino agli ultimi anni e ancora oggi non si contano gli interventi fondati su questa prospettiva che, in effetti, sembra essere quella più promettente. Ad esempio, una visione chiara del

da farsi in questo senso è presente in uno studio programmatico di Gabriele Rippl (2018) che è convinta della necessità, una volta considerati i cambiamenti mediali dei nostri anni, di rivedere il concetto di *ekphrasis*, per soddisfare il suo bisogno di essere «adapted, modified, and expanded» (p. 267). Questa triplice revisione porterebbe secondo la studiosa a nuove definizioni del fenomeno. Dopo avere tracciato almeno quattro vie per raggiungere l'obiettivo, la studiosa fornisce una possibile definizione

- First, with respect to the visual objects described ekphrastically: according to many researchers these objects are no longer exclusively works of art. [...]
- Second, with regard to current definitions of representation (see Heffernan's use of the term). [...]
- Third, with respect to theoretical conceptualizations of ekphrasis within the semiotic paradigm. [...] I consider ekphrasis to be an intermedial reference and consequently discuss contemporary ekphrasis within the wider cultural frame of intermediality, that is, beyond the semiotic paradigm [...].
- Fourth, with regard to the [medium] of ekphrasis. According to some critics [...] language is no longer considered the only medium to deliver ekphrases; opera, drama, film, and so on, may also do so. [...] In this article, *I consider as ekphrasis any explicit or covert verbal/literary reference to images, including descriptive-static ekphrases and those charged with narrative impulses, whether concise and abbreviated [...] or extended and detailed [...]*. (Rippl, 2018, p. 267)

La prima via per *adattare, modificare ed espandere* il concetto di *ekphrasis* riguarda per Rippl la non esclusività artistica degli oggetti ecfrastrici; la seconda riguarda il superamento della rappresentazionalità descritta da James Heffernan; la terza il superamento del paradigma semiotico per l'analisi ecfrastrica, sostituito dal più ampio approccio intermediale; la quarta, infine, riguarda l'allargamento dei

*media* di competenza ecfrastica non considerando la tecnica un dominio esclusivo della parola. Tutti questi accorgimenti portano di conseguenza a una definizione piuttosto innovativa della tecnica – che richiama in parte quella di Irina Rajewsky – secondo cui l'*ekphrasis* sarebbe una *reference* verbale e letteraria, esplicita o implicita, rispetto a un'immagine, che può essere descrittiva o narrativa, breve o estesa.

Sulla stessa linea di Rippl si trova anche Renate Brosch (2018) la quale, proprio come la prima, è convinta che «a broader view of ekphrasis would take account of an expanded domain of visual images available for ekphrastic writing» e che «semiotic or representational considerations are no longer adequate» (p. 226) per descrivere i domini crescenti dell'*ekphrasis*. Per tale motivo la studiosa pensa che sia molto più efficace uno studio che veda le *ekphraseis* non come «static entities», ma come «cultural agents with the power to elicit certain effects and to perform certain functions» (p. 226). Ci si concentra dunque su una visione performativa del fenomeno che consente di aggirare il rischio di passare da un estremo all'altro, cioè dall'isolamento artistico-poetico-rappresentazionale a una «purely media-centered examination» (p. 226) e che invece permette di osservare con maggior attenzione ciò che l'«ekphrastic agency achieves for the text, the reader, and the wider cultural field» (p. 226).

A chiusura di questo paragrafo, infine, si riporta una delle più recenti definizioni degne di nota, quella data nell'importante lavoro di Maria-Eirini Panagiotidou (2022), autrice della monografia ad oggi più aggiornata e recente sul tema. In una prospettiva teorico-metodologica che concilia la stilistica con le più aggiornate acquisizioni dei *visual culture studies* internazionali, la studiosa assegna un ruolo fondamentale al lettore e alle dinamiche di percezione cognitiva che investono il dispositivo ecfrastico, arrivando a una definizione di questo tipo:

For the purposes of this study, ekphrasis is defined as a cognitive response to a text that (re-)presents, narrativizes, alludes to, or evokes a work of art, resulting in collaborative dialogue between the artist, the writer, the reader/viewer, the text, and the artwork and an aesthetic engagement with these works. (Panagiotidou, 2022, p. 48)

Dunque ciascun testo ecfrastrico viene letto da Panagiotidou nella sua valenza di risposta cognitiva, ancora una volta, a un'opera d'arte. Tale responso cognitivo può agire secondo diverse modalità, che includono la rappresentazione (secondo le varie forme descritte negli studi ecfrastrici), la narrativizzazione e l'evocazione. Ma ciò che più conta in questo modo di vedere l'*ekphrasis* è il suo valore di dialogo collaborativo tra vari elementi dello spazio ecfrastrico, quali l'artista, lo scrittore, il lettore-spettatore, il testo ecfrastrico stesso, l'opera d'arte e lo stesso *engagement* estetico con tutte queste opere.

È chiaro che una rassegna del genere qui proposto presenta delle problematiche difficilmente aggirabili, ma il suo proposito riepilogativo coinciderà in questo lavoro con una proposta teorica quanto più coerente, ampia e innovativa possibile, che partendo da tali acquisizioni possa fornire linee guida per l'analisi delle forme ecfrastriche contemporanee. La produzione di lavori teorici come quelli qui illustrati non è sempre sfociata soltanto nell'elaborazione di definizioni concise della tecnica, ma ha proceduto, in altri casi, alla formulazione di tipologie, tassonomie analitiche o categorizzazioni che hanno avuto il merito di meglio precisare griglie di analisi utili per l'inquadramento di problemi che altrimenti sarebbero rimasti sullo sfondo e poco visibili. A queste ci si rivolgerà nel prossimo paragrafo.

## 2.4 Alcune tipologie, tassonomie analitiche o categorizzazioni

Le indagini teoriche sul dispositivo efrastico non si esauriscono ovviamente con il tentativo definitorio, ma si sviluppano a fondo per meglio descriverne il funzionamento più intrinseco. Non di rado, dunque, si assiste a tentativi di sistemazione schematici volti non solo alla esemplificazione di determinate caratteristiche dell'*ekphrasis*, ma anche e soprattutto alla configurazione di griglie utili per l'analisi delle stesse. Accade dunque di trovarsi di fronte a schemi, modelli o vere e proprie tipologie efrastiche, che molto spesso prendono la forma più strutturata di vere e proprie tassonomie o categorizzazioni. Conoscerle è senza dubbio utile in termini analitici e di cognizione delle particolarità che di volta in volta vengono evidenziate, ma è ovvio che nessuno dei modelli offerti è in grado di essere applicato a tutte le verbalizzazioni efrastiche né che sia completo per sé stesso. Tuttavia, rivolgersi di volta in volta a quello che si ritiene più adatto si concretizza in un beneficio per l'analisi. Come in ogni aspetto delle forme efrastiche non vale infatti l'adozione di fallaci metodologie oggettive, dato che ogni ingranaggio o meccanismo del sistema efrastico è passibile di una flessibilità che richiede a sua volta una pari flessibilità analitica.

La tipologia più originaria è sicuramente quella già più volte citata di Hollander (1988) che si occupa di distinguere *actual ekphrasis* da *notional ekphrasis*. Ma con lo stratificarsi degli studi efrastici contemporanei negli ultimi decenni le cose si sono fatte parecchio più complesse. Da quel momento i tentativi tipologici si sono andati moltiplicando, in alcuni casi producendo soltanto degli sterili elenchi poco utili per l'analisi efrastica, in altri casi, invece, si sono prodotti degli schemi capaci di far emergere elementi che fino a quel momento erano rimasti nell'ombra.

In questo lavoro si renderà conto soltanto di quelli – cinque in particolare – che si ritengono di grande utilità per le analisi ecfrastiche.

Il primo esempio (Schema 1) in ordine cronologico è quello rintracciabile in un intervento di Valerie Robillard (1998). Il modello duplice descritto dalla studiosa si fonda sull'idea che i testi ecfrastici siano da considerare nella loro valenza di «intertextual constructs» (p. 56). A partire da questo assunto si ritiene allora possibile la costruzione di un «descriptive framework which takes into account the widely diverse approaches to *ekphrasis*» (p. 56). Tale modello descrittivo consta di due parti ed è progettato per analizzare *modi* e *gradi* («*manner and degree*») di interazione tra parola e immagine. La prima parte viene denominata *Scalar Model* e si occupa di delineare «general kinds of textual interaction» (p. 56)<sup>39</sup>; la seconda parte è costituita invece dal *Differential Model*, la cui funzione è quella di qualificare l'entità delle interazioni descritte dalla prima parte del modello, affinché sia possibile articolarne le differenze.

Entrando nei particolari è possibile affermare che lo *Scalar Model* si occupa di rilevare i modi e i gradi di presenza di un testo (visuale) all'interno del nuovo testo verbale (ecfrastico) e si estrinseca in sei categorie: 1. *Communicativity*, la quale si riferisce al grado di riconoscibilità del testo visuale all'interno del testo ecfrastico, cioè al «degree to which the artwork is marked in a text» (p. 57); 2. *Referentiality*, la quale si riferisce alla misura («*extent*») di utilizzo di un'opera d'arte all'interno di un testo e ovviamente al grado di referenzialità, tanto che «a poem would be low in referentiality, in other words, if its sole reference to a painting is some form of basic communicative marking» (p. 58); 3. *Structurality*, riguarda il grado di analogia tra la struttura del testo verbale e quella dell'opera d'arte; 4. *Selectivity*,

---

<sup>39</sup> Esso si basa sugli studi di Manfred Pfister (1985).

che si riferisce al grado di utilizzo degli elementi di un oggetto visuale, ovvero «to the density of pictorial elements which have been selected, either from one painting/sculpture or from several works by the same artist» (p. 59); 5. *Dialogicity*, che riguarda il grado di interconnessione tra testo verbale e testo visuale e si riferisce al modo in cui «the poet creates a 'semantic' tension between the poem and the artwork by casting the latter in a new, opposing framework». (p. 59). Molto interessante anche il fatto che per la studiosa «this coincides with the concept of 'contextual ekphrasis', or verbal 're-framing'» (p. 59); 6. *Autoreflexivity*, che misura in qualche modo il grado di riflessione metatestuale dell'*ekphrasis*, di modo che «the poet specifically reflects on and problematizes the connection between his poem and its pictorial source(s), or, for example, between his own medium and that of the plastic arts» (p. 59).

La seconda parte del modello, costituita dal *Differential Model*, dipende strettamente dalle acquisizioni della prima parte e si occupa di usarne i risultati per giungere ad alcune generalizzazioni ecfrastriche. Inoltre, grazie a questo modello diventa più agevole la separazione tra i testi più esplicitamente ecfrastrici e tutti gli altri assimilabili a sfere più generalmente visuali:

This typology is designed to help differentiate the strong and explicitly marked ekphrastic texts from those that signal more nebulous relationships with their pictorial source(s); it is also designed to provide a means of accounting for those texts which might otherwise fall into that rather overcrowded group called 'the pictorial'. (Robillard, 1998, p. 60)

Secondo questo modello ogni *ekphrasis* può essere annessa a tre categorie in comunicazione tra loro, ciascuna delle quali è poi a sua volta inquadrabile in alcune

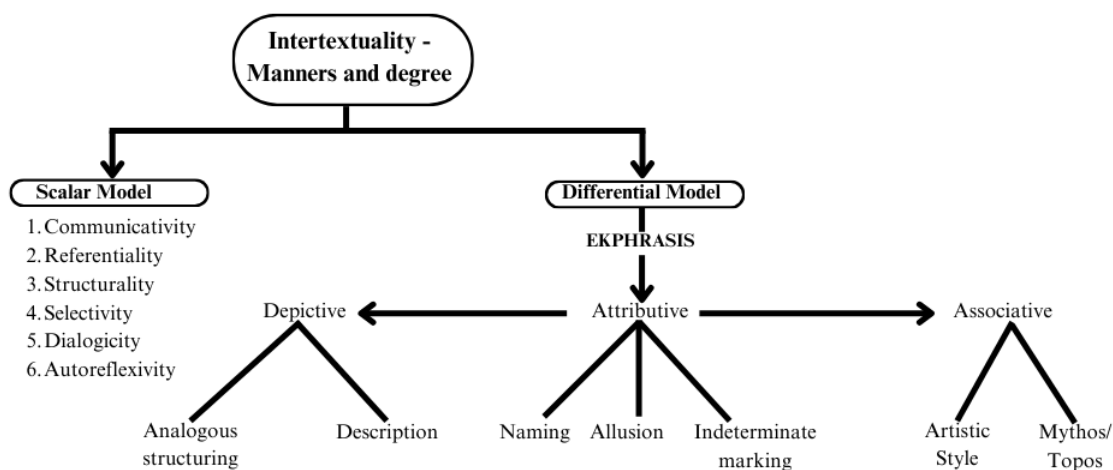
sottocategorie. Riguardo al primo ordine del modello è possibile parlare di 1. *Depictive ekphrasis*, in cui il rapporto con il referente ecfrastrico è a un grado di intensità massima e «includes texts which come closest to the critical demand for 'representation' or 're-presentation' of their pictorial sources» (p. 61); 2. *Attributive ekphrasis*, che svolge due almeno due funzioni principali, quella di marcare la fonte ecfrastrica e dunque anche quella più spiccatamente intertestuale; 3. *Associative ekphrasis*, riguarda qualcosa di meno tangibile e libero come la comunicazione tra il testo ecfrastrico e la sua capacità di riferirsi a «conventions or ideas associated with the plastic arts, whether they be structural, thematic, or theoretical». (p. 62).

Per quanto riguarda le sottocategorie, la *Depictive ekphrasis* si può suddividere in 1. *Analogous structuring*, che misura il grado di somiglianza tra la struttura del testo ecfrastrico e la fonte visuale; 2. *Description*, che si riferisce alla porzione della fonte visuale resa attraverso il testo ecfrastrico.

La *Attributive ekphrasis* può servirsi di almeno tre forme, quali il 1. *Naming*, cioè la nominazione specifica della fonte; 2. *Allusion*, ovvero l'allusione all'autore, allo stile al genere o ad altri elementi caratteristici della fonte ecfrastrica; 3. *Indeterminate marking*, in cui la referenzialità è meno marcata e la cui esplicitazione può essere raggiunta soltanto in determinate comunità culturali.

La *Associative ekphrasis* è probabilmente quella più aperta, ma ciononostante Robillard la suddivide in riferimenti ad 1. *Artistic style* o a 2. *Mythos/Topos*.

Il modello offerto da Robillard non è da intendere però come un sistema chiuso, tanto che le diverse categorie individuate, essendo in comunicazione tra loro (nello schema questo è sottolineato dall'uso delle frecce), possono essere usate per la descrizione di uno stesso testo ecfrastrico.



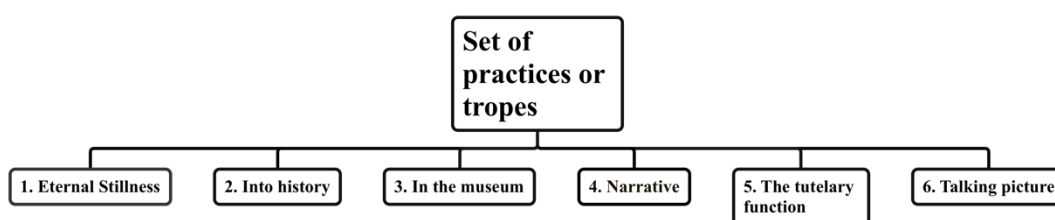
Schema 1- Modello di Robillard (1998)<sup>40</sup>

La seconda delle cinque tipizzazioni da illustrare risale al 2008 ed è stata elaborata da Elizabeth Loizeaux Bergmann (Schema 2). Più che di una vera e propria modellizzazione si tratta di una rassegna di un «set of practices and tropes» (Loizeaux Bergmann, 2008, p. 19) selezionati a partire dall'osservazione del rapporto tra immagine e parola in testi efrastici contemporanei. La studiosa è infatti convinta che l'*ekphrasis* sia da studiare in termini fortemente contestuali (cfr. p. 18), intertestuali, ma anche sociali, visto che «*ekphrasis* is created and operates within a whole network of textual and social relations that open out of and into the relation of word and image, self and other, and audience» (p. 18). Nel caso specifico dello studio di Loizeaux Bergmann il contesto spazio-temporale di riferimento consiste nella poesia anglosassone del XX secolo, ma ciò non toglie che le astrazioni che finiscono per dar forma alla non ferrea e flessibile rassegna di «means by which modern poets conduct the relation of words and images» (p. 19) siano in qualche modo generalizzabili all'intera materia. Tra i set di *practices* e *tropes* la studiosa ne individua sei principali: 1. *Eternal Stillness*, che è poi uno

<sup>40</sup> La parte dello schema relativa al *Differential Model* è tratta da Robillard (1998, p. 61).

dei maggiori tropi efrastici, ovvero il confronto con un'opera d'arte immobile a cui si può rispondere assecondandone l'immobilità o sollecitandone il movimento; 2. *Into history*, attraverso cui l'opera d'arte «take the poet into history» (p. 21) soddisfacendo il desiderio di rendere presente il passato rappresentato; 3. *In the Museum*, nel senso che molta dell'*ekphrasis* contemporanea sembra essere figlia della creazione dell'istituzione museale sia perché da esso è sollecitata sia perché in qualche modo, a volte, lo imita nell'organizzazione seriale; 4. *Narrative*, una pratica per cui la narratività propria dell'immagine viene portata fuori dall'immagine; 5. *The tutelary function*, in sostanza una sorta di credenza o fede per cui l'*ekphrasis* riesca a tutelare il valore dell'arte; 6. *Talking picture*, la pratica per cui servendosi dell'«ekphrastic convention of prosopopoeia» (p. 23) l'autore efrastico fa parlare l'immagine e costituisce «the most radical means ekphrasis has at its disposal to animate the still, silent image into speech» (p. 24).

È evidente come questa tipizzazione sia, rispetto alla precedente, molto meno ferrea e precisa, ma, nonostante ciò, rimane un termine di paragone utile per chi voglia studiare i meccanismi più intrinseci del dispositivo efrastico.



Schema 2- Modello di Loizeaux Bergmann (2008)

La terza sistematizzazione è quella più completa e strutturata (Schema 3). Essa è diffusa all'interno di una trattazione più ampia, per cui il resoconto che qui si offre – anche se orientato alla prosa– è il risultato di una sorta di sintesi e

schematizzazione ulteriore che accorpa i ragionamenti diluiti in uno spazio più ampio. L'autore di tale categorizzazione è Michele Cometa (2012) – il quale si avvale di un *background* analitico molto eterogeneo – facente capo all'estetica, alla retorica, alla stilistica e, soprattutto, ai *Visual Culture Studies*, alla *Kunstbeschreibung* e alla *Bildbeschreibung*<sup>41</sup>, oltre che alla tradizione francese – per giungere a una schedatura che possa descrivere i vari aspetti chiamati in causa dalle forme ecfrastiche. Facendo precedere alla tassonomia elaborata un'analisi che considera le retoriche e la storia dell'*ekphrasis*, Cometa collega i risultati delle nuove metodologie con quelle più tradizionali, rappresentate, in Italia – ma lo si vedrà più avanti – dai lavori di Umberto Eco, Pier Vincenzo Mengaldo e Cesare Segre. Ciò fatto Cometa sviluppa una tassonomia

che tiene conto non solo degli aspetti linguistici e stilistici dell'*ekphrasis* letteraria, ma dei risvolti tematici e delle funzioni strutturali che essa svolge all'interno dei testi letterari e, soprattutto, delle questioni che essa implica dal punto di vista della visualità nel contesto del regime scopico di riferimento. (Cometa, 2012, p. 84)

Seguendo queste coordinate, Cometa costruisce un impianto intorno a due punti fondamentali che si aprono a loro volta come un caleidoscopio: i *modi della descrizione* e le *funzioni svolte dall'ekphrasis*.

Iniziando con i *modi della descrizione*, nel contesto del «patto ecfrastico è dunque possibile distinguere almeno tre grandi modalità dell'*ekphrasis* che ovviamente spesso coesistono nello stesso testo» (p. 85): 1. *Denotazione*; 2. *Dinamizzazione*; 3. *Integrazione*.

---

<sup>41</sup> Rispettivamente «descrizione dell'opera d'arte» e «descrizione dell'immagine».

Per quanto riguarda il primo punto, quello consistente nella *Denotazione*, bisogna dire che è costituito dalle forme più semplici di descrizione, ovvero quelle legate alla *citazione* della fonte visuale nel testo o a una semplice *denominazione* di un'opera, oppure a *referenze* implicite, come l'*allusione*.

Il caso della *Dinamizzazione* è quello più complesso e si articola su più livelli, ma in tutti i casi costituisce il tramite per cui è possibile sollecitare la temporalità dell'immagine spaziale, conferendole movimento. Cometa individua tre modalità di dinamizzazione «che coinvolgono senza soluzione di continuità le tre componenti dell'esperienza visiva» (p. 93) che costituiscono il regime scopico nella forma di 1. *Dinamizzazione delle immagini*; 2. *Dinamizzazione del processo compositivo*; 3. *Dinamizzazione dello sguardo*.

Nel caso della *dinamizzazione delle immagini* il discorso è piuttosto chiaro, dato che non si tratta di altro che l'animazione o l'aggiunta di movimento al riferimento visuale nella resa ecfrastica.

La *dinamizzazione del processo compositivo* dell'immagine viene articolata in tre ulteriori modalità: 1. *Istruzioni per il pittore*; 2. *Genesi dell'immagine*; 3. *Rimediazione*, anche se ovviamente «si tratta di tre ambiti in perenne osmosi» (p. 100). Quella delle *istruzioni per il pittore* è probabilmente la «modalità più antica di ricostruzione mentale del processo compositivo» e si sviluppa secondo uno schema in cui «il poeta istruisce il pittore perché realizzi un quadro mai visto» (p. 100). La *genesi dell'immagine* non risulta immediatamente chiara nella trattazione di Cometa, ma si intuisce una sorta di movimento orientato alla resa della nascita e della formazione dell'immagine stessa. Infine, c'è il caso della *rimediazione*, intesa come «forma specifica che si basa su un'esplicita rimediazione attraverso la scrittura che rimescola il processo compositivo attraverso la parola» (p. 105),

proprio come può avvenire nel caso in cui le istruzioni siano date dall'io parlante al lettore-spettatore per aggiungere movimento all'immagine<sup>42</sup>.

Ritornando al livello precedente della *dinamizzazione*, rimangono da osservare la forme di *dinamizzazione dello sguardo* che «danno vita a una tipologia molto complessa di interazione fra i tre attori (scrittore, lettore, osservatore)» (p. 107) che riguarda da vicino una «narrativizzazione degli effetti, della percezione o dell'interpretazione» (p. 107). Innanzitutto, Cometa opera una separazione tra le forme di sguardo che si possono attivare davanti a un'immagine: «lo sguardo intradiegetico dell'osservatore» (p. 107) e quelli extradiegetici del lettore e dello scrittore, che spesso si sovrappongono. Rispetto all'osservazione allora si originano due direzioni: lo sguardo rispetto alla *ricezione*, che corrisponde «all'effetto che l'immagine fa su chi la guarda» (p. 107); lo sguardo inteso come *proiezione* dell'osservatore nell'immagine. A questo punto allora risultano chiare le combinazioni possibili: 1. *Dinamizzazione dello sguardo dell'osservatore intradiegetico nell'immagine o nella realtà che essa evoca*, che risulta in una sorta di teatralizzazione (p. 107); 2. *Dinamizzazione dello sguardo del lettore nell'immagine o nella realtà che essa evoca*; 3 *Dinamizzazione dello sguardo dello scrittore nell'immagine o nella realtà che essa evoca*, risultante in una «*integrazione traspositiva*» (p. 112) in cui «il dipinto diviene nel contempo il *setting* della descrizione» (p. 112) e lo scrittore può entrare dentro l'immagine.

Dopo aver descritto la modalità della descrizione ecfrastica legata alla *dinamizzazione* rimane soltanto quella che consiste nell'*integrazione*, in cui il lettore è invitato «non solo a penetrare con lo sguardo nell'immagine ma anche a *integrarla* con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza pregressa» (p.

---

<sup>42</sup> Cometa fa l'esempio dei consigli di Goethe al lettore affinché possa animare il *Laocoonte* «come in una sequenza cinematografica» (Cometa, 2012, p. 105).

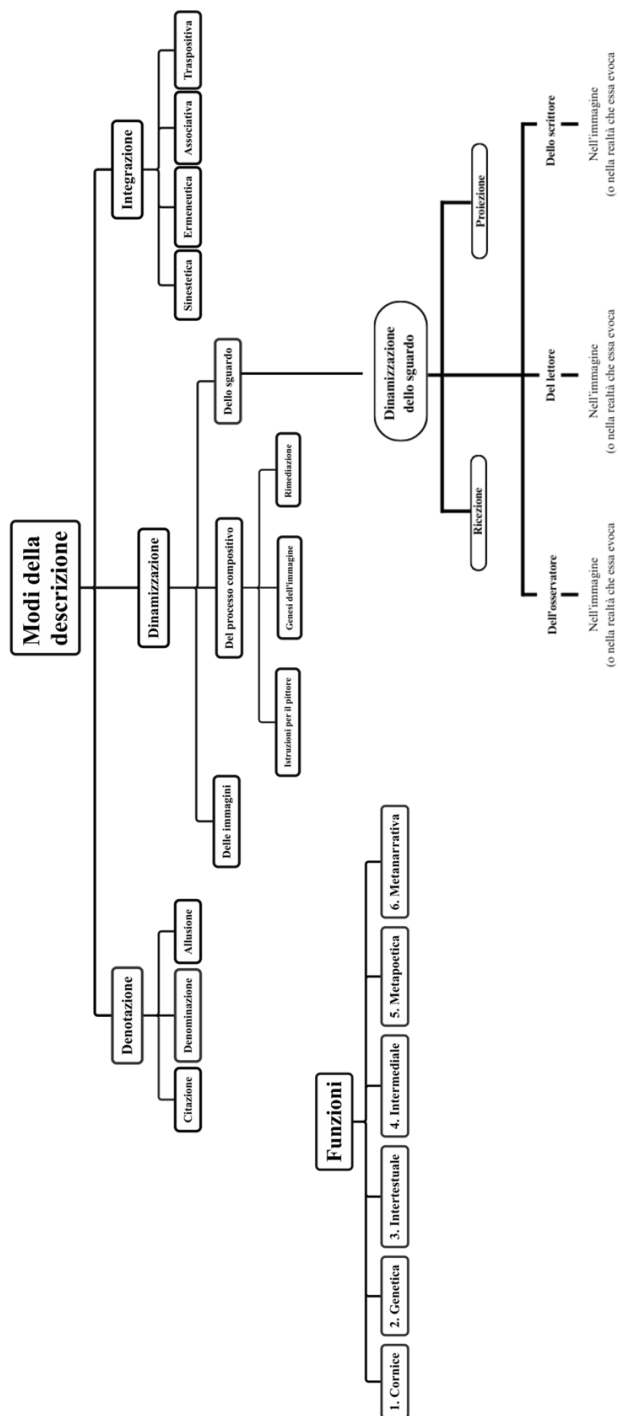
116). Cometa individua quattro tipi di *integrazione*: 1. *Sinestetica*, per cui nell'*ekphrasis* vengono richiamati altri sensi diversi dalla vista; 2. *Ermeneutica*, che risulta in un'interpretazione o spiegazione dell'immagine; 3. *Associativa*, che risulta in forme di associazioni per cui si accostano «immagini meno note a immagini più note» (p. 131), per descrivere l'immagine di riferimento.

Una volta fatto un riassunto della parte dedicata alle modalità di descrizione della tassonomia di Cometa, rimane da illustrare la seconda parte, quella dedicata alle *funzioni* dell'*ekphrasis* rispetto alla sua posizione nella narrazione<sup>43</sup>. Lo studioso ne individua cinque: 1. *Cornice*, quando è posta all'inizio di un discorso più lungo; 2. *Genetica*, quando l'*ekphrasis* è il presupposto genetico di quanto segue; 3. *Intertestuale*, in cui le descrizioni ecfrastiche provenienti da varie fonti vengono confrontate; 4. *Intermediale*, in cui l'*ekphrasis* si confronta con diversi media; 5. *Metapoetica e metanarrativa*, in cui l'*ekphrasis* diventa il luogo di riflessione intorno all'opera stessa.

Quella di Cometa è certamente la tassonomia più completa e stratificata. Da un lato questo è un merito, dall'altro però le sue dimensioni la rendono difficilmente utilizzabile integralmente in campo analitico. C'è inoltre un altro problema: se alcune delle sue parti sono facilmente generalizzabili ai vari generi in cui l'*ekphrasis* trova il suo dominio, altre – come ad esempio quella relativa alle funzioni – vengono modellate a partire dalla prosa narrativa o, al massimo, a partire dalla prosa della storia dell'arte e in queste sembrano avere il campo di azione principale. Nonostante ciò, l'esempio di Cometa è uno stimolo importante per gli studi ecfrastici e consente di ingrandire ulteriormente caratteristiche che rimanevano impercettibili.

---

<sup>43</sup> Soprattutto questa parte della tassonomia è specifica per le forme narrative.



Schema 3 - Modello di Cometa (2012)<sup>44</sup>

<sup>44</sup> L'intero schema riunisce le tabelle diffuse nella monografia con lievi modifiche. Soltanto la parte relativa alla *dinamizzazione dello sguardo* è ripresa da Cometa (2012, p. 107)

Con la quarta tipizzazione (Schema 4) ci spostiamo sempre più verso la più stretta contemporaneità. Quella di Liliane Louvel (2018) più che una tassonomia è un tentativo di classificazione. Il lavoro di Louvel parte dalla consapevolezza che gli studi sulle forme ecfrastiche richiedano oggi una revisione in senso intermediale che consideri le nuove valenze dell'*ekphrasis* in un mondo in cui immagini di ogni tipo sono ormai facilmente accessibili tramite internet (cfr. Louvel, 2018b, p. 248) e in quantità pressoché illimitata. Inoltre, la studiosa richiama l'attenzione sul «performative aspect of visually imbued texts» (p. 247), su una teoria della ricezione ecfrastica e su una fenomenologia della visione e della lettura ecfrastica, giungendo a chiamare in causa, per la sua trattazione, quello che chiama *ekphrastic moment* (p. 247) e quel complesso fenomeno – studiato poi in un volume *ad hoc* (Louvel, 2018a) – che chiama *Pictorial Third*, risultante del rapporto triadico tra testo ecfrastico, immagine e «reader's mind» (p. 248). A partire da queste premesse Louvel seleziona diversi tipi di *ekphraseis* in relazione alle funzioni che esse svolgono, per esaminare «how to do things with ekphrasis» (p. 247). Le funzioni individuate – che ovviamente possono apparire in forma combinata in uno stesso testo – appartengono a quattro categorie principali, all'interno delle quali si possono poi individuare delle ulteriori specificazioni. Tra le macro-classificazioni si contemplano: 1. *Narrative ekphrasis*; 2. *Ekphrasis and emotions*; 3. *Ekphrasis and artistic practice*; 4. *Critical ekphrasis*.

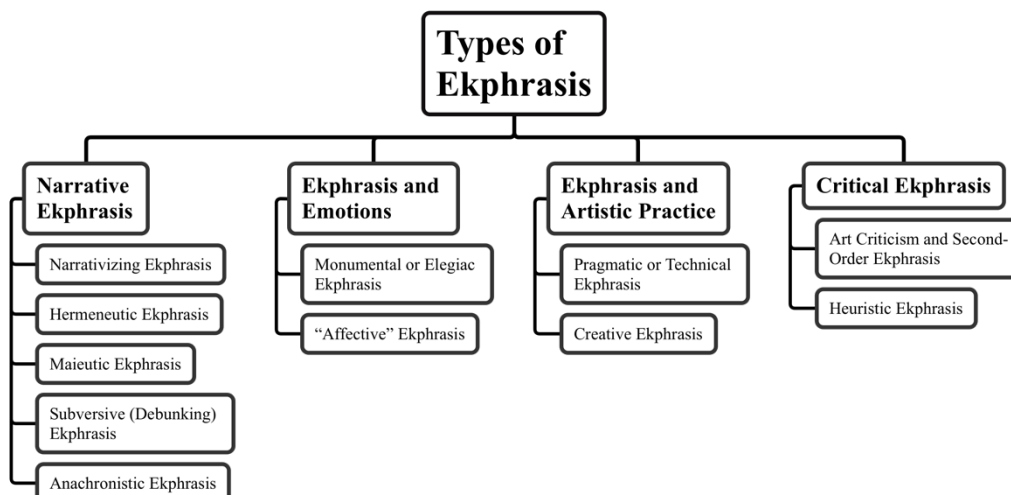
Nel primo gruppo, quello della *narrative ekphrasis*, Louvel individua cinque sottocategorie: 1. *Narrativizing ekphrasis*, in cui la narrazione viene sollecitata a partire da un oggetto statico oppure, nella contemporaneità, a partire da oggetti ecfrastici insoliti come video, film e montaggi artistici; 2. *Hermeneutic ekphrasis*, in cui «an ekphrasis may work as a clue to signal a mystery; the reader then turns detective and embarks on a hermeneutic quest» (p. 250); 3. *Maieutic ekphrasis*, in

cui «a character may also experience the emergence of an idea or a feeling thanks to an ekphrasis» (p. 250). 4. *Subversive (Debunking) ekphrasis*, in cui l'«ekphrasis can subvert and even destroy the apparent discourse of the narrative or of popular opinion to alert the reader to ideological or ethical implications» (p. 251); 5. *Anachronistic ekphrasis*, in cui l'«ekphrasis may be strongly marked by the interplay between past, present, and future». (p. 252).

Nel gruppo relativo a *ekphrasis and emotions*, Louvel individua solo due sottocategorie: 1. *Monumental or elegiac ekphrasis*, quando funziona come il tentativo di creare con le parole un «monument to commemorate a person or an event» (p. 252); 2. *Affective ekphrasis*, è una sorta di corollario della prima sottocategoria, ed esprime «a longing to merge with the object».

Nel terzo gruppo, quello relativo all'*ekphrasis and artistic practice*, sono riscontrabili due sottocategorie: 1. *Pragmatic or technical ekphrasis*, la quale si riferisce «to an ekphrasis focusing on the more technical choices of an artist» (p. 254); 2. *Creative ekphrasis*, che corrisponde alla descrizione dell'evento creativo da parte dell'artista.

L'ultimo gruppo è quello riconducibile alla *Critical ekphrasis* e consta ugualmente di due specificazioni: 1. *Art Criticism and Second-Order ekphrasis*, che parte dalla consapevolezza del fatto che l'*ekphrasis* di primo ordine sia un incontro tra linguaggio o narrazione e immagine, mentre l'*ekphrasis* di secondo ordine sia un «encounter between two disciplines, art history and “literature/writing on art» (p. 255); 2. *Heuristic ekphrasis*, in cui il testo viene collegato con altre forme del sapere.



Schema 4 - Modello di Louvel (2018b)

L'ultimo tentativo è anche quello più recente ed è rintracciabile nel già citato studio di Panagiotidou (2022), basato sulla stilistica e sulla risposta cognitiva alle forme ecfrastriche (Schema 5). Anche questa categorizzazione – similmente a quella di Cometa – si trova diluita all'interno della monografia e ciò che si fa in questa sede è fornirne un resoconto sintetico e schematico. Più che andare verso una tassonomia basata su differenze esteriori e invalicabili, Panagiotidou individua quattro *qualità* principali «to indicate my interest in developing a framework that looks beyond superficial differences to uncover the essential characteristics and guiding qualities of ekphrasis» (Panagiotidou, 2022, p. 58). Tra queste «qualities that guide the emergence of ekphrastic responses» (p. 58) la studiosa ne individua quattro, che successivamente indaga a più livelli: 1. *Representation*, la quale «acknowledges the strong representational nature of ekphrastic texts» (p. 58); 2. *Narrativization*, che «acknowledges the equally strong ekphrastic impulse towards situating the artwork within the context of a longer narrative» (p. 58); 3. *Transposition*, che sposta l'attenzione sul lettore-spettatore e si riferisce alle

modalità con cui «readers are invited to become part of the ekphrastic experience and inhabit the worlds created by linking together the verbal and the visual. (p. 58); 4. *Collaboration*, la qualità più intermediale, segue in parte un modello scalare e «acknowledges the collaborative relationship between the author, the text, the artwork, and the reader» (p. 58).

Tra gli elementi legati alla qualità di *Representation* e che ne sollecitano l'intensità inserisce 1. *The title of the poem* per quanto riguarda gli elementi fuori dal corpo del testo; nel corpo del testo invece si descrivono 2. *Lists that enumerates features*; 3. *Similes*, che «provide one of the most direct ways of bridging the gap between the verbal and the visual since they can succinctly and clearly add descriptive information to a text» (p. 95); 4. *Emphasis on a Place and Stasis/Lack of Temporality*.

Per quanto riguarda la *Narrativization*, Panagiotidou individua tre proprietà, fermo restando che bisogna prima intendere che cosa sia la narrativizzazione per la studiosa:

In the current approach, I propose the concept of narrativization to refer to the construction and delivery of a story via ekphrasis; narrativization is not seen in opposition to representation, and the two qualities are not considered mutually exclusive; rather, both may co-occur in a text in varying degrees along with the other ekphrastic qualities. In other words, some texts may have a stronger representational quality with the presence of the descriptive elements outlined above establishing a verbal equivalent to the verbal medium through description. On the other hand, other texts may emphasize the construction of a narrative with the work of art providing a stepping stone to delivering a story and presenting a sequence of events unfolding through time. (Panagiotidou, 2022, pp. 108–109)

Dunque, tenendo presente la possibile prevalenza narrativa o rappresentazione, secondo la studiosa, è possibile rintracciare come qualità della *narrativizzazione*: 1. *Sequentiality*, quando i testi efrastici «present a sequence of events evolving through time» (p. 114); 2. *Mediacy*, la quale si riferisce «to the presence of a voice that mediates the story as well as a particular perspective from which the story is narrated» (p. 116); 3. *Experientiality*<sup>45</sup>, che riguarda «the representation of characters' experiences» (p. 122).

La terza qualità efrastica, la *transposition*, viene messa in opera nei testi attraverso alcuni elementi o strategie particolari, così individuati da Panagiotidou: 1. *Deixis*, che probabilmente il principale elemento di «readers' transportation to the world of the poem» (p. 147); 2. *Enactivism*, che riguarda il «bodily engagement» dei lettori «within the world of the poem» (p. 153); 3. *Image Schemas*<sup>46</sup> *and the Sense of Containment*, grazie ai quali è possibile «to create a link between the reader's embodied understanding of the world, the poem, and the artwork which inspired the ekphrastic text (p. 156); 4. *Iconicity*, che riguarda la «resemblance or connection between an object (or signified) and the sign we use to describe it» (p. 163), cioè tra oggetto efrastico e testo efrastico. È questa l'unica sottocategoria della *transposition* che la studiosa suddivide in ulteriori specificazioni. Infatti l'*iconicity* può ritrovarsi a livello 1. *Morphosyntactic* nei suoi principi di *quantity*, *proximity* e *sequentiality*; a livello 2. *Phonological* nella forma *lexical* o *non-lexical*; a livello 3. *Graphological*, nelle specifiche di *punctuation*, *lineation*, *orthography* e *typography*.

---

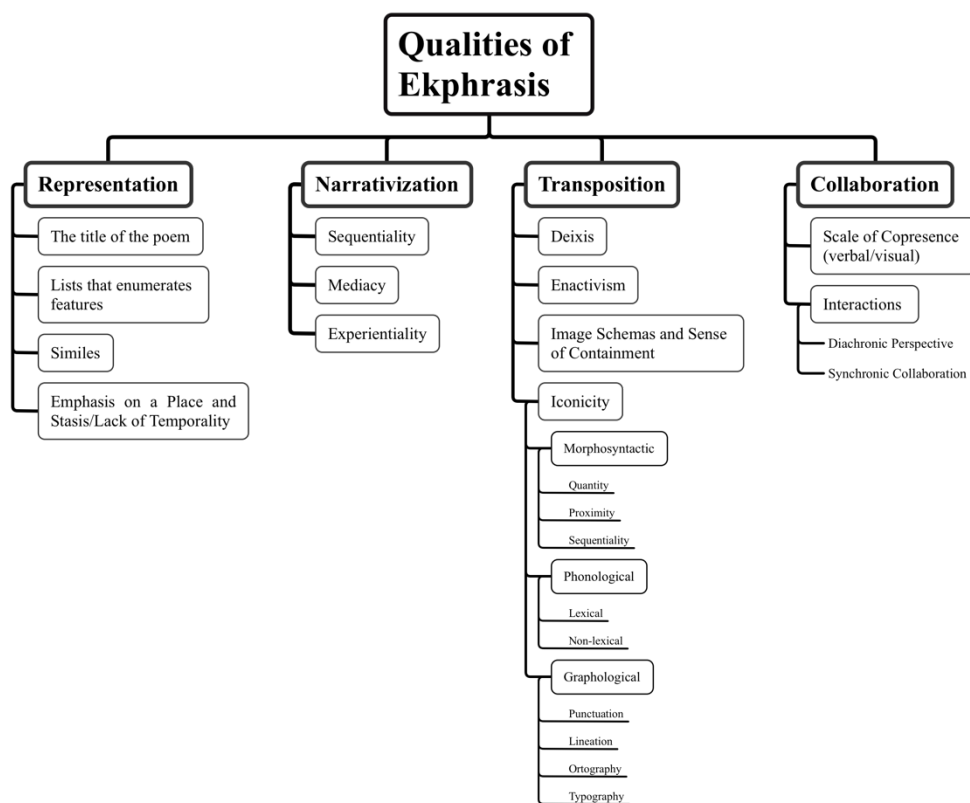
<sup>45</sup> Soprattutto questa proprietà viene presa in prestito da (Fludernik, 1996).

<sup>46</sup> «The term "image schema" first appeared in the works of George Lakoff (1987) and Mark Johnson (1987) and was a key part in their exploration of the notion of embodiment. Their conception of image schemas placed emphasis on "the bodily, sensory-motor nature of various structures of our conceptualization and reasoning" (Johnson, 2005, p. 18) and was used to describe how our perceptual and motor experiences may give rise to recurring preconceptual patterns that we may in turn use to make sense of such experiences». (Panagiotidou, 2022, p. 156)

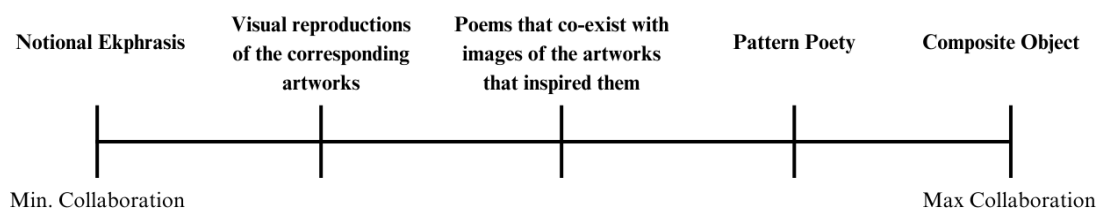
Per quanto riguarda invece l'ultima delle qualità ecfrastiche, quella di *collaboration*, può essere osservata in termini di 1. *Scale of copresence* tra verbale e visuale in uno stesso organismo testuale; 2. *Perspective of synchronicity and diachronicity* rispetto alle interazioni tra autore e artista nella creazione del testo ecfrastico.

In termini di co-presenza (Schema 6) tra verbalità e visualità si configura un *continuum* alle cui estremità vengono posti l'estremo di minima collaborazione e quello di massima collaborazione. Se scorriamo il *continuum* dalla minor collaborazione alla massima collaborazione si individuano 1. *notional ekphrasis*; 2. testi che non vengono affiancati materialmente dalla «visual reproductions of the corresponding artworks» (p. 195); 3. *Poems that co-exist with images of the artworks that inspired them* (p. 197); 4. *Pattern poetry*, «as the poem introspectively and autonomously creates self-contained ekphrasis» (p. 197); 5. *Composite objects*, in cui l'*ekphrasis* e l'oggetto visual corrispondono nello stesso organismo, proprio come succede nella *visual poetry*.

Infine, se si osserva la collaborazione in termini di prospettiva tra autore e artista è possibile sottolineare, secondo Panagiotidou, una 1. *Diachronic perspective*, quando il poeta e l'artista sono separati nel tempo e nello spazio; 2. *Synchronic collaboration*, quando autore del testo verbale e autore del testo visuale producono l'*ekphrasis* in stretto dialogo tra loro.



Schema 5 - Modello di Panagiotidou (2022)



Schema 6 – Scale of Copresence (verbal/visual)

Con la sistemazione di Panagiotidou si conclude la rassegna di categorizzazioni che si ritengono degne di attenzione. Come già sottolineato, queste valgono solo in termini orientativi e assolutamente non ferrei. La loro vera funzione è infatti quella di mettere a fuoco elementi che invece erano passati inosservati. Tra queste

sistematizzazioni si possono trovare caratteri sovrapposti, in analogia o in aperta opposizione, ma ciò che conta per chi voglia studiare le forme efrastiche è quello di prendere da ciascuna di essa gli elementi che più si ritengono utili per uno studio coerente e rigoroso della materia. Si è visto come tra questi studiosi ce ne sia uno italiano, Michele Cometa, e seppure in Italia gli studi efrastici stiano attraversando un periodo di grande fermento, sono pochi storicamente quelli che indagano l'*ekphrasis* in senso teorico, mentre le ricerche in epoche o autori specifici sono davvero innumerevoli. Nell'ultimo paragrafo si offrirà appunto una brevissima panoramica in ambito italiano.

## **2.5 Gli studi teorici sull'*ekphrasis* in Italia**

Attualmente gli studi efrastici italiani vivono, soprattutto grazie a giovani studiosi, un periodo di grande fermento. Sollecitati dalla diffusione sempre più capillare degli studi visuali e di prospettive metodologiche attente ai cambiamenti tecnologici in atto, vanno sempre più diffondendosi studi attenti al rapporto tra visualità e verbalità nella letteratura italiana. Sarebbe davvero una sfida impossibile allora offrire in questa sede una rassegna completa che abbia come suo punto di partenza quanto sia stato dedicato negli ultimi anni al rapporto tra parola e immagine, prima di tutto per ragioni di coerenza rispetto a quanto detto finora, secondo perché non tutti i rapporti tra visualità e verbalità coincidono, è ovvio, con il problema dell'*ekphrasis*. È dunque chiaro che bisognerà mantenere come *focus* i lavori ad essa dedicati, con una ulteriore discriminante, cioè quella per cui – coerentemente con quanto già discusso – le forme efrastiche vengono trattate come problema teorico generale da capire successivamente nel dettaglio dei singoli autori.

Proprio nell'esplorazione limitata di queste specifiche risiede probabilmente la caratteristica principale degli studi efrastici contemporanei italiani. Se da un lato sono infatti molti gli studi dedicati al rapporto tra le arti visive e quelle letterarie – a partire da *Mnemosine* di Mario Praz, 1971 –, dall'altro quelli dedicati al problema dell'*ekphrasis* sono rintracciabili quasi esclusivamente nell'ambito di studi specifici su singoli periodi, movimenti e autori, e quasi mai come fatto primario da indagare a fondo.

Essendo questo un paragrafo dedicato ai soli studi teorici sul problema dell'*ekphrasis* si terranno dunque fuori del discorso sia le prospettive verbo-visuali più ampie sia gli studi particolarmente specifici, per dare spazio a una breve rassegna di lavori con una postura prevalentemente teorica.

I primi lavori più specifici in Italia sul problema dell'*ekphrasis* letteraria risentono di una prospettiva quasi esclusivamente semiotica e retorico-stilistica e ignorano quasi del tutto ciò su cui si andava ragionando già da qualche tempo rispetto al *Pictorial Turn* e all'*Iconic Turn*. Quasi a formare una triade separata solo da alcuni anni, si possono vedere come un unico fascio i ragionamenti di Umberto Eco (2002), Cesare Segre (2003, 2006) e Pier Vincenzo Mengaldo (2005).

Con *Les sémaphores sous la pluie* – questo il titolo dell'intervento tenuto nel settembre del 1996 presso il Centro di Studi Semiotici e Cognitivi dell'Università di San Marino, in occasione di un convegno sulla semiotica dello spazio – Umberto Eco si interroga sulle modalità di rappresentazione dello spazio per mezzo delle parole dedicandosi a una riflessione sul problema dell'ipotiposi «talora identificata con, e talora giudicata affine a, la *illustratio*, al *demonstratio*, l'*ekphrasis* o *descriptio*, l'*enargheia*» (Eco, 2002, p. 190). Dopo un *excursus* che risale alla retorica classica, alla filosofia e all'arte visiva, Eco giunge ad esaminare «alcune

tecniche di espressione verbale dello spazio» (p. 200), configurando dunque una sorta di tipizzazione delle tecniche di verbalizzazione dello spazio che contempla: *denotazione, descrizione minuta, elenco, accumulo, descrizione con richiamo a esperienze personali del destinatario*; e successivamente identificando alcune linee di ricerca come quella riguardante le «diverse tecniche di focalizzazione» (p. 211).

Di qualche anno più tarda è la monografia *La pelle di San Bartolomeo*, pubblicata da Cesare Segre nel 2003. L'intero libro è una raccolta di saggi dedicata alla formulazione di una teoria semiotica che – partendo da una prospettiva che contrappone arti dello spazio e arti del tempo – cerca di descrivere i due sistemi con un insieme di regole comuni. Senza mai affrontare l'*ekphrasis* come problema specifico Segre, ha il merito di intrecciare varie discipline come la linguistica, la narratologia e l'iconologia. Tuttavia, la trattazione rimane quasi del tutto legata alla distinzione lessinghiana del paragone delle arti del tempo e arti dello spazio, senza tenere presenti gli sviluppi che nell'ambito dei *visual studies*<sup>47</sup>.

Specificamente al problema dell'*ekphrasis* è invece dedicato il saggio *Vestibula artis* che Pier Vincenzo Mengaldo include nella monografia *Tra due linguaggi*, dedicata al rapporto tra letteratura e arti. Il lavoro mengaldiano è assolutamente chiaro nelle sue intenzioni e si rivolge a uno studio «sulle descrizioni, ovviamente verbali, di opere figurative da parte di critici d'arte, e sugli strumenti stilistici relativi allo scopo» (Mengaldo, 2005, p. 10). Dopo un'introduzione teorica che non ignora gli sviluppi più recenti – tanto che cita il lavoro di Ruth Webb sull'*ekphrasis* antica –, chiamando in causa le teorie sulla storia dell'arte,

---

<sup>47</sup> L'intera trattazione contenuta nella monografia è riportata in termini più semplificati in *Pittura, linguaggio e tempo* (Segre, 2006), risultato della prolusione all'anno accademico 2005-2006 tenutasi presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Parma.

Mengaldo avvia una schedatura delle caratteristiche stilistiche «più qualificanti che le esigenze della descrizione inducono [...] nei critici d'arte moderni» (p. 23), rintracciando una quantità di elementi stilistici specifici, tra i quali un aumento sia quantitativo che qualitativo dell'aggettivazione, la presenza di effetti di antitesi o ossimorici, esposizione della deissi, uso di sinestesie, uso di elencazione, accumulazione e analogia, uso di similitudine, ecc.

Al 2012 risale poi il lavoro del già citato Michele Cometa, che con *La scrittura delle immagini* è il primo a integrare le più tradizionali metodologie con i risultati degli studi visuali anglosassoni, tedeschi e francesi, inaugurando in Italia, con questa monografia, un nuovo registro per lo studio dell'*ekphrasis*. Nonostante l'ambito affrontato da Cometa sia quasi esclusivamente legato alla prosa letteraria e artistica del Settecento, Ottocento e Novecento, gli effetti causati dall'integrazione nello studio del *regime scopico* e una visione teorica astrante sul problema dell'*ekphrasis* hanno una ricaduta notevole su tutto il campo efrastico italiano, ma anche internazionale.

Uno studioso che nei suoi studi cerca di ricondurre il fatto testuale particolare a un discorso generale è sicuramente Riccardo Donati, che ha anche il merito di essere uno dei primi ad affrontare il ragionamento efrastico e, più in generale, ai rapporti tra visione e parola nella poesia italiana contemporanea. Tra i suoi lavori fondamentali va sicuramente annoverato *Nella palpebra interna* (Donati, 2014) che a partire dalla nozione di *sguardo* affronta alcuni maestri della poesia italiana contemporanea, e in cui l'*ekphrasis* funziona come una delle principali modalità di accesso della poesia alla visualità. Un ragionamento proseguito con i sondaggi critici sulla poesia recentissima con la monografia *La musica muta delle immagini* (Donati, 2017) e con *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici* (Donati, 2022) in cui lo studioso analizza l'ingresso del cinema

nella poesia italiana contemporanea, realizzato per lo più mediante l'uso di strumenti ecfrastici.

Interessante è anche l'articolo di Andrea Battistini (2020) *Denotazione, metafora e connotazione tra ekphrasis e mélophrasis*, in cui, dopo avere ripercorso le origini retoriche della tecnica, Battistini indaga la configurazione extraletteraria ed extraverbale, essendo di fatto uno dei pochi studiosi italiani ad averne una concezione intermediale, soprattutto nella sua esistenza musicale, la cosiddetta *mélophrasis*.

In anni più recenti, tra analisi particolari rispetto a movimenti, generi o autori che però riconducono sempre il fenomeno a teorizzazioni generalizzabili è sicuramente notevole il lavoro di Chiara Portesine. Tra i tanti suoi lavori principalmente dedicati alla poesia del secondo Novecento italiano vanno evidenziati almeno il suo lavoro sulla *forma galeria*, cioè su testi ecfrastici che si organizzano secondo una configurazione museale (Portesine, 2019); il suo intervento sull'*ekphrasis* fotografia (Portesine, 2020); quello sulle *ekphraseis* non rappresentazionali di opere d'arte astratta (Portesine, 2023); ma soprattutto la *summa* di tutti questi lavori, rintracciabile nella monografia *La continuazione degli occhi* (Portesine, 2024).

Tra gli altri lavori degni di nota, ma quasi sempre specifici o risultato di miscellanee ci sono ad esempio il doppio volume curato da Venturi e Farnetti (2004) sull'*ekphrasis* del Medioevo e del Rinascimento italiano; il volume curato da Taravacci e Cancelliere (2016) sulle intersezioni di arte e letteratura; il progetto sfociato in *Verba picta* (Spignoli, 2018) in cui diversi studiosi analizzano l'interrelazione tra testo e immagine nel secondo Novecento, offrendo grandissimo spazio alle forme ecfrastiche; la raccolta di saggi curata da Torre (2019) sull'*ekphrasis* da Petrarca a Marino; l'indagine sul cosiddetto *testo visibile* di Ugo

(Fracassa, 2021); il recente numero monografico di *Letteratura e arte* dedicato alle retoriche ecfrastiche novecentesche (Ciccuto et al., 2021).

Tutti gli altri lavori in ambito italiano, numerosissimi a dire il vero, sono da inquadrare nell'ottica di uno studio testuale ravvicinato di un autore in particolare o una sua opera. Anche in questo caso si tratta di studi preziosissimi, che però si ritiene utile chiamare in causa – quando lo si ritenga utile per la trattazione – solo nei capitoli successivi più che in questo di respiro più astratto.

Rimane evidente, comunque, come negli ultimi decenni la ricerca intorno ai problemi ecfrastici abbia subito non solo un'accelerazione, ma soprattutto un ampliamento. C'è però ancora molto da fare, soprattutto considerando l'impatto sulla materia delle nuove tecnologie e dei nuovi linguaggi, non ultima la *Generative AI* nelle sue accezioni linguistica e visuale, che permettono di vedere in dettaglio il passaggio da un dominio verbale a quello visuale e viceversa. Ma prima di fare ciò bisognerà chiarire – ed è proprio uno degli obiettivi del prosieguo di questo lavoro – il funzionamento profondo del dispositivo ecfrastico.

## Bibliografia

- Barbetti, C. (2011). *Ekphrastic medieval visions: A new discussion in interarts theory*. Palgrave Macmillan.
- Battistini, A. (2020). Denotazione, metafora e connotazione tra ekphrasis e mélophrasis. *Musica Docta*, 65-75. <https://doi.org/10.6092/ISSN.2039-9715/11942>
- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Peter Lang Verlag. <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0191-8>
- Boehm, G. (1995). *Was ist ein Bild?*. Fink.
- Boehm, G., & Mitchell, W. J. T. (2009). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2–3), 103–121. <https://doi.org/10.1080/14735780903240075>
- Brosch, R. (2018). Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image. *Poetics Today*, 39(2), 225–243. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324420>
- Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon Press.
- Carrier, D. (1987). Ekphrasis and Interpretation: Two modes of art history writing. *The British Journal of Aesthetics*, 27(1), 20–31. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/27.1.20>
- Cheeke, S. (2010). *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester University Press.
- Ciccuto, M., Morra, E., & Portesine, C. (A c. Di). (2021). *Retoriche dell'ecfrasi nella letteratura italiana del Novecento*. Letteratura e arte, 19.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (A c. Di), *Interart*

- Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 19–33). Rodopi.
- Clüver, C. (1998). Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp. 35–52). VU University Press.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Führer (A c. Di), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19–37). Intermedia Studies Press.
- Clüver, C. (2017). A new look at an old topic: Ekphrasis revisited. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, 19(1), 20-44. <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365>
- Clüver, C. (2019). On «gazers’ encounters with visual art: Ekphrasis, readers, ‘iconotexts». In D. Kennedy & R. Meek (A c. Di), *Ekphrastic Encounters New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts* (pp. 237–256). Manchester University Press.
- Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini: Letteratura e cultura visuale*. Cortina.
- Leonardo da Vinci (2019). *Libro di pittura* (M. T. Fiorio, A c. Di). Abscondita.
- Davidson, M. (1983). Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 69-79. <https://doi.org/10.2307/429948>
- Donati, R. (2014). *Nella palpebra interna: Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Le Lettere.
- Donati, R. (2017). *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d’oggi e arti della visione*. Duetredue Edizioni.
- Donati, R. (2022). *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*. Quodlibet.
- Eco, U. (2002). Les sèmaphores sous la pluie. In *Sulla letteratura* (pp. 191–214).

Bompiani.

Elsner, J. (2004). Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis. *Helios*, 31, 157–186.

Fludernik, M. (1996). *Towards a «natural» narratology*. Routledge.

Fracassa, U. (2021). *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine*. Giulio Perrone Editore.

Hagstrum, J. H. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. The University of Chicago Press.

Hartmann, J. (2015). Ekphrasis in the Age of Digital Reproduction. In G. Rippl (A c. Di), *Handbook of Intermediality. Literature—Image—Sound—Music* (pp. 113–127). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110311075-008>

Heffernan, J. A. W. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297–316. <https://doi.org/10.2307/469040>

Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of word: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago press.

Hollander, J. (1988). The poetics of ekphrasis. *Word & Image*, 4(1), 209–219. <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238>

Hollander, J. (1995). *The Gazer's Spirit. Poems speaking to silent works of art*. University of Chicago Press.

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. The University of Chicago Press.

Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe & J. E. Grady (A c. Di), *From Perception to Meaning* (pp. 15–34). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15>

Kafalenos, E. (2012). The Polysemy of Looking: Reading Ekphrasis Alongside Images in Calvino's *Castle of Crossed Destinies* and Vargas Llosa's *In Praise*

- of the Stepmother. *Poetics Today*, 33(1), 27–57.  
<https://doi.org/10.1215/03335372-1505531>
- Kafalenos, E. (2018). Ekphrasis as Misrepresentation. *Poetics Today*, 39(2), 287–297. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324456>
- Keefe, A. (2011). The ecstatic embrace of verbal and visual: Twenty-first century lyric beyond the ekphrastic paragone. *Word & Image*, 27(2), 135–147. <https://doi.org/10.1080/02666286.2010.516891>
- Kennedy, D. (2012). *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Taylor & Francis.
- Kennedy, D., & Meek, R. (A c. Di). (2019). *Ekphrastic Encounters New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester University Press.
- Kibédi Varga, Á. (1989). Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*, 10(1), 31–53. <https://doi.org/10.2307/1772554>
- Krieger, M. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. P. W. McDowell (A c. Di), *The Poet as Critic* (pp. 3–26). Northwestern University Press.
- Krieger, M. (2002). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. Lentricchia & A. DuBois (A c. Di), *Close Reading: The Reader* (pp. 88–110). Duke University Press. <https://doi.org/doi:10.1515/9780822384595-006>
- Krieger, M., Krieger, J. (1992). *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. The Johns Hopkins University Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things what categories reveal about the mind*. The University of Chicago Press.
- Lessing, G., Ephraim. (2007). *Laocoonte* (M. Cometa, A c. Di). Aesthetica.

- Loizeaux Bergmann, E. (2008). *Twentieth-century poetry and the visual arts*. New York: Cambridge University Press.
- Louvel, L. (2018a). *The pictorial third: An essay into intermedial criticism* (A. Tseti, Trad.; Routledge).
- Louvel, L. (2018b). Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification. *Poetics Today*, 39(2), 245–263. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324432>
- Lund, H. (1992). *Text as picture: Studies in the literary transformation of pictures*. Edwin Mellen Press.
- Meltzer, F. (1987). *Salome and the dance of writing: Portraits of mimesis in literature*. University of Chicago Press.
- Mengaldo, P. V. (2005). Tra due linguaggi: Arti figurative e critica. Bollati Boringhieri.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1992). The Pictorial Turn. *Artforum*, 30(7), 89-94.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Panagiotidou, M.-E. (2022). *The Poetics of Ekphrasis: A Stylistic Approach*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0>
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. In M. Pfister, U. Broich, & B. Schulte-Middelich (A c. Di), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (pp. 1–30). Max Niemeyer.
- Portesine, C. (2019). Un barocco novissimo: La «forma-galeria» nella produzione poetica della Neoavanguardia. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 249–265). Pacini Fazzi.
- Portesine, C. (2020). L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e

- mimesi paradossale. *Arabeschi*, 15, 66–89.
- Portesine, C. (2023). «Un vuoto senza fine, pieno di significato». L’ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità. *Quaderni del PENS*, 6, 125–152. <https://doi.org/10.1285/I2611903XN6P125>
- Portesine, C. (2024). *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*. Edizioni della Normale.
- Praz, M. (1971). *Mnemosine: Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Mondadori.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In L. Elleström (A c. Di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51–68). Palgrave Macmillan.
- Rajewsky, I. O. (2018). Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate. *Between*, Vol 8, Transmediality. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3526>
- Rippl, G. (2018). The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Transcultural Novels. *Poetics Today*, 39(2), 265–285. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324444>
- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach). In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp. 53–72). VU University Press.
- Rorty, R. (1967). *The Linguistic turn. Recent essays in philosophical method*. University of Chicago Press.
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in*

- Literature and Film*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789401206273>
- Scott, G. F. (1991). The rhetoric of dilation: Ekphrasis and ideology. *Word & Image*, 7(4), 301–310. <https://doi.org/10.1080/02666286.1991.10435879>
- Segre, C. (2003). *La pelle di san Bartolomeo: Discorso e tempo dell'arte*. Einaudi.
- Segre, C. (2006). *Pittura, linguaggio e tempo*. Monte Università Parma.
- Spignoli, T. (2018). *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*. Edizioni ETS.
- Spitzer, L. (1955). The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar. *Comparative Literature*, 7(3), 203–225. <https://doi.org/10.2307/1768227>
- Steiner, W. (1982). *The colors of rhetoric: Problems in the relation between modern literature and painting*. University of Chicago Press.
- Sternberg, M. (1982). Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today*, 3(2), 107–156. <https://doi.org/10.2307/1772069>
- Sternberg, M. (1991). How indirect discourse means: Syntax, semantics, poetics, pragmatics. In R. Sell (A c. Di), *Literary pragmatics* (pp. 62–93). Routledge.
- Taravacci, P., & Cancelliere, E. (A c. Di). (2016). *Ut pictura poesis: Intersezioni di arte e letteratura*. Università di Trento. Dipartimento di lettere e filosofia.
- Torre, A. (2019). *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*. Pacini Fazzi.
- Venturi, G., & Farnetti, M. (A c. Di). (2004). *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Bulzoni.
- Verdone, A. (2023). Il dispositivo ecfrastico e la sua temporalità. *Enthymema*, 32, 49–64. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/19820>
- Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, 16(4),

599, 599-649. <https://doi.org/10.2307/1773367>

Yacobi, T. (1997). Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (A c. Di), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 93–101). Rodopi.

Yacobi, T. (1998). The Ekphrastic Model: Forms and Function. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words* (pp. 21–34). VU University Press.

Yacobi, T. (1999). The Ekphrastic Figure of Speech. In M. Heusser, M. Hannoosh, & C. Schoell-Glass (A c. Di), *Text and visibility: Word & Image Interactions 3* (pp. 93–101). Rodopi.

<http://lib.ugent.be/catalog/rug01:000499325>

Yacobi, T. (2000). Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today*, 21(4), 711–749. <https://doi.org/10.1215/03335372-21-4-711>

Yacobi, T. (2005). Ekphrastic Double Exposure: Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning and Fra Pandolf as Four-in-One. In M. Heusser, M. Hannoosh, E. Haskell, L. Hoek, D. Scott, & P. de Voogd (A c. Di), *On Verbal/Visual Representation. Word Image Interaction 4* (pp. 219–230). Rodopi.

Yacobi, T. (2013). Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry. *Poetics Today*, 34(1–2), 1–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-1894487>

### Capitolo 3 – L'*ekphrasis* come convenzione

Dopo aver percorso lo stato degli studi ecfrastrici contemporanei e aver evidenziato le aree che richiedono un maggiore approfondimento o una verifica, isoliamo adesso alcuni problemi specifici cui cercheremo di dare una risposta.

Illustreremo cosa si intende oggi con la parola *ekphrasis*. La discussione prenderà le mosse dalla definizione del rapporto tra immagine e parola, a partire dalle loro aree di competenza e sovrapposizione, passando attraverso le loro irriducibilità, per chiedersi in che modo l'*ekphrasis* risente di certe incompatibilità. Dopo aver illustrato il modello che contrappone immagine e parola, si esamineranno alcune soluzioni per l'integrazione di queste ultime per mezzo delle tecniche ecfrastriche e si vedrà come esse a volte si insediano creativamente nel *gap* tra i due linguaggi per generare risultati in cui simultaneità visuale e verbalità processuale possono essere integrate produttivamente.

In seguito, si giungerà al tema centrale, che rappresenta il nucleo da cui trae origine il titolo dell'intero capitolo. Si perverrà a una nuova definizione in grado di conservare i risultati positivi raggiunti negli ultimi decenni, scartando invece quei concetti che aggiungono opacità alla tecnica e ne limitano le funzionalità.

In questo contesto si opererà per una definizione a doppio livello che considererà l'*ekphrasis* un dispositivo complesso fatto di processo e risultato testuale. La definizione del testo ecfrastrico aggirerà termini carichi di storia come *rappresentazione* e *descrizione* per optare verso un sistema in cui la *verbalizzazione* di un oggetto visuale comunica con la struttura cognitiva del ricevente, il *lettore-spettatore*.

Nella terza parte del capitolo ci si dedicherà invece all'individuazione dello schema di funzionamento del dispositivo efrastico, per seguire le modalità di connessione tra gli elementi e i soggetti coinvolti nel processo. Un processo che coinvolge tutto lo spazio compreso tra l'oggetto visuale di riferimento e l'immagine mentale che deriva dalla cognizione del testo efrastico. Qui si approfondiranno i diversi nodi convolti e se ne chiariranno caratteristiche e ruoli, per cercare di andare verso una sempre più esatta definizione di ciò che è e comporta l'*ekphrasis*.

Con la quarta e la quinta parte si esplorano alcune ipotesi di analisi e se ne offre una panoramica che fa emergere alcuni punti fermi teorici, e contemporaneamente postula alcune ipotesi di lavoro.

Nel primo dei due paragrafi finali, infatti, ci si interroga intorno a una eventuale specificità dell'*ekphrasis* poetica rispetto a quella saggistica o narrativa. Contestualmente si cerca di capire cosa la poesia aggiunga alle forme efrastiche e, viceversa, cosa l'*ekphrasis* aggiunga al dominio della poesia. Tale ragionamento viene considerato nel contesto proprio della letteratura, ma anche in relazione ai fatti storico-culturali extraletterari che hanno determinato, da un lato, una trasformazione nei rapporti di potere tra immagine e parola e, dall'altro, una proliferazione efrastica che caratterizza oggi quasi tutte le letterature. Particolare attenzione è rivolta alla produzione poetica italiana, dagli anni Cinquanta a oggi, protagonista della sezione analitica di questo lavoro.

Nell'ultimo paragrafo, si suggerisce l'applicazione delle teorie narratologiche all'*ekphrasis*, considerando anche il fatto che una sua funzione narrativa è già stata varie volte richiamata da numerosi studiosi. Si cerca inoltre di osservare l'applicabilità di queste stesse teorie alla poesia, così come fatto in alcuni studi narratologici piuttosto recenti, soprattutto di ambito cognitivista. Si ripercorre poi

una sorta di modello analitico – composto sulla base di questi in Panagiotidou (2022) – da applicare alla poesia ecfraistica. Infine, si ipotizzano alcune linee di lavoro per uno studio narratologico più approfondito dell'*ekphrasis* in versi, dal punto di vista della *cognitive narratology* e della *transmedia narratology*.

### 3.1 Il rapporto tra immagine e parola

Prima di esaminare nel dettaglio il funzionamento di alcuni processi ecfraistici, è imprescindibile interrogarsi sulla legittimità di affrontare il rapporto tra immagine e parola nel contesto attuale. In sostanza, prima di considerare la destinazione estetica, ossia l'*ekphrasis*, è necessario analizzare le rispettive irriducibilità tra immagine e parola. Solo attraverso un'analisi di tali irriducibilità è possibile stabilire se l'*ekphrasis* possa chiarire le problematiche sollevate da questa relazione, o se, al contrario, ne sfrutti proprio le irriducibilità come strumento creativo e letterario.

Come già più volte affermato, chiamare in causa immagine e parola vuol dire evocare un complesso gioco di tensioni interne ed esterne al campo della visualità e a quello della verbalità. Nel corso del tempo i due campi sono infatti stati più volte messi in relazione, a volte con intenti analogici a volte con intenti agonistici, a volte assimilati e a volte nettamente differenziati. Fin dallo pseudo-oraziano *ut pictura poësis*, le alterne vicende del confronto tra immagine e parola si sono realizzate in una atmosfera in cui – anche cambiando le modalità di osservazione – rimaneva certo il primato del *logos*, nel senso che il linguaggio occupava una posizione preminente rispetto agli altri *media*, e dunque solo secondarie apparivano le risposte iconofile alla questione.

Soltanto a partire dalla seconda metà del Novecento, e in particolare negli ultimi decenni, c'è stato un importante mutamento nell'iconosfera (Cohen-Séat, 1959; Cohen-Séat & Fougeyrollas, 1961) che, anche grazie all'avvento di nuove tecnologie, fin dalla televisione, sembra aver portato a un importante capovolgimento nei rapporti di forza tra immagine e parola (descritto dal *Pictorial Turn*). Inoltre, la proliferazione mediale che internet ha portato con sé ha favorito l'emergere di nuove modalità di interazione, per cui molto spesso vediamo la parola farsi ancillare rispetto alle immagini, proprio come avviene nelle cosiddette *caption* dei social network.

In questo movimento graduale, iniziato probabilmente con l'avvento dell'immagine in movimento e divenuto sempre più pervasivo con l'invenzione della televisione, sia le arti visive sia, soprattutto, la letteratura hanno dovuto interrogarsi in merito alle proprie strategie espressive, alle finalità e ai modi di interazione con la nuova iconosfera. In questo senso, l'impiego di una tecnica antichissima come l'*ekphrasis* – da sempre interposta tra immagine e parola – può aver svolto per i letterati un ruolo chiave.

Facendo però un passo indietro e ritornando alla base del problema, risulta intuitivo come l'immagine e la parola – la cui definizione più intrinseca spetta all'estetica, e non è certo compito di questo lavoro – comportino delle rispettive irriducibilità, a prescindere dalle strategie utilizzate per lo studio del loro rapporto. In sostanza, mettendo di fronte immagine e parola, e confrontandole, si arriva a un punto di non ritorno, per cui alla parola non risulta completamente possibile rendere l'immagine e, al contrario, all'immagine non risulta completamente possibile rendere la parola. Ciò perché esiste tra immagine e parola una sorta di *gap* incolmabile (Mitchell, 1986; Cheeke, 2010) e irriducibile che, in qualche

modo, ne limita ogni sovrapposizione. Proprio sfruttando questa caratteristica, come si vedrà più avanti, può prosperare una tecnica come l'*ekphrasis*.

A partire soprattutto dal Rinascimento si è sentita la necessità di andare oltre la fallace formula pseudo-oraziana di *ut pictura poësis*, che ricercava una sorta di omologia tra pittura e poesia, dunque tra immagine e parola. Tale tendenza risultava in primo luogo in una differenziazione, per cui se ne stabilivano le prerogative e solo successivamente si cercava di definire la superiorità di una sull'altra.

Nel contesto di tale modello contrappositivo, importanza fondamentale è assegnata alla relazione tra spazio e tempo, che si vedono rispettivamente come dominio della pittura e della poesia.

A un ragionamento di questo tipo afferiscono – per motivazioni e obiettivi diversi, e a distanza di secoli – Leonardo da Vinci e Gotthold Ephraim Lessing. Le loro acquisizioni, lungi dall'apparire completamente superate, si rivelano ancora oggi di grande importanza per lettori e studiosi contemporanei.

In definitiva, sia Leonardo sia Lessing cercano di andare oltre l'interscambiabilità delle due arti. Nel *Libro di Pittura* (Leonardo, 2019), intorno al 1540 circa, Leonardo difende la superiorità della pittura, che secondo lui sarebbe in grado di avvicinarsi maggiormente alla natura<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> L'idea leonardiana si basa dunque su caratteristiche mimetiche. Riportiamo il passo: «La pittura serve a più degno senso che la poesia e fa con più verità le figure de l'opere de natura che 'l poeta; e sono molto più degne l'opere de natura che le parole che sono opera de l'omo; perché tal proporzione è da l'opere delli omini a quelle della natura qual è quella ch'è da l'omo a Dio. Adonque è più degna cosa l'imitare le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare li fatti e parole degli omini. E se tu, poeta, vòì descrivere l'opere de natura con la tua semplice professione, fingendo diversi siti e forme de varie cose, tu sei superato dal pittore con infinita proporzione de potenza». (Leonardo, 2019, pp. 47–48).

Al contrario, Lessing (2007), nel suo *Laocoonte*, quasi due secoli dopo – nel 1766 – difende il partito della poesia, la quale sarebbe superiore per la sua maggiore capacità evocativa<sup>49</sup>.

Entrambi sono dunque d'accordo nel separare i domini delle due arti sorelle. Ed entrambi – e questo è il punto della questione – lo fanno insistendo in parte su parametri spazio-temporali. Leonardo difende la pittura per la sua capacità di mostrare simultaneamente e in un unico spazio ciò che la poesia ha bisogno di molto tempo e parole per descrivere:

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia [...] la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva a pieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete ed il corpo dal sonno e fame prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra [...].  
(Leonardo, 2019, p. 49)

Lessing – pur giungendo a conclusioni quasi del tutto opposte – si dimostra per certi versi consonante con queste affermazioni, assegnando alla pittura il dominio dello spazio e alla poesia quello del tempo<sup>50</sup>.

[...] se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia; ovvero quella figure colori nello spazio, mentre questa suoni articolati nel tempo. (Lessing, 2007, p. 63)

---

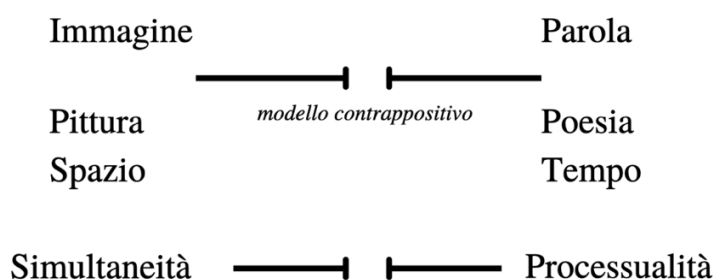
<sup>49</sup> «Nulla quindi costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli, se vuole, prende ogni sua azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo. Ognuno di questi sviluppi, che costerebbe all'artista un'opera a sé, al poeta costa un unico tratto; e se questo tratto, considerato in sé, fosse tale da offendere l'immaginazione dell'ascoltatore, pure esso sarà così preparato da ciò che è preceduto oppure sarà così attenuato e compensato da ciò che segue, da perdere quest'unica impressione e fare nell'insieme l'effetto più riuscito nel mondo». (Lessing, 2007, p. 32).

<sup>50</sup> E in questo, sancendo il secolare dualismo tra *arti dello spazio* e *arti del tempo*.

È dunque certo: la successione temporale è ambito del poeta, così come lo spazio è l'ambito del pittore. (Lessing, 2007, p. 71)

A complemento di queste osservazioni è però necessario aggiungere un altro passaggio logico. Se il dominio della pittura è lo *spazio* – e dunque la possibilità di essere percepita ‘tutta in un momento’ – allora essa è caratterizzata da *simultaneità*; viceversa, se il dominio della poesia è il *tempo* – e dunque la necessità di allineare caratteri uno in coda all'altro, ‘uno dopo l'altro’ – allora essa è caratterizzata da *processualità*.

Queste – *simultaneità* e *processualità* – collocate nello schema contrappositivo, lo caratterizzano in maniera più puntuale. Da una parte si situa l'immagine (e dunque la pittura), il cui dominio è lo spazio e la cui caratteristica principale è la possibilità di essere percepita simultaneamente<sup>51</sup>; dall'altra si situa la parola (e dunque la poesia), il cui dominio è il tempo e la cui caratteristica principale è la necessità di allineare in maniera processuale gli eventi e i dettagli. In definitiva, secondo questa logica, il conflitto tra parola e immagine sembra risolversi in una dialettica tra spazialità simultanea e temporalità processuale.



---

<sup>51</sup> È importante sottolineare come bisogna essere cauti nel recepire queste categorie, in parte smentite dalla pratica. Anche dal punto di vista cognitivo è infatti impossibile osservare tutto nello stesso momento e ciascuno spettatore deve scegliere, consapevolmente o no, il proprio personale percorso di osservazione.

In che termini tutto ciò si connetta con la questione dell'*ekphrasis* si vedrà tra poco. La rilevanza di questi ragionamenti è testimoniata dal seguito che hanno avuto nel tempo. In particolare, il *Laocoonte* di Lessing è più volte stato ripreso e riletto, anche nel Novecento inoltrato e in relazione a nuovi linguaggi o forme artistiche, come la rilettura morale e neo-umanista di Irving Babbitt, nel suo *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the arts* del 1910; oppure con l'applicazione al cinema sonoro del *Nuovo Laocoonte* del 1938 Rudolf Arnheim; o ancora con la ripresa di Lessing e Babbitt rintracciabile nell'interpretazione avanguardista e marxista volta all'indagine sull'arte astratta di Clement Greenberg in *Towards a Newer Laocoön* del 1940; e infine con la già citata applicazione ecfrastica di Murray Krieger in *The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited*, risalente al 1967.

La svolta più importante rispetto a uno schema di tipo contrappositivo come quello illustrato consiste in una sua ulteriore complicazione, che dalla distinzione dei linguaggi, invece di culminare nella loro opposizione, approda a una loro integrazione. Questo vuol dire non solo che immagine e parola vengono distinte e sono passibili di comparabilità, ma soprattutto si cercano caratteristiche tipiche della prima nella seconda, e viceversa.

È possibile rintracciare una interessante lettura della questione nel volume *Destini tecnologici dell'immaginazione* di Pietro Montani (2022), in cui un corposo capitolo è dedicato alle forme di conflitto e cooperazione tra immagine e parola e in cui si rivolge l'attenzione alle forme di integrazione tra i due linguaggi. Qui lo studioso ripercorre le teorie leonardiane e lessinghiane, facendole però interagire con la decostruzione di Lessing condotta da Sergej Michajlovič Ejzenštejn.

Senza entrare nei dettagli del complesso ragionamento di Montani, basti qui riportare due dei suoi punti fondamentali. In primo luogo, secondo lo studioso, parola e immagine, pur nella loro diversità, avrebbero in comune uno *schema originario* utile per riferirsi alla realtà, «un elemento intermedio, per così dire, grazie al quale appaia lecito mettere in parallelo la poesia e la pittura» (Montani, 2022, p. 117); in secondo luogo, poesia e pittura possono essere intese come varianti del rapporto tra rappresentazione e immagine e dunque come risultati di una messa a frutto del conflitto tra diversi principi metodologici (cfr. Ejzenstejn, 2012, p. 210; Montani, 2022, p. 111).

Se ci basiamo su queste osservazioni arriviamo a due conseguenze fondamentali. Innanzitutto, immagine e parola sono comparabili perché condividono delle radici comuni; in secondo luogo, elementi propri dell'immagine operano, in misura variabile, anche all'interno della parola, così come elementi tipici della parola si manifestano, in modo variabile, nell'immagine.

In questo modo diventa più facile pensare che una componente di simultaneità possa essere presente nella parola, e che a sua volta una componente di processualità possa ritrovarsi nell'immagine. Secondo Montani, infatti, esiste un elemento in comune tra tutte le arti che in un modo o nell'altro hanno fatto i conti con la conflittualità esistente tra parola e immagine:

Come esemplarmente ci insegna la storia documentabile del rapporto tra immagine e segno linguistico, la sua natura è piuttosto quella di un irriducibile campo di tensioni, che possono, certo, soggiacere a processi di normalizzazione, ma che, in via di principio, sono carichi di conflittualità. *Procedere all'integrazione/espansione delle tecniche espressive che si riferiscono al lavoro dell'immaginazione e di quelle che si riferiscono al lavoro del pensiero linguistico, in altri termini, è un compito*

*interminabile* il cui territorio, sempre rinegoziabile, è stato spesso esplorato dalle arti, nelle loro diverse declinazioni<sup>52</sup>. (Montani, 2022, p. 137)

Proprio rispetto alla integrazione/espansione delle tecniche espressive l'*ekphrasis* sembra essere – e lo si vedrà più avanti – un'area di osservazione sensibile per chi voglia studiare da vicino i meccanismi innescati dalla conflittualità verbo-visuale.

Senza entrare nei particolari di questo ragionamento, che esulerebbe dai confini metodologici che ci si è imposti in questa sede, l'integrazione di cui si è parlato può farsi a volte vera e propria compenetrazione dei linguaggi, come avviene in parte negli studi di W. J. T. Mitchell.

In primo luogo, i termini della questione vengono visti da tutt'altra prospettiva, dato che fin dai suoi primi studi lo studioso considera il concetto di *imagery* come un raggruppamento familiare all'interno del quale possono essere contemplati elementi molto diversi tra loro come «pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images» (Mitchell, 1986, p. 9). All'interno dell'iconologia proposta da Mitchell, allora, quelle che vengono chiamate *images* – consistenti in una sorta di idea di immagine – contemplano al loro interno specificazioni *grafiche, ottiche, percettive, mentali e verbali*. In questo senso esisterebbero specificazioni del rapporto tra immagine e parola che appartengono però a uno stesso gruppo in cui i conflitti vengono pacificati. Così avviene, ad esempio, con le *immagini grafiche* – in cui Mitchell include ad esempio le *pictures*

---

<sup>52</sup> Corsivo mio.

intese come immagini fisiche, le statue o i disegni – e le *immagini verbali* – intese come *metafore e descrizioni*<sup>53</sup>.

Sembra dunque una conseguenza di questo modo leggere la questione l'affermazione più tarda di Mitchell secondo cui «all media are, from the standpoint of sensory modality, *mixed media*» (Mitchell, 2015, p. 125), tenendo comunque presente che ogni medium sviluppa proprietà individuali che lo caratterizzano, visto che «they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements» (Mitchell, 2015, p. 129).

Appoggiandosi a queste affermazioni, l'integrazione e la comparabilità tra parola e immagine ne escono rafforzate e non risulta tanto difficile affermare, come già si è fatto, che nella processualità prevalente della parola si possano nascondere lacerti di spazialità visuale; e che nella spazialità prevalente dell'immagine possano essere rintracciate, al contrario, parti di processualità verbale<sup>54</sup>.

Nel passaggio, dunque, da una concezione di tipo contrappositivo a una di tipo conciliativo – in cui i confini tra i linguaggi si assottigliano e il *gap* tra immagine e parola si fa meno profondo – l'*ekphrasis* sembra prendere il valore di una delle più interessanti realizzazioni del dualismo tra immagine e parola, proprio per il suo carattere interpositivo tra l'una e l'altra, per la natura *in-between* che la caratterizza. Ed è per questo che lo stesso Mitchell considera l'*ekphrasis* una vera e propria forma di annidamento che ha la sua sede nel *gap* tra immagine e parola e che si occupa di gestire un'azione a distanza tra i due termini della relazione:

---

<sup>53</sup> In cui intuitivamente si possono includere anche le *ekphraseis*.

<sup>54</sup> Ovviamente questo ragionamento viene completamente superato nell'immagine-in-movimento.

One might call ekphrasis a form of nesting without touching or suturing, a kind of action-at-distance between two rigorously separated sensory and semiotic tracks, one that requires completion in the mind of the reader. (Mitchell, 2015, p. 132)

L'*ekphrasis* assume pertanto la valenza di dispositivo proprio perché funziona come nucleo di gestione di linee di forza provenienti da fonti diverse tra loro che hanno poi come risultante il testo ecfrastico, il quale deve a sua volta essere soggetto a un completamento nella struttura cognitiva di un lettore-spettatore.

L'effettivo funzionamento del dispositivo ecfrastico – che verrà discusso nella prossima sezione – oltre a giustificare l'importanza dell'*ekphrasis* nella comprensione del rapporto tra i linguaggi, può essere considerato come una delle cause dell'esplosione della tecnica negli ultimi decenni, fatti di proliferazione mediale e continua ricerca di risposte letterarie nel contatto intermediale.

### **3.2 Definire l'*ekphrasis*. Tra dispositivo e verbalizzazione**

Una volta tracciato un breve resoconto sul rapporto tra immagine e parola ed essere passati da un approccio di carattere apertamente contrappositivo a uno pronto ad accogliere aperture concilianti tra i linguaggi, si è identificato il procedimento ecfrastico come uno dei più interessanti per mettere a frutto la tensione tra immagine e parola, sollecitando alternativamente la processualità residuale nella prevalente simultaneità dell'immagine e, viceversa, la simultaneità residuale nella prevalente processualità della parola; ma anche i casi in cui questo dualismo viene meno, quello soprattutto relativo all'immagine in movimento – nelle sue varie forme, da quella cinematografica a quella dei cosiddetti *reel* e tutte quelle forme

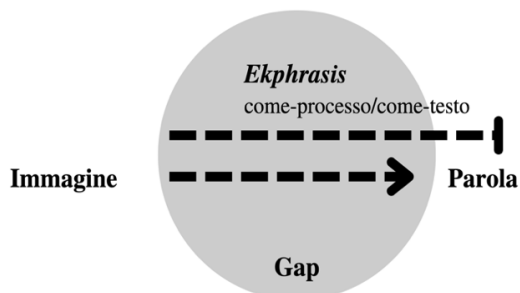
innovative che negli ultimi anni sono diventate oggetto di sperimentazione letteraria.

Attenendoci ai termini più elementari del ragionamento cerchiamo di vedere le modalità di funzionamento dell'*ekphrasis*. Se consideriamo il campo di tensione configurato dal rapporto tra immagine e parola e collochiamo tra l'una e l'altra il *gap* di irriducibilità che segna l'intercapedine insondabile che esiste tra i due linguaggi, è proprio in quest'ultimo spazio che dobbiamo immaginare il nucleo dei processi ecfrastrici. In questo senso possiamo immaginare l'*ekphrasis* come composita e a doppio fondo, composta da due momenti distinguibili in *ekphrasis-come-processo* ed *ekphrasis-come-testo*. Intendendo con la prima quella fase che inizia con la percezione dell'oggetto visuale da parte dell'operatore ecfrastrico, quando cioè varie linee di tensione cominciano a confluire verso una prima organizzazione mentale della descrizione; e identificando con la seconda la vera e propria realizzazione verbale e leggibile dell'*ekphrasis*. Sono questi i due momenti che caratterizzano ciò che è possibile definire *dispositivo ecfrastrico*.

La nozione di dispositivo è fondamentale perché permette di comprendere l'*ekphrasis* non come un semplice atto descrittivo, ma come un sistema complesso che articola l'interazione tra oggetto visuale, operatore ecfrastrico, verbalizzazione e lettore-spettatore nella costruzione del significato.

In questo senso, il dispositivo ecfrastrico può essere interpretato alla luce della rilettura deleuziana del dispositivo, che Deleuze descrive come «una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa» le quali «non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio» (Deleuze, 2007, p. 11). Questa visione aiuta a comprendere l'*ekphrasis* come un fenomeno

dinamico e multistrato, dove vari elementi interagiscono e si trasformano continuamente.



Senza entrare ulteriormente nei dettagli della nozione di *dispositivo* – che pure sono alla base di questa trattazione (Cfr. Agamben, 2006; Deleuze, 2007; Albera & Tortajada, 2010; Foucault, 2016; Pinotti & Somaini, 2016; Baudry et al., 2017) – diremo qui che la si ritiene particolarmente appropriata anche per rendere conto della complessità dei fenomeni chiamati in causa dalle tecniche ecfrastiche. Se fin dall'insorgenza dell'impulso ecfrastico si applica una lente metodologica di questo tipo, si può vedere che già l'*ekphrasis-come-processo* si configura quale punto di incontro di diverse linee di forza che da essa stessa vengono poi filtrate, ordinate, disposte in vista dell'esibizione testuale. Si tratta di linee di tensione – originate nel momento della percezione dell'oggetto visuale di riferimento – che devono poi trovare una propria organizzazione in vista dell'approdo a quella che si è definita *ekphrasis-come-testo*.

La prima conseguenza di quanto proposto è la possibilità di osservare il *dispositivo ecfrastico* – come tutti i dispositivi – a più livelli tecnici (Albera & Tortajada, 2010, p. 22), in particolare come *macchina in sé* (p. 23) (la *macchina ecfrastica*) e come *combinazione di sistemi interni* (p. 23). Secondo tale visione,

l'*ekphrasis* sarebbe dunque assimilabile a un dispositivo che ne ingloba altri, i quali di volta in volta si attivano insieme o singolarmente<sup>55</sup>.

Grazie a questa prospettiva è possibile ampliare la portata delle analisi sul concetto di *ekphrasis-come-processo* fino a giungere a definizioni in cui si riescano a conciliare posizioni apparentemente contrastanti. Leggere l'*ekphrasis* come un sistema di dispositivi consente di andare oltre lo studio del mero esercizio retorico, per evidenziarne invece potenzialità letterarie ed extraletterarie finora rimaste nell'ombra. Vuol dire in sostanza avvicinarsi a uno spazio che sembra vuoto, scoprendo invece un campo stratificato di tensioni che – se riportato alla luce – promette di offrire proficue e innovative linee di indagine.

Ma considerare l'*ekphrasis* come dispositivo complesso non è abbastanza se quest'ultimo non si mette in relazione con una nuova lettura che metta da parte la nota proliferazione definitoria a cui essa è soggetta, per trovarne una più ampia, ma rigorosa, capace di includere sia i testi efrastici più tradizionali sia quelli più innovativi. Si propone dunque di formulare una definizione convenzionale di *ekphrasis*, dove il riferimento al concetto di convenzione implica la delineazione di criteri specifici per l'analisi del fenomeno, stabilendo così parametri chiari attraverso un'osservazione testuale. Questo approccio si giustifica in considerazione del fatto che, oggi, l'*ekphrasis* può essere esaminata non solo nel contesto letterario, ma anche in ambiti musicali e cinematografici, ciascuno dei quali richiede studi specifici e un'analisi approfondita delle proprie caratteristiche distintive.

È di primaria importanza insistere sul concetto di convenzionalità anche per altre ragioni: in primo luogo, le tecniche efrastiche, nella loro azione, danno luogo

---

<sup>55</sup> Alcuni di questi sistemi sono descrivibili come sociali, di controllo (del potere dell'immagine) (cfr. Latour et al., 2002; Mitchell, 1994), spettatoriali, mentali, spaziali, temporali, ecc.

a processi la cui indagine riguarderebbe svariate discipline e tradizioni teoriche molto diverse tra loro – dall'estetica alla semiotica, passando per la storia dell'arte, la narratologia, la storia letteraria, le teorie dei media, solo per citarne alcune – rendendo difficile un impiego rigoroso e coerente delle stesse; per tale motivo, pur tenendo conto di tali tradizioni, un approccio convenzionale alla materia consente di non dipendere eccessivamente da queste per realizzare quell'adattamento, quelle modifiche e quella espansione che da tempo sono state auspicati (Rippl, 2018) nell'area degli studi efrastici. Inoltre, un approccio convenzionale consente di mettere ordine nella stratificazione definitoria che dagli anni Cinquanta ad oggi ha segnato gli studi efrastici, cercando di creare i presupposti per un riconoscimento efficace, veloce e coerente di ciò che si può definire testo efrastico.

In accordo con la natura composita del dispositivo efrastico, passiamo dall'*ekphrasis-come-processo* – che merita sicuramente ulteriori indagini di tipo cognitivo – all'*ekphrasis-come-testo*, la quale essendo il risultato testuale e letterario dell'intero processo efrastico è quella che materialmente possiamo osservare e analizzare: ciò che comunemente chiamiamo *ekphrasis* è allora *ekphrasis-come-testo*. A questa dovremmo rivolgerci nel tentativo di dare una definizione letteraria del fenomeno.

Prima di tutto, è importante cercare di aggirare almeno due termini che, nelle loro diverse configurazioni, segnano la materia fin dall'inizio degli studi efrastici contemporanei: il concetto di *descrizione* – rintracciabile fin da Spitzer – e quello di *rappresentazione* – che da Heffernan (cfr. Heffernan, 1991, 1993) in poi, nelle sue varie declinazioni, ha praticamente monopolizzato, a volte acriticamente, le definizioni efrastiche.

Ci sono almeno due ordini di ragioni per cui questi concetti andrebbero messi da parte. Innanzitutto, entrambi richiamano tradizioni e teorie istituzionalizzate

facenti capo a discipline ben precise, quali l'estetica e la narratologia. Poi, anche ammettendo l'uso di questi termini, bisognerebbe chiarire perché e in che modo possano essere applicati in campo ecfrastico.

Nel primo caso è chiaro che leggendo un testo ecfrastico la prima cosa che viene in mente è ovviamente il concetto di *descrizione*. A maggior ragione se si richiama alla mente la definizione di testo descrittivo data da Gérard Genette:

[testi] miranti a rappresentare un oggetto nella sua mera esistenza spaziale, al di fuori di ogni evento e anche di ogni dimensione temporale (Genette, 1972, p. 30).

Ma l'*ekphrasis*, pur avendo in sé una componente descrittiva, non può essere ridotta alla sola descrizione e ha, rispetto a questa, caratteristiche che la rendono meno pervasiva e più dipendente da ragioni mediali e intermediali, cosicché ovviamente non tutte le descrizioni possono dirsi *ekphraseis*. Infatti, rimanendo a Genette, notiamo che i testi ecfrastici raramente aderiscono pienamente alla sua definizione, dato che questi fondano la loro riconoscibilità sulla resa di oggetti visuali in qualche modo separati, simbolicamente o fisicamente, dallo spazio circostante, che però può essere comunicante con la dimensione temporale<sup>56</sup>.

Nel caso della *rappresentazione*<sup>57</sup> dobbiamo confrontarci con una matassa ben difficile da districare che si richiama alla filosofia antica e la percorre tutta fino

---

<sup>56</sup> È bene chiarire che il concetto di *descrizione* come componente ecfrastica andrebbe approfondito seguendo gli studi non solo di Genette, ma anche di Lukács, (1977), Hamon (1981), Genette (1972), Barthes (1988) Adam and Petijean (1989), (Bal, 1981, 1991), Pellini (1998), Reuter (2000), Wolf (2007), Doty (2010), Hamon (2011).

<sup>57</sup> *Rappresentazione*, al massimo, si intenderebbe qui secondo la prima definizione del lemma data dall'Enciclopedia Treccani: "1. L'attività e l'operazione di rappresentare con figure, segni e simboli sensibili, o con processi vari, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà, fatti e valori astratti, e quanto viene così rappresentato. In senso generico, è riferito soprattutto a opere pittoriche, grafiche e scultorie: *Michelangelo eccelle nella r. della figura umana*; a opere letterarie, teatrali, cinematografiche e televisive: *un racconto, o un dramma, un film, ecc., valido soprattutto per la r. dei caratteri o dell'ambiente*; o anche a scritti e discorsi: *il relatore, o l'oratore, ha fatto una realistica r. delle*

alla contemporaneità (cfr. Marin, 2014). Per tale motivo, più che a un chiarimento della nozione di *ekphrasis*, essa porta a una sua ulteriore opacizzazione. Se poi si considera, ad esempio, anche l'applicazione ecfrastica all'arte astratta o non figurativa ben si vede come il termine perda completamente la sua pertinenza rispetto alla materia in esame.

Rimane dunque il problema di trovare una definizione che, pur rendendo fedelmente e in maniera quanto più inclusiva e precisa, l'essenza dell'*ekphrasis-come-testo*, riesca a mantenersi a distanza da termini troppo caratterizzati in senso storico. E nel fare ciò tale definizione dovrebbe restituire in modo chiaro, conciso e coerente l'insieme dei parametri che permettono di riconoscere un testo come ecfrastico.

In questo senso, tra tutti i termini usati negli studi ecfrastici contemporanei il più idoneo sembra essere quello che compare in alcuni degli studi di Clüver (1997, 1998, 2007, 2017), dove il termine *verbalizzazione* viene usato solo in parte in funzione anti-rappresentativa, salvo poi essere rinnegato a favore della solita *rappresentazione di una rappresentazione* di marca hefferiana.

Il vantaggio di usare il concetto di *verbalizzazione* per definire l'*ekphrasis* letteraria non è solo quello di aggirare le già citate *descrizione* e *rappresentazione*, ma consente di mettere in evidenza il processo più caratterizzante dell'intero dispositivo ecfrastico, quello che vuole un passaggio da un *medium* visuale a uno invece di tipo verbale, per cui la “messa in parole” rimane la funzione fondamentale.

---

drammatiche condizioni della popolazione; oppure a raffigurazioni simboliche: la colomba è spesso la r. della pace” in <https://www.treccani.it/vocabolario/rappresentazione/> (Consultato il 9 settembre 2024).

Ci sono poi, come già anticipato, alcuni parametri più o meno variabili che caratterizzano ogni *ekphrasis* e che ovviamente devono essere rappresentati in ogni tentativo definitorio. Questi devono considerare (1) la natura formale della verbalizzazione ecfrastica, che può essere effettuata sia in prosa che in poesia, includendo anche le forme ibride e sperimentali della *poesia in prosa* o della *prosa in prosa*; (2) il tipo di oggetto visuale di riferimento, che può essere variamente specificato in senso *actual* o *notional*, artistico o non artistico, statico o dinamico; (3) il grado di intertestualità intermediale, (4) le diverse funzioni variabili da testo a testo, (5) il tipo di operatore ecfrastico, (6) il lettore-spettatore e suoi processi cognitivi.

Tenendo presenti questi elementi è possibile provare a formulare una definizione di questo tipo: *L'ekphrasis letteraria è una verbalizzazione in prosa o in versi di un oggetto visuale artistico o non artistico, reale o fittizio, statico o dinamico. La caratteristica che rende l'oggetto visuale passibile di verbalizzazione ecfrastica dipende dal suo emergere – agli occhi di un operatore ecfrastico – con uno statuto simbolico che nella testualizzazione consente, dal punto di vista del suo valore, di assimilarlo a un oggetto artistico. Tale verbalizzazione ecfrastica veicolata dal dispositivo ecfrastico – che è il risultato del passaggio dal medium visuale a quello verbale – raggiunge la sua compiutezza solo quando viene recepita da un lettore-spettatore, che si fa carico, a livello cognitivo, di un completamento risultante in una immagine mentale. Esso può poi risultare in un paragone con l'oggetto visuale originario a cui, se reale, si può risalire autonomamente. Non mancano poi dei casi in cui testo ecfrastico e oggetto visuale sono offerti, dal punto di vista della disponibilità editoriale, in una visione sinottica.*

È chiaro che questa definizione non è né infallibile né definitiva e, anzi, fa della flessibilità la sua marca costitutiva. Chiaramente, essendo molto strutturata e dettagliata – con il fine di accogliere nella norma anche quei testi che a metà secolo scorso sarebbero stati inclusi tra le eccezioni – ha bisogno di essere ulteriormente chiarita.

Una volta detto, come si è già fatto, che con *verbalizzazione* si intende la “messa in parola” quale fase finale del processo descritto dal dispositivo ecfrastrico, va discussa soprattutto la natura dell’oggetto visuale di riferimento, il cosiddetto *oggetto ecfrastrico*.

Come emerso nella discussione sullo *status quaestionis*, la maggior parte delle definizioni di *ekphrasis* insistono sulla natura artistica dell’oggetto visuale di riferimento, mentre quelle più recenti, godono di una prospettiva più ampia, che contempla tra gli oggetti ecfrastrici anche fonti visuali non pittoriche, né scultoree o architettoniche come nella tradizione, ma anche oggetti insoliti come *live cam*, pubblicità, fotografie non artistiche, video, ecc. In questo senso, dunque, più che parlare di artisticità, la selezione dell’oggetto ecfrastrico dipende da una un’altra caratteristica equiparabile a quel valore non facilmente decodificabile tipico dell’oggetto artistico che qualsiasi oggetto testualizzato assume per l’operatore ecfrastrico.

Chiarire questo concetto risulta complesso, ma può essere reso più comprensibile mediante un esempio elementare. Immaginiamo, ad esempio, che la fonte visuale sia un oggetto comune, come un bicchiere. Quando un operatore ecfrastrico si confronta con il bicchiere e ne produce una verbalizzazione, non sta facendo altro che descrivere quel bicchiere. Tuttavia, se incornicia il bicchiere e lo verbalizza attribuendo a esso una funzione all’interno del testo, il risultato è un’*ekphrasis*.

In questo senso, per mezzo di una cornice (Ferrari & Pinotti, 2018) il bicchiere è stato dotato di un valore altro che ne ha causato una testualizzazione visuale in seguito al quale è stato possibile verbalizzarlo. Ecco, la cornice che anticipa e veicola questa simbolizzazione è il più delle volte ideale e realizzata dal dispositivo efrastico nella sua porzione processuale, ma il risultato è visibile solo nell'*ekphrasis-come-testo*.

La trasformazione della fonte visuale in *oggetto efrastico* dipende allora soltanto dalla percezione dell'operatore efrastico e non può essere limitata a ciò che la tradizione o il senso comune riconoscono come *arte*. Per tale motivo essa può essere reale (*actual*), fittizia (*notional*)<sup>58</sup> o mista, oltre che statica o dinamica e cinematografica (cfr. Heffernan, 2016).

C'è poi da considerare il ruolo del lettore-spettatore che si trova a contatto con il testo efrastico. Di norma quest'ultimo è tradizionalmente separato dalla sua fonte visuale, proprio perché il ruolo originario dell'*ekphrasis* è quello di sostituire l'immagine. Più recentemente, invece, questa caratteristica è stata riconosciuta come non fondamentale, cosicché può capitare di trovarsi di fronte a *ekphraseis* che sono anche iconotesti e in cui dunque l'immagine e la parola interagiscono. Da queste caratteristiche dipende anche la reazione cognitiva del lettore spettatore, che sarà diversa a seconda della presenza o dell'assenza dell'oggetto visuale di riferimento. Proprio per tali ragioni sarebbe piuttosto appropriata, in futuro, un'analisi delle tecniche efrastiche capace di riconoscere e descrivere i processi cognitivi chiamati in causa dal dispositivo efrastico, sia nella verbalizzazione dell'operatore efrastico sia nella fruizione del lettore-spettatore.

---

<sup>58</sup> Distinzione che segue la proposta di Hollander (1988).

Si vedrà più avanti come la definizione qui proposta è un lavoro *in itinere*, la cui traiettoria va continuamente corretta in dipendenza dalla pratica testuale reale, dei soggetti e degli elementi che vengono coinvolti nel processo.

### **3.3 Elementi e soggetti coinvolti dal dispositivo ecfrastico**

L'intricata situazione descritta nella sezione precedente, anche se a prima vista può sembrare astratta, è in realtà strettamente connessa a un referente concreto. Per tale ragione essa è descrivibile anche secondo i rapporti e le relazioni che intrattiene con le parti e gli elementi chiamati in causa in tutto il processo. L'intera riflessione deriva infatti, è importante ribadirlo, da una osservazione dei testi che, come si vedrà nelle sezioni successive, registra da vicino il funzionamento del cosiddetto dispositivo ecfrastico.

Si è visto come comprendere l'*ekphrasis* sia un compito che richiede un ragionamento stratificato e per cui si arriva, almeno in questa trattazione, a un doppio livello di definizione. Il primo livello vede la tecnica come un meccanismo complesso, un dispositivo che prescinde dal solo testo; mentre il secondo livello è strettamente riferito al risultato testuale, senza però che siano trascurati i processi che a esso conducono.

Nello spazio del dispositivo ecfrastico si trovano coinvolti diversi elementi e soggetti che contribuiscono alla formazione dell'*ekphrasis*. Ci sono, tra questi, relazioni e connessioni non sempre pacifiche né agevolmente comprensibili che finiscono per delineare linee di forza gestite proprio dal dispositivo in vista dell'esibizione testuale e della successiva fruizione. Il sistema di triangolazioni che si genera ha a che fare non solo con il dispositivo ma anche con la ricezione del testo ecfrastico. Alcuni dei soggetti e degli elementi coinvolti sono intuibili già a

partire dalla definizione che si è ipotizzata nella sezione precedente, mentre altri sono ancora da esplicitare. Cerchiamo dunque di offrirne una breve panoramica.

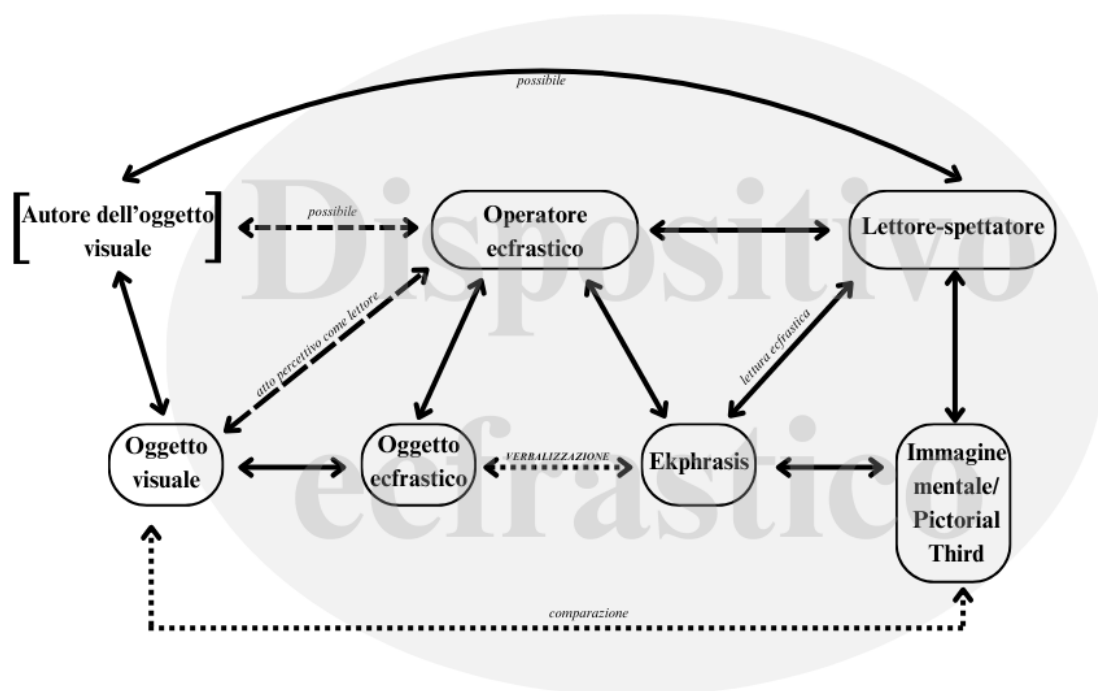
Come già sottolineato in sede di esplicazione del meccanismo di azione del dispositivo efrastico, il suo baricentro è rintracciabile nel *gap* esistente tra immagine e parola. Queste ultime, nelle loro specificazioni efrastiche, costituiscono il vero nucleo delle relazioni oggetto di tale sezione. In questo senso si possono riconoscere come elementi primari innanzitutto l'oggetto visuale di riferimento, la sua specificazione come *oggetto efrastico*, l'esibizione testuale del dispositivo (che è la vera e propria *ekphrasis*) e l'immagine mentale dell'oggetto efrastico nella struttura cognitiva del lettore-spettatore.

Da questi elementi partono le linee di tensione bidirezionali che coinvolgono nello spazio efrastico almeno tre soggetti reali e/o impliciti consistenti nell'autore dell'oggetto visuale, nell'operatore efrastico e nel lettore-spettatore. Questi si connettono agli elementi dello spazio efrastico per mezzo di atti cognitivi di percezione che filtrano l'oggetto e lo restituiscono sotto una forma mediale diversa. Esattamente come avviene sia nel caso dell'operatore efrastico quando percepisce l'oggetto visuale di riferimento, sia nel caso del lettore-spettatore quando elabora un'immagine mentale a partire dalla verbalizzazione efrastica.

Ma cerchiamo di chiarire lo schema in maniera più dettagliata. Partiamo innanzitutto dal presupposto che, avendo l'indagine come oggetto testi letterari, sarebbe del tutto logico considerare i soggetti coinvolti nelle relazioni come vere e proprie *istanze*, la cui differenziazione rispetto a soggetti reali andrebbe implementata in tutto lo schema. In questo senso sarebbe senz'altro di aiuto un modello simile a quello che Schmid (2010, p. 35), rielaborato da Giovannetti (2018, p. 56), usa per descrivere la comunicazione narrativa e che in parte risulta applicabile alla dinamiche qui approfondite. In particolare, ci si riferisce alla

distinzione tra l'autore reale e quello implicito, oltre che a quella tra lettore ideale – nella sua doppia specificazione di destinatario presunto e ricevente ideale – e lettore reale. Applicando almeno queste distinzioni all'autore dell'oggetto visuale, all'autore del testo ecfrastrico (che a sua volta è fruitore dell'oggetto visuale di riferimento) e al lettore-spettatore si riesce ad avere una più fedele panoramica dei rapporti tra i vari elementi e soggetti chiamati in causa dal dispositivo ecfrastrico.

Valga dunque un modo di osservare la questione che tenga come sottintese queste distinzioni. Tuttavia, ai fini di una più chiara esplicazione delle linee di forza ecfrastriche cerchiamo di mantenere il ragionamento a una scala di ingrandimento ancora afferrabile a occhio nudo. Osserviamo lo schema:



È ovvio che l'orientabilità dello schema sia costitutivamente variabile e si può scegliere di osservarlo a partire da qualsiasi punto per poi risalire a tutti gli altri. Per comodità di lettura si sceglie in questa sede di iniziare da sinistra, dunque

dall'*autore dell'oggetto visuale*. Innanzitutto, valga dire che si tratta di un punto di partenza convenzionale, dato che si potrebbe andare a ritroso verso le origini del soggetto in questione. L'*autore dell'oggetto visuale*, che può essere *actual* o *notional* proprio come l'oggetto ecfastico, è un'istanza non sempre rintracciabile a partire dal testo ecfastico ed è per questo segnato tra parentesi quadre. A partire da questo vediamo una freccia bidirezionale con cui si indica l'oggetto visuale iniziale, quello che non è stato ancora coinvolto nello spazio dell'*ekphrasis*. Da qui una freccia bidirezionale va verso un altro dei soggetti coinvolti, l'*operatore ecfastico*. Quest'ultimo, nella sua veste di lettore e messo di fronte all'oggetto visuale, filtra cognitivamente quest'ultimo e, per ragioni non direttamente indagabili, ne causa una sorta di traslazione che, pur non cambiandolo apparentemente in nulla, lo rende diverso da ciò che era all'inizio, dando luogo a quello che sarà l'*oggetto ecfastico*. Un contatto tra *operatore ecfastico autore dell'oggetto visuale* può essere o meno previsto, in ragione soprattutto di ragioni extraletterarie.

Ci troviamo dunque nel nucleo del dispositivo, nel momento fondamentale di tutto il processo, quello per cui l'*operatore ecfastico* mette in pratica una *verbalizzazione* che traduce dal *medium* visuale a quello verbale: ecco, dunque, l'*ekphrasis* come risultato testuale.

A questo punto il testo deve essere recepito da un lettore-spettatore che svolge una funzione diversa a seconda della presenza o assenza, ai suoi occhi, della fonte visuale. Egli leggendo il testo ecfastico e riconoscendolo come tale introduce una modalità di lettura ecfastica, per cui può costruire nella sua struttura cognitiva un'immagine mentale, risultante in un *Pictorial Third* (Louvel, 2018a)<sup>59</sup>. In alcuni

---

<sup>59</sup> Lilian Louvel propone una trattazione del cosiddetto *Pictorial Third* in un importante saggio tradotto in inglese nel 2028. Ma una delle sue più concise definizioni è rintracciabile in un suo articolo del 2016: «The

casi questa può essere paragonata con l'oggetto visuale originario dando luogo a meccanismi di confronto intermediale. Ci sono poi dei casi in cui la comprensione del testo ecfrastico è accompagnata da nozioni extraletterarie storiche, storico-artistiche o medialità per cui il lettore-spettatore innesca una relazione con l'autore dell'oggetto visuale, inteso come istanza o come soggetto reale.

Si può vedere dunque come la gamma delle relazioni innescate dal dispositivo ecfrastico sia descrivibile, almeno a un livello essenziale, come un gioco a tre soggetti a e a quattro elementi, tutti in connessione reciproca. L'intero processo può poi essere inteso come un'evoluzione da un oggetto originario che va via via snaturandosi, riconfigurando progressivamente le sue funzioni e le sue caratteristiche, cosicché l'oggetto configurato nella struttura cognitiva del lettore-spettatore è tutt'altra cosa rispetto all'oggetto visuale iniziale.

Ancora una volta questi ragionamenti potrebbero apparire fin troppo astratti, ma si tenderà più avanti ad argomentare come invece siano frutto di un'analisi attenta dei testi, a partire da quello che è stato definito *continuum di riconoscibilità ecfrastica*.

È chiaro che la convenzionalità di questi ragionamenti potrebbe essere criticata in senso estetico o cognitivista<sup>60</sup> ed è anche chiaro che un approfondimento specialistico in queste direzioni sia da incoraggiare e da portare a frutto. Ma resta senz'altro certo che, nell'ormai stratificata storia contemporanea degli studi ecfrastici, siano stati pochi quelli che hanno prodotto una visione equilibrata della questione cercando di bilanciare la letteratura con la teoria estetica e quella dei

---

pictorial third is a phenomenological event, a visual movement produced in the viewer/reader's mind by the passage between the two media. It is a virtual image engineered by the text, an image re-invented by the reader; it will never exactly coincide with the narrator's. The "pictorial third" might be this "third" required to analyse a certain kind of texts with a strong pictorial ratio». (Louvel, 2016)

<sup>60</sup> Trovando cioè lacune teoriche o metodologiche nell'uno e nell'altro senso.

media. Forse perché ogni volta che ci si è avviati in direzione di una di queste teorie le altre sono state quasi espulse o messe in secondo piano. È per questo che, con tutti i rischi del caso e seguendo l'incoraggiamento di Rippl (2018), si sta cercando qui di seguire una via strettamente legata agli studi efrastici puri, dando la priorità ad approcci intermediali o comunque legati ai *visual media studies* più recenti.

Comunque sia, si è finora vista l'*ekphrasis* come un grande contenitore in cui prosa e poesia, nelle loro varie forme sono state incluse in maniera acritica. Pur non essendoci una differenza estetica originaria tra *ekphrasis narrativa*, ad esempio, ed *ekphrasis poetica* si è deciso in questa trattazione di colmare una mancanza negli studi efrastici italiani che, al contrario di quelli internazionali, poco hanno prodotto sulla poesia contemporanea, rivolgendo le poche attenzioni organizzate alla narrativa.

Per tale motivo nella prossima sezione si vedranno le eventuali particolarità dell'*ekphrasis poetica* rispetto a quella in prosa, sia dal punto di vista estetico sia dal punto di vista storico, prima di rivolgere l'attenzione, nel prossimo capitolo, ad analisi testuali specifiche in cui la poesia efrastica italiana contemporanea si fa spazio di analisi e sperimentazione per meglio comprendere il dispositivo efrastico.

### **3.4 Specificità dell'*ekphrasis poetica*?**

Avendo scelto come nucleo principale di questa trattazione la verifica del dispositivo efrastico nel contesto di una testualità di tipo poetico – nel caso specifico della poesia italiana compresa tra gli anni Cinquanta e la più stretta

contemporaneità – si ritiene indispensabile chiarirne le ragioni e cercare di riflettere su una eventuale specificità dell'*ekphrasis* in versi.

È vero che *ekphrasis* e verso sono strettamente legati fin dalle origini della letteratura, ma è pur vero che identificare verso con poesia è rischioso oltre che fallace, visto che le prime occorrenze efrastiche sono riconducibili al genere epico. In ogni caso non è sbagliato invece dire che i primi studi specifici contemporanei sull'*ekphrasis* riconoscono nella «descrizione poetica» il vero dominio della tecnica. Questo fatto è pienamente smentito dalle evidenze vista l'alta disponibilità di *ekphraseis* in prosa, che si tratti di prosa narrativa o saggistica.

Ci sono poi altre constatazioni che possono fungere da punto di partenza per un ragionamento sul rapporto tra *ekphrasis* e poesia, in cui motivi letterari si intrecciano con ragioni extraletterarie e in alcuni casi accademiche. In primo luogo, se si considerano gli studi efrastici contemporanei – soprattutto quelli più pionieristici di ambiente angloamericano – ci si accorge che le indagini sulla tecnica si associano quasi sempre a un'analisi della poesia più che alla prosa.

In Italia, al contrario, pur avendo una disponibilità straordinaria di testi efrastici poetici, si assiste quasi sempre a trattazioni specifiche su testi in prosa, narrativi o saggistici (cfr. Cometa, 2012), oppure a interventi non sistematici su singole opere o singoli poeti o, al massimo, nei casi più degni di ammirazione, a movimenti poetici (cfr. Portesine, 2024).

In secondo luogo, il rapporto tra poesia ed *ekphrasis* costituisce un'area di primario interesse per interrogarsi sul rinnovato rapporto contemporaneo tra letteratura e visualità. E in questo nuovo rapporto vedere in che modo visualità e verbalità, interconnesse nella forma efrastica, diano luogo a fenomeni intermediali.

Infine, nella poesia italiana contemporanea si intuisce una sorta di proliferazione del dato visuale, una vera e propria pervasività che molto spesso finisce per dare forma a testi ecfrastrici.

Ma al di fuori delle ragioni che possono aver spinto a interessarsi all'*ekphrasis* poetica, bisogna cercare di rispondere alle domande che da queste nascono in maniera piuttosto spontanea. Anche se si ritiene che non esista una vera e propria specificità poetica dell'*ekphrasis* è evidente che alcune caratteristiche insite nella forma e nel genere possano essere sfruttate in senso ecfrastrico, conferendo al risultato testuale alcune caratteristiche particolari. In altre parole, pur pensando che l'*ekphrasis* – come già sottolineato in fase definitoria – prescindendo dalla sua forma ed esista a prescindere da questa, ci sono delle caratteristiche che in area poetica possono emergere in maniera più diretta. In sostanza tra l'*ekphrasis* in prosa e quella in poesia, non si ritiene ci sia alcuna differenza profonda, mentre alcune diversità possono essere rintracciate in senso epigenetico o nelle occasioni di formazione.

Alcune caratteristiche ricorrenti della poesia – pur considerando ad esempio la differenza esistente nei *case studies* di questa trattazione tra poesia lirica e post-lirica o sperimentale – sembrano essere la sede perfetta per giocare con l'intermedialità verbovisuale. Ma a ben vedere bisogna intendersi sul perché una tecnica precisa e definibile come l'*ekphrasis* debba avere una sua specificità codificata in un genere così poco codificabile, almeno al giorno d'oggi, come la poesia, dato che «non c'è la *poesia*; ci sono *le* poesie, tanti e vari modi di interpretare una parola che, in sé, è orrendamente generica e vaga» (Giovannetti, 2018b, p. 13). Allora è più corretto dire che ciascuna modalità poetica trova strade opportune e sfrutta caratteristiche specifiche per connettersi con il medium visuale.

Tuttavia, ciò che accomuna le diverse forme di poesia nella più stretta contemporaneità – dalla lirica alla poesia di ricerca – nel loro funzionamento ecfrastico è probabilmente il tentativo di controbilanciare, in maniera consapevole o non, il rapporto di potere tra il medium verbale e quello visuale, o per difesa dello status costituito o per infrangere ulteriormente i confini mediali tra letteratura e visualità.

In questo senso la proliferazione poetica intermediale all'incipiente *Pictorial Turn* fin dalla seconda metà del Novecento si costituirebbe da una parte come una risposta storica alla difesa del letterario, mentre dall'altra alla distruzione più completa del limite che divide la letteratura da tutto ciò che letteratura non è ritenuta essere.

Ci sono tuttavia degli elementi comuni a molte forme poetiche che, seppur rintracciabili a vario grado, ben si accordano con lo sfruttamento creativo del punto cieco nella relazione tra immagine e parola, dato che è proprio incuneandosi nel *gap* tra immagine e parola che si ottengono i risultati ecfrastici migliori.

In questo senso l'utilizzo a vario livello della *concentrazione* (Giovannetti, 2018b, p. 44) poetica, unitamente a un impiego variabile di *libertà* formale e *opacità* semantica riesce – e lo si vedrà nel capitolo dedicato al *continuum di riconoscibilità ecfrastica* – a dare luogo a un gioco aperto di relazioni con il referente visuale, che può essere a volte passato sotto silenzio, a volte scopertamente chiamato in causa in senso transmediale e intermediale.

Dunque chiedersi se esista una specificità della poesia ecfrastica – cioè chiedersi cosa aggiunge la poesia all'*ekphrasis* – può essere piuttosto ingannevole, e un discorso diverso vale da testo a testo. Allora è forse più utile capovolgere i termini del discorso e chiedersi invece cosa l'*ekphrasis* aggiunga alla poesia. Ciò si collega a ragioni storiche bene precise sia in ambito letterario sia in ambito extraletterario.

Tra le ragioni letterarie è innanzitutto fondamentale quell'attenzione all'*oggetto* che inizia con il Modernismo e poi prende in Italia la consistenza della *poetica degli oggetti* descritta da Luciano Anceschi e che successivamente – complice l'ingresso della lezione di Ponge nella Penisola, mediata poi da Jean-Marie Gleize – ha un impatto fondamentale nella poesia di ricerca culminante nella prosa in prosa di Marco Giovenale e compagni. L'attenzione all'oggetto che, in forma e grado diverso, pervade tutta la poesia italiana del Novecento e arriva fino ai nostri giorni, si canalizza molto spesso in modalità efrastiche che possono portare l'oggetto dentro il testo o al contrario portano il testo verso l'esterno rompendo gli argini del letterario.

Ci sono poi ragioni di carattere extraletterario a cui è probabilmente legittimo ricondurre l'esplosione efrastica della seconda metà del Novecento. La configurazione di una nuova iconosfera affermatasi con l'entrata in scena di nuove tecnologie, già a partire dagli anni Cinquanta, tende infatti a minare le fondamenta del logocentrismo, dando una nuova importanza alla visualità. Il capovolgimento nel rapporto di potere che intercorre tra immagine e parola viene poi portato a termine più avanti, con l'avvento dei nuovi media e di internet. Ciò sfocia oggi in un ambiente pervasivamente transmediale a cui in qualche modo anche la letteratura deve aprirsi. Per chi vuole dissolvere il confine tra letterario e non letterario si tratta allora dell'occasione più importante: in questo senso l'*ekphrasis* costituisce il mezzo più letterario e stratificato per fare entrare nel genere tradizionalmente più alto – la poesia – il non letterario e fare uscire la letteratura dalla letteratura.

Chiaramente questo ragionamento vale per gli autori e i testi più oltranzisti del *corpus*, mentre per altri, quelli più legati alla tradizione, l'impiego efrastico (quasi sempre artistico) è solo un modo in più per aggiungere iconicità e ideologia al testo

letterario, come è il caso, si vedrà, di Pier Paolo Pasolini. Ma questa è ancora di più la dimostrazione dell'impossibilità di un discorso generale su *ekphrasis* e poesia, data la diversità tra testo e testo. E allora si ritiene più coerente verificare il funzionamento del dispositivo efrastico che rimane tale, a livello del suo funzionamento, a prescindere dal genere e dalla forma in cui si produce. In definitiva, la poesia italiana è soltanto una delle possibili applicazioni del dispositivo efrastico.

### **3.5 È possibile una narratologia dell'*ekphrasis* poetica?**

Prima di entrare nel nucleo più operativo della trattazione, volto soprattutto a rilevare le modalità di funzionamento e testualizzazione del dispositivo efrastico nella concretezza della poesia italiana più recente, si ritiene particolarmente necessario un chiarimento in merito alla narratività efrastica. Essa, anche se esula in questa sede dagli obiettivi di definizione e descrizione delle configurazioni efrastiche, costituisce invece una delle caratteristiche ancora da inquadrare con attenzione negli studi efrastici contemporanei. Per tale motivo, dopo essersi adoperati in una sorta di ristrutturazione della teoria dell'*ekphrasis* contemporanea, è proprio a questa che si dovrebbe rivolgere tutta l'attenzione. Ciò richiede la conclusione di spogli teorici e testuali ancora in atto e per tale motivo si può adesso soltanto soddisfare l'esigenza di chiarimento e abbozzare le linee di uno studio a venire.

La valenza narrativa dell'*ekphrasis* è stata per lungo tempo dibattuta, dando luogo a dispute tra coloro che la ritenevano una modalità di interruzione del flusso per mezzo della stasi e quelle che invece ne riconoscevano una originaria marca narrativa.

Si è già visto come sia stata la seconda linea di pensiero a prevalere negli studi efrastici contemporanei, soprattutto quelli più recenti. In particolare, è stato uno dei più importanti teorici dell'*ekphrasis*, James Heffernan, a parlare del ruolo dell'*ekphrasis* come fondamentale catalizzatore di quello che sarebbe una sorta di impulso narrativo embrionale (cfr. Heffernan, 1991).

Dopo Heffernan si è visto come l'elemento narrativo insito nell'*ekphrasis* sia stato varie volte richiamato in causa soprattutto relativamente alla riflessione intorno alle funzioni della tecnica. Già Loizeaux Bergmann, nel 2008, inseriva l'elemento narrativo all'interno del set di tropi e pratiche che compongono l'*ekphrasis*; mentre Michele Cometa la individuava addirittura nelle dinamizzazioni che si configurano in quelli che chiama modi della descrizione tipici dell'*ekphrasis* – in questo senso incrociando insolitamente descrizione e narrazione – oltre ad inserire la funzione metanarrativa tra quelle principali (bib). C'è poi Louvel (2018b) che come abbiamo già detto vede l'*ekphrasis* narrativa come una delle tipologie efrastiche, individuando anche delle specificazioni in sottocategorie.

Infine, emerge come fondamentale, almeno in questa sede, il lavoro di Panagiotidou (2022), in cui l'*ekphrasis* è intesa come risposta cognitiva a un testo che «(re-)presents, narrativizes, alludes to, or evokes» (p. 48) e in cui la *narrativizzazione* è contemplata tra quelle che la studiosa considera le quattro *qualità dell'ekphrasis*. Ma il lavoro di Panagiotidou è importante soprattutto perché è il primo a interrogarsi seriamente sull'applicazione di lenti narratologiche all'*ekphrasis* poetica.

Prima di scendere nei particolari della sua proposta Panagiotidou risale alle origini del problema richiamando l'opposizione ben conosciuta tra descrizione e narrazione di Genette (1972), pur considerando che è stato lo stesso studioso a

parlare del fatto che descrizione e narrazione sono «intimamente mescolate e in proporzioni assai variabili» (p. 30).

Contestualmente rispetto a questa affermazione Panagiotidou richiama la teoria di Koopman (2018) secondo cui l'*ekphrasis* andrebbe concettualizzata come un misto di narrazione e descrizione che a volte in alcuni testi emergono come «prototypical elements of each mode» (Panagiotidou, 2022, p. 108). In questo senso la studiosa propone il concetto di «narrativization to refer to the construction and delivery of a story via ekphrasis» (p. 108).

Ma se queste osservazioni sono facilmente intuibili in testi narrativi che usano la verbalizzazione efrastica in prosa – basti pensare, per fare un esempio, al *Castello dei destini incrociati* di Calvino – più difficile è concepirle in uno spazio poetico. In tal senso, allora, come si può giustificare una lente teorica narratologica nel contesto della poesia? Tuttalpiù considerando che tradizionalmente la poesia è stata considerata, se togliamo l'epica o la ballata, come non definibile per mezzo del concetto di *narratività* (cfr. Panagiotidou, 2022, p. 111) e addirittura considerata come antitesi della narrativa?

La studiosa propone di rispondere alla questione con l'appoggio di metodologie di carattere cognitivo, considerando anche la recente linea di studi che ammette l'utilizzo di lenti narratologiche per lo studio della poesia. Sulla base degli studi di Hühn (2016) e Müller-Zettelmann (2011), ma anche a quelli di Fludernik (1996), Panagiotidou può elaborare una sua versione di una narratologia poetica ed efrastica che si basa sulle tre qualità di *sequentiality*, *mediacy* ed *experientiality*, includendo rispettivamente testi che puntano (1) sulla presentazione di eventi che si evolvono attraverso il tempo (cfr. p. 114), (2) sulla presenza di una voce che media la storia e una particolare prospettiva dal quale la storia è narrata (cfr.

Panagiotidou, 2022, p. 116), (3) sulla rappresentazione delle esperienze degli eventuali personaggi.

Dopo aver illustrato la sua teoria, Panagiotidou la verifica nello spazio di una poesia di Judith Berke che si intitola *The Red Room* (1989) ispirata alla *Desserte rouge* di Matisse del 1908. Qui insiste sull'importanza dell'invocazione del lettore a livello testuale, dato che è proprio questo a svolgere il compito di «supplement the story with their own background knowledge and experiences» (Panagiotidou, 2022, p. 134).

Ancora una volta emerge l'importanza di una lente teorica che ricerchi risposte a livello cognitivo anche in ambiti che tradizionalmente non appartenerebbero alla poesia. Ciò perché il dispositivo ecfrastico appare quasi totalmente dipendente da una risposta del lettore-spettatore e della sua struttura cognitiva. Le implicazioni finiscono per avere ricadute a livello narratologico, un dominio che seppur fuori dagli obiettivi più diretti di questo lavoro va sicuramente tenuto presente, visto che in alcuni testi – si pensi a quelli tipici dell'*ekphrasis neofigurativa* di Edoardo Sanguineti in cui emerge un personaggio che è un doppio dell'autore – un abbozzo di narrazione appare in maniera cristallina.

Pur rimanendo fuori dai particolari sembra possibile affermare che una narratologia dell'*ekphrasis* poetica sia possibile. Sicuramente in futuro andranno messi a punto altri strumenti metodologici e verificata la loro efficacia a partire dai testi. Tra le tematiche che richiedono particolare approfondimento figura senza dubbio la spazialità ecfrastica, la quale, a livello cognitivo, potrebbe beneficiare delle teorie di Herman (2004). A ciò si affianca l'importanza dell'analisi delle istanze enuncianti e della focalizzazione, così come sono approfondite, ad esempio, nei lavori di Jahn (Jahn, 1996, 1997). Un approccio particolarmente fruttuoso potrebbe inoltre essere quello della *Transmedia Narratology* di Ryan

(2004) e Thon (2016), che incoraggia l'analisi comparativa delle modalità narrative proprie di diversi media, ampliando così lo studio dell'*ekphrasis* oltre i confini del linguaggio verbale.

Insomma, le strade da esplorare in questo senso sono ancora tantissime e promettenti. Tuttavia, prima di adoperarsi in questo senso è necessario mettere ordine tra i caratteri più esteriori del dispositivo ecfrastico a livello testuale. Che è ciò che si farà a partire dal prossimo capitolo, usando come *case studies* la poesia ecfrastica italiana più recente e cominciando con definire quello che è stato denominato *continuum di riconoscibilità ecfrastica*.

## Bibliografia

- Adam, J.-M., & Petitjean, A. (1989). *Le texte descriptif: Poétique historique et linguistique textuelle*. Nathan.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Nottetempo.
- Albera, F., & Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond film: Media epistemology in the Modern era*. Amsterdam University Press.
- Arnheim, R. (1938). Nuovo Laocoonte. *Bianco e Nero*, 8, 3–33.
- Babbitt, I. (1910). *The new Laokoon. An essay on the confusion of the arts*. Houghton Mifflin; Riverside Press Cambridge.
- Bal, M. (1981). On Meanings and Descriptions. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 6(1), 100–148. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1629>
- Bal, M. (1991). *On story-telling: Essays in narratology*. Polebridge Press.
- Barthes, Roland. (1988). *Il brusio della lingua*. Einaudi.
- Baudry, J.-L., Eugeni, R., & Avezzù, G. (2017). *Il dispositivo: Cinema, media, soggettività*. Morcelliana.
- Cheeke, S. (2010). *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester University Press.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (A c. Di), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 19–33). Rodopi.
- Clüver, C. (1998). Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp. 35–52). VU University Press.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Führer (A c. Di), *Changing Borders. Contemporary Positions in*

- Intermediality* (pp. 19–37). Intermedia Studies Press.
- Clüver, C. (2017). A new look at an old topic: Ekphrasis revisited. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, 19(1), 20-44. <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365>
- Cohen-Séat, G. (1959). Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle. *Cahiers de filmologie*, Vol. 2.
- Cohen-Séat, G., & Fougeyrollas, P. (1961). *L'Action sur l'homme: Cinéma et télévision: Essai*. Denoël.
- Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini: Letteratura e cultura visuale*. Cortina.
- Deleuze, G. (2007). *Che cos'è un dispositivo?* (A. Moscati, Trad.). Cronopio.
- Doty, Mark. (2010). *The art of description: World into word*. Graywolf.
- Ejzenstejn, S. M. (2012). *Teoria generale del montaggio* (P. Montani & F. Casetti, A c. Di). Marsilio.
- Ferrari, D., & Pinotti, A. (2018). *La cornice: Storie, teorie, testi*. Johan & Levi.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a «natural» narratology*. Routledge.
- Foucault, M. (2016). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. BUR.
- Genette, G. (1972). *Figure II: la parola letteraria*. Einaudi.
- Giovannetti, P. (2018a). *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci.
- Giovannetti, P. (2018b). *La poesia italiana degli anni Duemila*. Carocci.
- Greenberg, C. (1940). Towards a Newer Laocoön. *Partisan Review*, VII(4), 296–310.
- Hamon, P. (2011). *Du descriptif*. Hachette Supérieur.
- Hamon, Philippe. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette.
- Heffernan, J. A. W. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297–316. <https://doi.org/10.2307/469040>
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of word: The poetics of ekphrasis from Homer*

- to Ashbery*. University of Chicago press.
- Heffernan, J. A. W. (2016). Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis. In S. Ercolino, S. Fusillo, M. Lino, & L. Zenobi (A c. Di), *Imaginary Films in Literature* (pp. 3–17). Brill Rodopi.
- Herman, D. (2004). *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. University of Nebraska Press.
- Hollander, J. (1988). The poetics of ekphrasis. *Word & Image*, 4(1), 209–219. <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238>
- Hühn, P. (2004). Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry. In J. Pier (A c. Di), *The Dynamics of Narrative Form* (pp. 139–158). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110922646.139>
- Hühn, P. (2010). Plotting the lyric: Forms of narration in poetry. *Literator*, 31(3), 17–48. <https://doi.org/10.4102/lit.v31i3.56>
- Hühn, P. (2016). *Facing Loss and Death: Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110486339>
- Jahn, M. (1997). Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today*., 18(4), 441.
- Jahn, Manfred. (1996). Windows of focalization: Deconstructing and reconstructing a narratological concept. *Style*, 241–267.
- Koopman, N. (2018). *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration. Five linguistic and narratological case studies*. Brill.
- Krieger, M. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. P. W. McDowell (A c. Di), *The Poet as Critic* (pp. 3–26). Northwestern University Press.
- Latour, B., Bigg, C., & Weibel, P. (2002). *Iconoclasm: Beyond the image wars in science, religion, and art*. ZKM, Center for Art and Media; MIT Press.

- Leonardo da Vinci. (2019). *Libro di pittura* (M. T. Fiorio, A c. Di). Abscondita.
- Lessing, G., Ephraim. (2007). *Laocoonte* (M. Cometa, A c. Di). Aesthetica.
- Loizeaux Bergmann, E. (2008). *Twentieth-century poetry and the visual arts*. New York: Cambridge University Press.
- Louvel, L. (2016). A reading event The Pictorial Third. *Sillages critiques*, 21. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.5015>
- Louvel, L. (2018a). *The pictorial third: An essay into intermedial criticism* (A. Tseti, Trad.; Routledge).
- Louvel, L. (2018b). Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification. *Poetics Today*, 39(2), 245–263. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324432>
- Lukács, G. (1977). Narrare o descrivere? In *Il marxismo e la critica letteraria* (pp. 275–331). Einaudi.
- Marin, L. (2014). *Della rappresentazione* (L. Corrain, A c. Di). Mimesis.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. (2015). *Image science: Iconology, visual culture, and media aesthetics*. University of Chicago Press.
- Montani, P. (2022). *Destini tecnologici dell'immaginazione*. Mimesis.
- Müller-Zetzelmann, E. (2011). Poetry, Narratology, Meta-Cognition. In G. Olson (A c. Di), *Current Trends in Narratology* (pp. 232–253). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110255003.232>
- Panagiotidou, M.-E. (2022). *The Poetics of Ekphrasis: A Stylistic Approach*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0>
- Pellini, Pierluigi. (1998). *La descrizione*. Laterza.

- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi.
- Portesine, C. (2024). *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*. Edizioni della Normale.
- Reuter, Yves. (2000). *La description: Des théories à l'enseignement apprentissage*. ESF.
- Rippl, G. (2018). The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Transcultural Novels. *Poetics Today*, 39(2), 265–285. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324444>
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across media: The languages of storytelling*. University of Nebraska Press.
- Schmid, W. (2010). *Narratology. An Introduction*. De Gruyter.
- Thon, J.-Noël. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press.
- Wolf, Werner., & Bernhart, W. (2007). *Description in literature and other media*. Brill.

## Capitolo 4 – Il *continuum* di riconoscibilità ecfrastica

Un'*ekphrasis* non riconosciuta in quanto *ekphrasis* è di fatto impossibile da studiare. L'operazione preliminare a uno studio dettagliato della tecnica è difatti subordinata all'identificazione della stessa. È quindi indispensabile considerare in che modo e da chi questi testi possano essere riconosciuti. Un testo ecfrastico di qualsiasi tipo, quando viene letto, si comporta in modo diverso rispetto a un testo non ecfrastico, poiché, come già sottolineato, esso attiva una modalità di lettura specifica, in cui i soggetti e gli elementi che partecipano al dispositivo ecfrastico vengono messi in relazione reciproca in maniera peculiare.

Quello che in condizioni normali è un semplice lettore diventa – nel momento stesso della scoperta dell'operazione avvenuta – un lettore-spettatore, un soggetto cioè in cui le istanze della scrittura vengono accompagnate da quelle della visibilità e in cui viene attivata una sorta di immagine mentale ibrida fatta di parola e di immagine (cfr. il cosiddetto *Pictorial Third* di Louvel, 2018). È chiaro che è quasi impossibile stabilire dei parametri oggettivi per registrare il grado di riconoscibilità ecfrastica, ma è possibile invece partire dai testi per rintracciare delle tendenze, che ricondotte a una dimensione astratta promettono di fornire indicazioni fondamentali per chi voglia avventurarsi nello studio delle tecniche ecfrastiche.

Un parametro utile per stabilire alcune distinzioni è sicuramente quello dello sforzo cognitivo (cfr. anche il *cognitive load* di Sweller, 1988) del lettore-spettatore, da ricondurre all'intensità dell'impegno mentale a cui è chiamato il fruitore del testo per riconoscerlo come ecfrastico. Il rapporto tra lo sforzo cognitivo e la difficoltà nel riconoscere un testo come ecfrastico risulterà dunque direttamente proporzionale. A un minimo sforzo cognitivo corrisponde infatti una

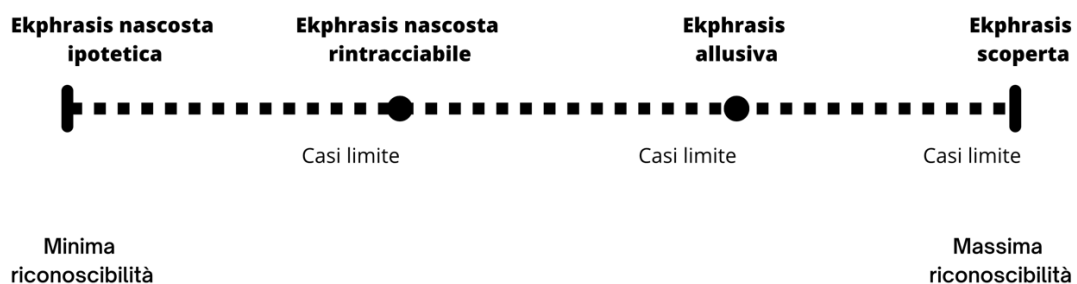
minore difficoltà nell'identificazione del testo (poetico e non) in quanto efrastico. L'intensità dello sforzo cognitivo non è ovviamente quantificabile in senso assoluto e può soltanto essere postulata in relazione alla quantità di informazione fornita a livello testuale o extra-testuale. I risultati ottenuti non sono inoltre incasellabili in sezioni non comunicanti, né etichettabili secondo categorie fisse, ma funzionano più che altro come addensamenti che sfumano l'uno nell'altro, dando forma a una gamma di variazione, proprio come in un *continuum*. I parametri per la composizione del cosiddetto *continuum di riconoscibilità efrastica* derivano tutti, come già affermato, dalla quantità di sforzo cognitivo compiuto da un lettore-spettatore per riconoscere l'operazione efrastica avvenuta e disporsi a quello che è stato definito *ekphrastic encounter* (Kennedy, 2012), momento preliminare all'attivazione di una lettura di tipo efrastico.

I parametri di cui si è tenuto conto per questo studio riguardano principalmente il grado di manifestazione dell'operazione efrastica e la quantità di informazione fornita dall'autore ai lettori, come la presenza di indicazioni peritestuali quali titoli-didascalie (Genette, 2011, 2014), note a fine testo o note a fine libro; oppure a livello intratestuale come indicazioni chiare nel corpo del testo o la presenza di spie efrastiche che testimoniano le strategie espressive adottate, o semplicemente la presenza di un linguaggio apertamente descrittivo che richiama oggetti di derivazione visuale e audiovisuale.

È bene chiarire fin da ora che nonostante riconoscibilità efrastica e reperimento dell'oggetto visuale di riferimento siano legati a doppio filo, rimane fondamentale tenerli separati in fase di studio, proprio per il loro diverso dominio di esistenza. Infatti, mentre la prima riguarda il testo efrastico fruito nella sua autonomia, il secondo dà informazioni sulle modalità di interazione tra il testo efrastico e l'oggetto visuale che verbalizza. Ovviamente, bisogna essere consapevoli del fatto

che, soprattutto per quanto riguarda gli addensamenti a bassa riconoscibilità, questa separazione teorica viene spesso infranta, visto che il sospetto ecfrastrico può essere vagliato solo risalendo all'oggetto visuale di riferimento.

Sulla base delle specifiche qui chiarite si è quindi potuto identificare un *continuum* alle cui estremità si trovano rispettivamente testi ecfrastrici ad alta riconoscibilità e testi ipoteticamente ecfrastrici a riconoscibilità nulla. Questi due estremi sono stati denominati *ekphrasis scoperta* ed *ekphrasis nascosta ipotetica*. In mezzo si sviluppa tutta una gamma di variazione che può essere ricondotta a due addensamenti principali, dalla maggiore riconoscibilità alla minore riconoscibilità: l'*ekphrasis allusiva* e l'*ekphrasis nascosta rintracciabile*. Tra i quattro gruppi principali sono stati identificati dei punti in cui l'addensamento sfuma maggiormente e in cui si delineano delle zone di ibridazione che si è deciso di indagare come *casi limite*. Integrando anche questi nell'architettura del *continuum* ci si trova di fronte a uno schema simile:



Per ciascuno degli addensamenti sono riportati alcuni esempi; quando è possibile, il loro ordine segue l'andamento della gamma di variazione, dal più riconoscibile al meno riconoscibile. Nei casi in cui è difficile stabilire tale ordine, si è scelto di procedere, all'interno dei singoli addensamenti, seguendo la successione cronologica di pubblicazione in volume dei testi in oggetto.

Le caratteristiche che differenziano tra loro gli addensamenti del *continuum di riconoscibilità efrastica* e li rendono distinguibili l'uno dall'altro sono descrivibili come segue:

- **Ekphrasis scoperta:** questo addensamento occupa l'estremo di massima riconoscibilità efrastica ed è dunque caratterizzato dal minimo sforzo cognitivo richiesto al lettore-spettatore per riconoscerlo in quanto *ekphrasis*. L'estrema riconoscibilità è supportata soprattutto da scelte autoriali legate alla presenza di riferimenti paratestuali che rendono manifesta la natura efrastica dei testi. Qui è infatti molto ricorrente la presenza di titoli-didascalia, di note al testo, di note a fine volume o di indicazioni intratestuali chiarissime già all'inizio del testo efrastico.
- **Ekphrasis allusiva:** con questo addensamento ci si sposta gradualmente verso il centro del *continuum*. Lo sforzo cognitivo del lettore-spettatore nel riconoscimento dell'operazione efrastica cresce di intensità, ma resta ancora piuttosto contenuto. Si tratta infatti di testi in cui il paratesto, pur essendo ancora importante per il riconoscimento, si fa secondario rispetto a una pronunciata e decisiva riconoscibilità intratestuale. In questo gruppo di testi cresce il tentativo di dissimulare la natura efrastica dei testi, oppure il confine tra più *ekphraseis* in sequenza. La crescita dell'importanza del lettore-spettatore pare andare di pari passo con un'atmosfera ludica che incoraggia il reperimento dell'*ekphrasis* (e, a volte, dell'oggetto visuale di riferimento).

- **Ekphrasis nascosta rintracciabile:** questo addensamento occupa il centro sinistra del *continuum*. Ci si sposta quindi verso la metà a minore riconoscibilità della gamma di variazione. Lo sforzo cognitivo del lettore-spettatore è intensissimo e la natura ecfrastica dei testi può essere verificata solo rintracciando anche l'oggetto visuale di riferimento. In altre parole, in questo gruppo di testi quasi mai basta lo studio delle caratteristiche intratestuali, che servono solo a farsi un'idea che deve essere verificata con altri strumenti. Si assottigliano ulteriormente i riferimenti paratestuali (che quando ci sono non danno indicazioni decisive) e l'operazione ecfrastica è completamente celata. I pochi indizi presenti sono nascosti dal tentativo di passare sotto silenzio il riferimento visuale. Il lettore-spettatore si trasforma dunque in un lettore-ricercatore che deve verificare il suo sospetto con conoscenze personali e ricerche extra-testuali.
- **Ekphrasis nascosta ipotetica:** questo addensamento occupa l'estremo di irriconoscibilità del *continuum*. Si tratta di *ekphraseis* inesistenti, ossia puramente ipotetiche, talmente celate da risultare irrintracciabili. Sono ipotetici quei testi che sembrano instaurare un rapporto estremamente stretto, ma a tratti insondabile, con la dimensione visuale. Tuttavia, le strategie ecfrastiche che sono sospettati di mettere a frutto, sono quasi sempre impossibili da verificare, perché l'eventuale parte ecfrastica è così frammentata e disciolta nel testo da perdere i connotati e diventare in sostanza insondabile. Lo sforzo cognitivo del lettore-spettatore è al massimo di intensità, ma è destinato ad esser frustrato. I frammenti

ecfrastici, se effettivamente ci sono, sono infatti occultati e irrintracciabili.

Questi gli addensamenti principali. È inoltre necessario ripetere ancora una volta che essi derivano ovviamente da uno sforzo astraeante e che il fatto stesso di collocarli in un *continuum* significa che i loro confini non sono quasi mai netti. La loro slabbratura trova una facile dimostrazione nell'impossibilità di collocare due o più testi in uno stesso esatto punto della gamma di variazione. Tra gli addensamenti qui illustrati sono anche stati individuati parecchi casi limite, che pur appartenendo allo stesso addensamento, dimostrano di discostarsi in qualche caratteristica, preannunciando di fatto l'addensamento successivo. Questi si approfondiranno ed esemplificheranno in coda ai paragrafi dedicati ai gruppi principali che seguono. L'ordine seguito nell'argomentazione si muoverà dall'estremo di massima riconoscibilità a quello a minima riconoscibilità del *continuum*.

#### **4.1 *Ekphrasis scoperta***

I testi immediatamente identificabili come ecfrastici possono essere inclusi nel gruppo dell'*ekphrasis scoperta*, che occupa l'addensamento all'estremo di massima riconoscibilità del *continuum*. Riconoscere queste richiede un minimo sforzo cognitivo da parte del lettore-spettatore, il quale è supportato da chiare scelte autoriali nell'organizzazione testuale e paratestuale. Si tratta di testi che vogliono essere visti come ecfrastici sin dal primo contatto, in modo che il lettore possa subito disporsi in un atteggiamento ricettivo nei confronti del già ricordato *ekphrastic encounter*, e conseguentemente attivare una lettura di tipo ecfrastico.

Le strategie più adottate dagli autori consistono molto spesso nell'utilizzo dei titoli come didascalie museali – soprattutto quando si tratta di descrizioni artistiche –, di note collocate a fine testo o fine libro, di indicazioni chiare rintracciabili a livello intratestuale e soprattutto in sede incipitaria. È importante però chiarire che, sebbene molto spesso l'indicazione che conferisce identificabilità all'operazione efrastica corrisponde di fatto allo svelamento dell'esatto oggetto efrastico di riferimento (con il proprio autore e titolo), essa non ha niente a che vedere con la quota di riconoscibilità efrastica, dal momento che, si vedrà, anche titoli come “su di una foto” o “per una pittura” sono parimenti da includere nel gruppo dell'*ekphrasis scoperta*. Rispetto a questa fase di studio è fondamentale differenziare i due momenti, quello della riconoscibilità da quello dell'attribuzione, che pur sussistendo in un'area di tangenza, devono mantenere una separazione in fase di studio. E quindi, nel rapporto tra lettore-spettatore, testo efrastico e oggetto visuale, è più importante, in questa fase, osservare la natura dell'operazione compiuta, cercando di riconoscere ciascun testo come risultato di una o più azioni verbalizzanti ben delimitate. Non è infatti la stessa cosa, in termini di sforzo cognitivo del lettore, soffermarsi su testi intitolati “Su di una foto” o “Su alcune opere di Picasso”. Ciò perché – nonostante in entrambi i casi la natura dell'operazione efrastica appaia cristallina – nella prima ipotesi il lettore sa che dovrà aspettarsi una lettura di un testo su un unico riferimento visuale; il secondo caso pertiene invece a una più avanzata collocazione nel *continuum di riconoscibilità*. Il lettore dovrà infatti quantificare l'entità della parola “alcune” e chiedersi, ad esempio, quando finisce la descrizione di un'opera e quando ne inizia un'altra, aumentando di conseguenza il proprio sforzo cognitivo. Ma in ogni caso è questo un argomento che si tratterà nel prossimo paragrafo.

La strategia più ricorrente in questo gruppo è senza dubbio quella dell'utilizzo di titoli-didascalie che, assimilando il dispositivo testuale a quello museale, rendono trasparente l'operazione efrastica avvenuta. Gli esempi in merito sono molti e uniformi anche diacronicamente. Caso interessante è quello di Adriano Spatola (1975) che fa precedere le cinque *ekphraseis* antimimetiche incluse nella sezione *L'abolizione della realtà* di *Diversi accorgimenti* (1975) da didascalie museali che includono il nome dell'artista, il titolo dell'opera e l'anno di realizzazione. L'effetto ottenuto è quello di indirizzare il lettore-spettatore in maniera diretta verso una lettura di tipo efrastico, lettura che a dire il vero verrà frustrata dall'anticonvenzionalità delle poesie. Ma questo è un discorso che si tratterà più avanti. Ecco come appaiono i titoli dei testi spatoliani<sup>61</sup>:

1. Georges Seurat  
Pomeriggio domenicale all'isola della Grande Jatte (1884-1885)
  
2. Jaques Villon  
Fattoria normanna (1953)
  
3. Carlo Carrà  
Natura morta metafisica (1916)
  
4. Petrus Christus  
Ritratto di giovane donna (1450)
  
5. Giorgio Morandi  
Natura morta con cactus (1917)

(Spatola, 1975, pp. 33-37)

---

<sup>61</sup> La numerazione dei testi è mia.

Un procedimento simile è adottato con qualche differenza da Valentino Zeichen nella sezione *Pinacoteca di Pagine di gloria* (1983). Delle diciannove poesie ecfrastiche incluse il poeta ne intitola nove (più una, che è un caso particolare) accoppiando il titolo originario del riferimento visuale con il relativo autore. Le altre dieci invece vengono titolate con il solo nome dell'artista. In quest'ultimo caso ci si collocherebbe già oltre l'addensamento dell'*ekphrasis scoperta* e ci si sposterebbe un po' più avanti nel *continuum*. Ma ci si attenga, per il momento, alle poesie in cui la riconoscibilità ecfrastica è massima<sup>62</sup>:

1. Simonetta Vespucci  
(Piero di Cosimo)
  
3. Allegoria  
(Angelo Bronzino)
  
4. Giotto  
(Pastelli)<sup>63</sup>
  
7. Fondazione di una basilica  
(Masolino da Panicale)
  
8. Sant'Agostino nello studio, Formato 41 x 27  
(Sandro Botticelli)

---

<sup>62</sup> Ancora una volta la numerazione è mia.

<sup>63</sup> Questo è il caso eccezionale di cui si parlava poco sopra. Si tratta di una *ekphrasis* il cui titolo innesca un corto circuito che sarà importante analizzare più avanti nel corso della trattazione. Per il momento basti dire che il testo descrive non un'opera di Giotto, quanto invece una confezione risalente agli anni Ottanta dei famosi pastelli omonimi.

9. «Il concerto campestre» e «La tempesta»

(Giorgione)

10. L'amor sacro e l'amor profano

(Tiziano)

11. Angelo che suona la chitarra

(Rosso Fiorentino)

13. Et in arcadia ego

(Guercino)

14. Pranzo in onore dell'elettore di Colonia in Casa Nani

(Pietro Longhi)

(Zeichen, 2017, pp. 127–138)

Un altro interessante esempio di immediata riconoscibilità ecfrastica portata all'estremo è quello della *Maddalena* (1989) di Giovanni Testori. Un libro concepito come un viaggio attraverso l'iconografia della Maddalena nella storia dell'arte. Qui le parole della «ghirlanda di testi» – come avvisa il sottotitolo – di varia provenienza, da biblica a poetica, interagiscono con le riproduzioni delle opere d'arte. A queste si aggiungono quaranta poesie ecfrastiche che Testori chiama «didascalie in versi» (Testori, 1989, p. 56), che si pongono in dialogo con gli altri testi, con le tavole dell'iconografia maddaleniana e con le didascalie museali vere e proprie, creando in questo modo un dispositivo testuale unico in cui la componente ecfrastica è inequivocabile già a un primo impatto. In sostanza, le dettagliatissime didascalie museali servono a informare allo stesso tempo sia sulla

riproduzione fotografica che sulla sua verbalizzazione. Se ne riportano le prime tre<sup>64</sup>:

**1. Duccio di Buoninsegna**

Siena 1255 circa – 1318/19

*Noli me tangere*. Registro principale

della *Maestà* (verso), 1308/1311

Tempera su tavola, cm 102 x 57

Siena, Museo dell'Opera del Duomo

(Testori, 1989, p. 14)

**2. Giotto**

Vespignano 1267? – Firenze 1337

*Compianto sul Cristo morto*

(nella pagina a fianco)

*Noli me tangere*, 1304/1306. Particolare

Affresco, cm 200 x 185

della *Maestà* (verso), 1308/1311

Padova, Cappella degli Scrovegni

(Testori, 1989, p. 18)

**3. Nicola Pisano**

1215/1220-1278/1284

*Crocifissione*, finito 1260. Particolare

del pulpito

Marmo; pennelli cm 85 x 113

Pisa, Battistero

(Testori, 1989, p. 25)

---

<sup>64</sup> La numerazione è mia.

Un esempio più recente dell'uso del titolo come didascalia è rintracciabile in *Naturama* (2021) di Marcello Frixione. Qui nella sezione che non a caso porta il nome di *la galleria*, sono incluse undici interessantissime poesie efrastiche i cui titoli richiamano appunto il titolo e l'autore del riferimento visuale, rendendo immediatamente riconoscibile l'operazione<sup>65</sup>. Ecco come appaiono<sup>66</sup>:

1. *superficie n. 305 (g. capogrossi)*
2. *concetto spaziale/attese (l. fontana)*
3. *concetto spaziale/attese (l. fontana)*
4. *marylin monroe (a. warhol)*
5. *brillo boxes (a. warhol)*
6. *whaam! (r. lichtenstein)*
7. *good morning darling*  
*(r. lichtenstein)*
8. *woman on bed*  
*(j. de andrea)*
9. *richard (c. close)*
10. *untitled (c. andre)*
11. *neon electrical light english glass letters (j. kosuth)*

(Frixione, 2021, pp. 75–78)

Segue poi un esempio che a dire il vero meriterebbe di essere collocato tra i casi limite di riconoscibilità tra il primo addensamento – quello dell'*ekphrasis scoperta* – e il secondo addensamento – quello dell'*ekphrasis allusiva* –, se non fosse l'unico testo tra quelli fin qui presentati che si auto-denuncia in nota d'autore come

---

<sup>65</sup> Pur lasciando il dubbio sulle attribuzioni, come ad esempio avviene con le opere di Fontana al secondo e quarto testo. Ma questo appunto è un problema che si osserverà non appena verrà passata in rassegna la natura dell'oggetto efrastico.

<sup>66</sup> Numerazione mia.

appartenente al genere dell'*ekphrasis*. Si tratta di *Caelum Sacelli Xystini* (*Il cielo della Cappella Sistina*) un poemetto in latino di Fernando Bandini, con traduzione in italiano dello stesso, con il quale l'autore è stato premiato al *Certamen Vaticanum* del 1996. In questo lungo testo poetico ecfrastrico, che si avrà modo di osservare più avanti in dettaglio, la riconoscibilità dell'operazione avvenuta è affidata solo in parte al titolo – che funziona come didascalia<sup>67</sup> – ed è quasi del tutto demandata alla nota d'autore, che denunciando il poemetto come appartenente a una tradizione lontana nel tempo dà informazioni preziose per la sua lettura. Si riporta la traduzione che si può leggere in Bandini (2018):

Il poemetto *Caelum Sacelli Xystini* è stato premiato nel *Certamen Vaticanum* del 1996. La retorica chiama questo genere di scrittura letteraria, che descrive un'opera d'arte, *ekphrasis*. Se ne trovano innumerevoli esempi, da Virgilio a Proust: Gli antichi mescolano liberamente la *descriptio* alla *narratio*, al racconto dei fatti dipinti o scolpiti nell'opera. Lo pseudo-Esiodo nello *Scudo* da lui descritto "vede" anche i rumori.

La quantità prosodica dei nomi ebraici dei personaggi delle Sacre Scritture segue quella codificata dai poeti latini cristiani (Prudenzio, Giovenco, Sedulio, Venanzio Fortunato, ecc.). Nella descrizione dei singoli profeti si fa riferimento ai passi dei loro libri raccolti nella Bibbia. (Bandini, 2018, pp. 435–436)

La soluzione bandiniana – che oltre a rendere manifesta l'*ekphrasis*, discute anche alcuni elementi teorici quali la *descriptio* e la *narratio* – si inserisce a metà strada tra il paratesto come didascalia museale e l'indicazione in nota, che è un altro dei modi per dare riconoscibilità all'operazione ecfrastrica avvenuta. A

---

<sup>67</sup> Ma una didascalia che dà informazioni piuttosto generali, visto che sta al lettore indovinare il percorso che compie la descrizione.

quest'ultima soluzione appartiene un testo importantissimo come *Le nozze* (in *Nel grave sogno*, 1982) di Giovanni Raboni, che nella nota in coda alla poesia chiarisce che i quattro episodi riportati sono da collocarsi all'interno di due dipinti:

*Le nozze*: dei quattro episodi, i primi tre sono in gran parte da situare nel celebre quadro di Jan van Eyck detto *I coniugi Arnolfini* o *Il matrimonio Arnolfini* (1434), probabile doppio ritratto del mercante lucchese Giovanni Arnolfini e di sua moglie Giovanna, ora alla National Gallery di Londra, mentre nell'ultimo i principali riferimenti concernono, sia pure in modo alquanto arbitrario, un altro quadro dello stesso autore, oggi perduto, così come è possibile vederlo o immaginarlo in un dipinto di Wilhelm van Haecht che riproduce la galleria di un collezionista di Anversa nel 1615. (Raboni, 2012, parte I, p. 157)

Un altro caso di manifesta riconoscibilità ecfrastrica è poi quello della nota d'autore in coda al volume, che non funziona molto diversamente dal caso della nota in coda alla poesia, anche se ne cambia in qualche modo la modalità di lettura. Un caso interessante è quello di *Posti a sedere* (2019) di Luciano Mazziotta che fornisce, appunto in nota, molte informazioni riguardo alla sezione *case museo* del suo libro, la più manifestamente ecfrastrica. Se all'inizio delle due pagine di nota l'autore fornisce informazioni sull'oggetto ecfrastrico descritto:

*Case museo* è forse l'unica sezione del libro che necessita di alcuni chiarimenti. Vi sono contenuti testi nei quali ho voluto *trattare* con la mia città di origine, Palermo, ed in particolare con due luoghi, a mio avviso, emblematici: la Cripta dei Cappuccini e Palazzo Abatellis, museo in cui è esposto l'affresco del *Trionfo della morte*, di autore anonimo e databile intorno al 1400. (Mazziotta, 2019, p. 83)

più avanti scopre, come succede in Bandini, l'operazione compiuta, parlando apertamente di *ekphrasis*, seppur *falsa*, visto che il testo è la descrizione di un ricordo fallace:

I vari testi che compongono questa sezione sono dunque delle *ekphraseis* false o quasi false. E questo l'ho scoperto, lucidamente, ex-post. (Mazziotta, 2019, p. 84)

Sia nel caso di Raboni, sia nel caso di Mazziotta, bisogna ammettere che la riconoscibilità efrastica è catalizzata dall'identificazione dell'oggetto visuale di riferimento. Ma si ricordi ancora una volta che, pur essendo vero che ciò è piuttosto frequente, può anche succedere che il testo sia riconoscibile come *ekphrasis* senza che il preciso oggetto visuale di riferimento venga chiarito. Come avviene ad esempio quando il titolo viene usato per dare soltanto la quantità di informazione necessaria per far comprendere l'operazione avvenuta senza però aiutare più di tanto nel reperimento del particolare oggetto visuale di riferimento. È il caso di testi come *Per una pittura rifiutata* (in *Viaggio d'inverno*, 1971 e 1984) di Attilio Bertolucci (2001, p. 282) o di *Su di una foto* (in *Versi primi e distanti 1937-1957*, 1987), di Fortini (2014, p. 781), i quali già dal titolo danno indizi circa la natura descrittiva dei testi; fatto che viene poi confermato in sede poetica.

Infine, un'altra modalità facilmente riscontrabile per conferire riconoscibilità al testo è quella di un esordio in cui vengano fornite indicazioni inequivocabili riguardo alla natura efrastica di ciò che si leggerà. Così come avviene ad esempio in un poesia in prosa di Guido Mazzoni, *Sedici soldati siriani* (in *La pura superficie*, 2017), in cui il primo paragrafo informa circa le premesse di ciò che sarà la descrizione di un video fruibile online:

Lo psicoanalista gli consiglia di non guardare immagini al risveglio, di svegliarsi lentamente per «recuperare il significato della propria presenza», ma l'Isis, nel sonno, ha decapitato sedici soldati siriani e li ha messi su Liveleak, e lui ora vuole vederli. (Mazzoni, 2017, p. 49)

È ovvio che gli esempi presentati non devono essere osservati rigidamente. Essi funzionano come un'esemplificazione di una casistica che deve essere comunque collocata in un *continuum*, con tutta la sua gamma di variazione. Infatti, anche in questo addensamento a massima riconoscibilità l'*ekphrasis* si presenta in maniera cangiante, secondo diverse forme e con una evidenza sempre variabile. L'argomentazione qui presentata vuole allora soltanto essere un supporto nella descrizione delle strategie ecfrastiche adottate dagli autori per conferire riconoscibilità all'operazione ecfrastica soprattutto a livello para- e peri-testuale.

#### **4.1.1 Casi limite**

Alla periferie dell'addensamento appena passato in rassegna si aggira una quantità di testi che pur avendo caratteristiche quasi sovrapponibili a quelli già presentati si discosta per la minore quantità di informazione a disposizione del lettore. Se nel caso dell'*ekphrasis scoperta* da manuale – frutto più dell'astrazione che di casi reali – i testi ecfrastici si presentano con una riconoscibilità manifesta nella loro essenza di descrizione di singoli e segnalati riferimenti visuali, in questo caso i testi sono corredati da non dettagliati titoli didascalici o note, che suggeriscono al lettore soltanto il dominio generale delle descrizioni. È dunque compito di chi legge verificare l'ipotesi suggerita da titoli e note, trovando nel testo i confini della singola o delle molteplici descrizioni. In questo gruppo di testi assume dunque sempre più importanza il ruolo del lettore-spettatore, che entra sempre più nel vivo

del gioco ecfrastrico. Diminuendo la quantità di informazione fornita dagli autori deve crescere infatti la quota di sforzo cognitivo grazie al quale il lettore trova nel testo elementi che gli consentono non solo di riconoscerlo come ecfrastrico, ma di isolarne e misurarne le parti; che è poi il primo passo – ma è un altro discorso, seppur strettamente collegato alla riconoscibilità ecfrastrica – per risalire al preciso oggetto visuale di riferimento. Si presenteranno qui due casi particolari, che anche se non esauriscono la casistica, costituiscono due esempi di *ekphrasis* quasi scoperta, che richiede una più consistente collaborazione del lettore-spettatore.

Il primo caso è quello del poemetto *Picasso* di Pier Paolo Pasolini, pubblicato per la prima volta nel novembre del 1953 su “Botteghe Oscure” e poi incluso in *Le ceneri di Gramsci* (1957). L’unica informazione extratestuale che ci viene fornita è costituita appunto dal titolo dell’intera opera. Solo leggendo il poemetto e incrociando i dati con altre ricerche scopriamo che si tratta di un attraversamento più o meno puntuale della mostra *Pablo Picasso*, tenutasi tra il maggio e il giugno del 1953 alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma (cfr. Venturi, 1953), la quale scatenò al tempo un vasto dibattito (cfr. Ticiati, 2001). All’interno delle nove parti del poemetto è compito del lettore distinguere le parti critico-ecfrastriche dalle riflessioni di carattere strettamente ideologico. Può succedere così che le singole sezioni possano essere riconosciute fin dall’inizio come singola parte ecfrastrica, come nel caso della sez. III<sup>68</sup>:

La prima tela dalla scorza intensa  
e rósa, in un gemmante arabesco  
quasi artigiano, dipinta con terra

---

<sup>68</sup> Il riferimento è in questo caso *Il fumatore* del 1914.

e nascosto fuoco [...]

(Picasso, sez. III, vv. 1-4, Pasolini, 2009, p. 788)

oppure come punto di incontro di microdescrizioni difficilmente isolabili, come avviene alla fine della sezione VI<sup>69</sup>:

La civetta patrizia con sul petto  
un avido verde o un viola che altro  
senso non ha che infiammare se stesso,

o nell'occhio uno sgorbio, folle e scaltro,  
a tradire; i fiori che s'incarnano  
a un feto o una seggiola e uno smalto

di toni che li incera nel composto  
ingranaggio; [...]

(Picasso, sez. VI, vv. 7-14, Pasolini, 2009, p. 790)

Il secondo caso è invece molto più recente e appartiene a *Planetario* di Andrea Gibellini (2022). Il testo preso in considerazione è *La natura aspetta le ciminiere* (pp. 50-52), la cui riconoscibilità come *ekphrasis* sarebbe alquanto ardua, se non fosse che una nota richiama un inizialmente taciuto riferimento visuale:

*La natura aspetta le ciminiere*

Il riferimento è Pastoral del fotografo Alexander Gronskij.

(Gibellini, 2022, p. 151)

---

<sup>69</sup> Con *La poltrona rossa* del 1931, il *Nudo sdraiato* del 1932 e *Il ragazzo con l'aragosta* del 1941.

In questo caso il sospetto efrastico deve essere verificato dal lettore sia con una ricerca a livello testuale, sia con un confronto con la fonte visuale. In questa sede non è tanto importante risalire al preciso oggetto di riferimento, quanto invece capire se il testo funziona come un *collage* efrastico o se invece i suoi limiti coincidono con i limiti di un solo riferimento visuale. Nel caso di questo testo sembra che il riferimento principale sia solo uno, anche se altri riferimenti testuali contribuiscono a creare lo sfondo dell'ambiente descritto. In particolare, la parte centrale della poesia sembra richiamare una singola fotografia del progetto *Pastoral. Moscow Suburb* di Gronsky (2014), quella che vede un padre con i figli presso un laghetto a cui una vecchia centrale fa da sfondo:

Ma senti questa devozione:

è un giorno di tutti i giorni

sulla riva di un laghetto

trasformato

da una centrale adesso nucleare

pietrificata, millenaria, accesa.

Ci sono i figli, un padre corroso,

dissociato, da tutto ciò che attorno

gli appare come lingua rarefatta,

[...]

(Gibellini, 2022, p. 50)

Questi due esempi dimostrano come le combinazioni possibili siano davvero moltissime. Ed è il motivo principale per cui è giusto ragionare più in termini di gamma di variazione che non per compartimenti stagni. Appare evidente come in

alcune situazioni sia anche piuttosto difficile cercare di separare la riconoscibilità ecfrastica del testo dal suo riferimento visuale, dal momento che quasi sempre è solo una lettura accoppiata che permette di scoprire la natura ecfrastica del testo e le sue parti.

## **4.2 *Ekphrasis* allusiva**

Spostandosi verso il centro del *continuum* che si sta descrivendo, si incontrano testi in cui la riconoscibilità ecfrastica si fonda soprattutto su riferimenti intratestuali. Si assottigliano, avanzando nella gamma di variazione, gli indizi paratestuali e cresce di conseguenza lo sforzo cognitivo del lettore nell'identificazione delle *ekphraseis*. Si tratta di testi che pur non celando completamente la propria natura ecfrastica, la dissimulano nel corpo del testo, segnalandone comunque la presenza attraverso varie modalità. La quasi totale assenza di un dispositivo espositivo paratestuale fa il paio con la mancanza o la massiccia lacunosità di note d'autore, che quando sono presenti rimangono piuttosto generiche e, anche se nei casi migliori menzionano alcuni materiali, nulla ci dicono sull'impiego di questi all'interno del testo. Comunque, nella maggior parte dei casi di questo addensamento alcuni indizi, segno dell'operazione ecfrastica avvenuta, sono disseminati all'interno del testo. Spetta al lettore-spettatore rintracciarli per risalire alla natura ecfrastica del testo e fruire di questo a un livello di consapevolezza maggiore. Sono questi i testi il cui *ekphrasis* si costituisce maggiormente nelle sue sfumature giocose proprio perché la sfida di chi legge è percepirne la natura e ricostruire a ritroso ed *ex post* il percorso cognitivo che ha generato il testo.

Le strategie sono ovviamente molte e non tutte catalogabili. Esse si inquadrano all'interno di una gamma di variazione in cui la riconoscibilità ecfrastica è più o

meno pronunciata e più o meno connessa con il reperimento dell'oggetto efrastico. Non esistono poi parametri oggettivi per stabilire l'entità di riconoscibilità efrastica, dal momento che essa non dipende solo dal testo o dalle informazioni che l'autore fornisce attraverso le note, ma si collega certamente con la competenza culturale del lettore, visto che per intercettare un segnale bisogna poter percepirlo in quanto segnale; e cioè, per ri-conoscere bisogna certamente conoscere già. Dunque, anche per queste ragioni bisogna leggere il *continuum* qui delineato in maniera fluida ed estremamente flessibile e concepirne il funzionamento solo descrittivamente.

In alcuni casi, il testo efrastico assume una funzione simile a quella di un gioco enigmistico, configurandosi come un rebus o un enigma da decifrare. Qui la riconoscibilità efrastica è demandata ad alcune spie efrastiche intratestuali che sono il segno riconoscibile dell'operazione avvenuta, e perciò attirano l'attenzione del lettore, attivando una lettura di tipo efrastico. Una poesia che segue questa logica è ad esempio *Cose 56* (2000) di Edoardo Sanguineti (2002, p. 395). Qui la riconoscibilità efrastica è legata soprattutto alla presenza di due citazioni tedesche in maiuscolo incluse nel testo<sup>70</sup>. Inoltre, sono presenti, al primo e al penultimo verso, due date<sup>71</sup>. Sono queste le spie che permettono di risalire all'operazione avvenuta non appena si capisca che esse fanno parte di due dipinti di Egon Schiele a cui le date si riferiscono e che contengono appunto queste citazioni-titolo. In *Cose 56* siamo dunque ancora a un grado pronunciato di riconoscibilità efrastica, a patto che il lettore abbia gli strumenti culturali o tecnologici per riconoscere le

---

<sup>70</sup> «ICH WERDE FÜR DIE KUNST, UND FÜR MEINE GELIEBTEN, GERNE AUSHARREN:» e «KUNST KANN NICHT MODERN SEIN - KUNST IST UREWIG». Rispettivamente traducibili in questo modo: «Sarò lieto di perseverare per l'arte e per i miei cari» e «l'arte non può essere moderna – l'arte è eterna».

<sup>71</sup> «12.IV.12» e «22.IV.12».

citazioni incluse come marca caratterizzante dell'*ekphrasis*. Vediamo come si presenta il testo:

due citazioni, solo: (due sole citazioni, adesso, a te): una è del 12.IV.12: (è quella che vede un santo, che è un serpente, che si torce, che esce fuori da un uovo): dice così (fuori, piove): ICH WERDE FÜR DIE KUNST, UND FÜR MEINE

[GELIEBTEN, GERNE AUSHARREN:

(era un pedofilo, certo, si sa):

ma l'altra è più terribile, che dice, invece: KUNST

KANN NICHT MODERN SEIN: e poi non basta: dice (è qui, il punto): KUNST

[IST UREWIG

(22.IV.12):

(qui ci stanno due sedie, per noi due: stammi seduta vicina [vicina):

(Sanguineti, 2002, p. 395)

In alcuni testi di questo addensamento può anche avvenire che siano presenti note d'autore a fine libro. Ma queste, pur fornendo delle indicazioni utilissime, poco dicono sulle modalità di impiego dei materiali. Ciò avviene ad esempio in un testo tanto interessante quanto complesso di Italo Testa (2016), *Tutto accade ovunque*. Nei *Credits* (Testa, 2016, p. 89) in coda al libro, l'autore contempla un esempio performativo di arte efemerale di Gordon Matta-Clark, *Splitting – a Detail* (1974); il meraviglioso cortometraggio di Jørgen Leth, *The Perfect Human* (1967); il film *The House* (2002) di Eija-Liisa Ahtila risultato di un'installazione su problemi mentali; e il film *L'effrontée* (1985) di Claude Mille con Charlotte Gainsbourg. Di fronte a queste note, il lettore inizia a interrogarsi sulla vera natura del libro, il quale, a differenza di altri testi qui analizzati, presenta un livello di difficoltà di decodifica significativamente più elevato. Solo leggendo

integralmente le quattro sezioni dell'opera il lettore riconosce la natura prevalentemente ecfrastrica (ma non solo) del testo, in cui lacerti ecfrastrici e citazionali dei riferimenti chiariti in nota vengono montati per creare un organismo testuale ulteriore, che merita più avanti di essere analizzato nel dettaglio. Pur non entrando nel merito, risulta però evidente come lo sforzo cognitivo del lettore cresca esponenzialmente, visto che per riconoscere la natura ecfrastrica del testo deve potere entrare tra le sue pieghe, mettendo a frutto una lettura in cui le parole si affiancano ai materiali indicati in nota, che a loro volta devono essere reperiti.

Ancora un esempio di *ekphrasis allusiva*, in cui rimane una qualche forma di incidenza paratestuale è da ravvisare in una poesia di Franco Buffoni, *TV1 – Sci nordico* (p. 82) (seguita da *TV2 – Il circuito di Pergusa*), parte di *La linea del cielo* (Buffoni, 2018). Qui l'unico indizio extratestuale è dato dalla menzione del medium televisivo, che orienta da subito la lettura dei versi che seguono. Lo sforzo cognitivo in questo caso è davvero minimo, dato che l'andatura piana e per niente oscura del componimento fanno capire come il poeta stia descrivendo il vincitore di una gara di sci nordico. Poi, dal settimo verso, la scena sembra subire una metamorfosi che, andando al di là della verbalizzazione di immagini osservate, sfuma verso atmosfere erotiche inizialmente inaspettate. Da un dato di realtà descritto puntualmente si approda dunque a immagini mentali che dell'originale conservano solo il sostrato. Per rimanere al tema della riconoscibilità ecfrastrica, comunque, anche se non sono presenti informazioni precise sulle immagini descritte, si intuisce fin da subito la natura ecfrastrica dell'operazione. Il lettore capisce di essere di fronte a una *ekphrasis* pur non riuscendo, almeno in un primo momento, a risalire all'oggetto visuale di riferimento.

Lo spettro sempre più assottigliato del paratesto svolge ancora una funzione nelle *ekphraseis allusive* della prosa in prosa di *Totem* di Silvia Tripodi (2022). È

davvero singolare come le titolazioni delle parti che compongono il libro si trovino esclusivamente nell'indice in coda, che svolge la funzione di mappa da consultare durante la lettura. Le partizioni rappresentate assumono la funzione di indizio visuale con riferimenti più o meno puntuali come «Effetto Guadagnino», «Non è mai buio dentro la casa» o «Live» (Tripodi, 2022, p. 125). Ma ci sono almeno altre due spie extratestuali da tenere a mente: le ultime due pagine del libro accolgono un ritratto ridotto in pixel del regista Luca Guadagnino; se poi torniamo indietro di qualche pagina, fermandoci ai *Ringraziamenti* (anch'essi titolati solo nell'indice), ci troviamo di fronte a una lista lunghissima di nomi molto eterogenei, che raccoglie personalità molto diverse e di diversa provenienza come registi (Luca Guadagnino, Woody Allen, Damien Chazelle...), letterati e intellettuali (Samuel Beckett, Carlo Bordini, James Joyce...), attori (Amy Adams, Michael Cane, Anne Hathaway...), cantanti (Vasco Brondi, Umberto Bindi...) o personaggi televisivi (Antonella Elia, Lapo Elkann, Tommaso Zorzi...). La presenza di così tanta diversità in uno stesso contenitore è già il segno della mescolanza di alto e basso che è il vero e proprio motore propulsore di *Totem*. L'estrema abbondanza di elementi connessi a fonti audiovisuali o cinematografiche (cfr. Heffernan, 2016) allerta già il lettore sulla possibilità di trovarsi di fronte a verbalizzazioni di oggetti visuali. Se la riconoscibilità ecfrastrica è delineata a partire dagli indizi peritestiuali, sta ancora una volta allo sforzo cognitivo del lettore verificare le ipotesi nello spazio del testo. Addentrandosi tra le sue pieghe, il lettore prende coscienza di trovarsi di fronte a una sorta di studio sull'umanità che si fonda sulla descrizione di materiale visuale, perlopiù afferente alle sfera pop, in cui ogni cosa è investita dalla violenza banalizzante della realtà. È per tale motivo che tutti i tabù vengono infranti. Non restano allora che i totem, consistenti nella realtà esperita per mezzo dei media da un soggetto alienato e isolato in uno spazio

(pandemico) incomunicabile. E di questa realtà ci viene dato un resoconto attraverso i film di Guadagnino, o di altri film, di sfilate di moda o del Grande Fratello VIP, in cui il personaggio di Tommaso Zorzi viene eletto a vera e propria icona-idolo, come avviene nella verbalizzazione di un'immagine in diretta del programma televisivo, nell'unica pagina in versi del libro:

si ritrae in un luogo della casa  
il più lontano possibile dagli altri  
mette una coperta sul viso per non essere osservato  
non è mai buio dentro la casa  
non è mai buio dentro la casa  
quando pensa di essere sempre osservato  
prova una vertigine e ha l'ansia  
corre a fumare in giardino la terza delle sue cinque  
sigarette  
o mette una coperta sul viso  
non è mai buio dentro la casa  
può essere notte per giorni  
non è mai buio dentro la casa  
la notte può durare dei giorni

(Tripodi, 2022, p. 53)

È questo soltanto un esempio tra i tantissimi, in un libro che nasce e si struttura secondo questa logica. Una volta recepiti gli indizi e gli impulsi sta al lettore rielaborarli, formulando e verificando le ipotesi. È chiaro però che in questa fase siamo ancora di fronte a un testo in cui l'ossatura ecfrastica è ben riconoscibile e fruibile, pur richiedendo uno sforzo collaborativo di poco maggiore rispetto ai testi in cui l'*ekphrasis* è totalmente scoperta. Ma siamo comunque già in un territorio

di frontiera, subito dopo il quale il *continuum* inizia a sfumare nell'addensamento successivo.

#### 4.2.1 Casi limite

Nella zona di frontiera in cui l'*ekphrasis allusiva* comincia a perdere la propria riconoscibilità si inserisce una tipologia testuale che non fornisce al lettore nessuna informazione precisa, ma lascia intuire attraverso il testo la sua natura prevalentemente efrastica. Nel testo che qui si vorrebbe approfondire vige ancora l'adagio su cui si insiste fin dall'inizio del capitolo, riguardante la non coincidenza tra riconoscibilità efrastica e identificazione del preciso oggetto visuale di riferimento. Si tratta di un testo incluso in *Vocativo* (1957 e 1981) di Andrea Zanzotto, intitolato *I paesaggi primi* (Zanzotto, 1999, p. 157). Su questa poesia non abbiamo nessuna informazione peritestuale, e gli indizi devono essere rintracciati tra le pieghe dei versi. È risaputo però che Zanzotto padre, a cui il testo si rivolge, era pittore e decoratore. Questa informazione, unita a una lettura attenta del testo è già abbastanza per capire che il poeta sta procedendo a un'*ekphrasis allusiva* (anche se di frontiera) il cui oggetto visuale non richiede neanche di essere recuperato. Ma si veda la poesia:

Dal mio corpo la coltre di neve  
rimuovi, padre, e il sole  
sei che brusco mi anima:  
e alle mie dita  
componi frutti e fiori intensi  
in un soffice inverno che pur duole  
pur duole ovunque su in collina?

Dal tuo pennello fervido,  
ma talvolta più algido che specchi  
che cieli perduti nei cieli,  
lavorano di luci  
e muschi i paradisi ed i presepi  
che tutt'intorno hai già, che sulla  
bianca parete a me seduci,  
tu modesto signore  
di Lorna che creasti e che ti crea,  
tu artefice  
di me, di un mai sopito amore.

(Zanzotto, 1999, p. 157)

L'allusività ecfrastrica, propria di un'ekphrasis più frammentaria che integrale, si manifesta nella dinamizzazione dell'azione del padre, il quale, dipingendo una parete, dà vita a una realtà ulteriore con cui il gesto creativo entra in simbiosi e interscambio. Tale azione è scandita dall'atto vocativo e ritmata dall'uso di verbi alla seconda persona («rimuovi», «componi»), che confondono il commento di un'azione in corso con il comando imperativo per avviare una nuova attività. E poi altre spie come il «pennello fervido», la «bianca parete» o ancora l'epiteto di «artefice». E in effetti tutto ciò viene anche confermato dalla nota apposta al testo dai curatori del Meridiano:

L'anelito del vocativo si rivolge al padre, pittore e decoratore, per il tramite dei paesaggi murali da lui dipinti nella casa di famiglia, in alcuni dei quali viene effigiato anche il piccolo Andrea. Il poeta coglie l'occasione per interpretarsi come un elemento del paesaggio reale, di cui il padre è al tempo stesso creatore e creatura.

(Zanzotto, 1999, p. 1448)

È chiaro che lo sforzo cognitivo del lettore è qui molto più pronunciato, ma le spie testuali permettono di capire senza troppa difficoltà che ci si trova di fronte a un'*ekphrasis*. L'interpretazione non sembra richiedere altro e il lettore-spettatore può fermarsi a questo tipo di fruizione senza procedere ostinatamente verso il reperimento dell'oggetto visuale di riferimento.

Un'ultima appendice-limite, che già si potrebbe far sconfinare nell'addensamento successivo, è ancora rintracciabile in Zanzotto. Si tratta di *Impossibilità della parola* (Zanzotto, 1999, pp. 175–177), poesia inclusa ancora una volta in *Vocativo*, e di cui ha parlato di recente Riccardo Donati (2021), rintracciando nel film *Vampyr* (1932) di Dreyer il sottofondo efrastico che fa da base ambientale all'intera poesia. La sua manifestazione più marcata è rintracciabile nella prima parte. Siamo nel territorio di frontiera che preannuncia l'*ekphrasis nascosta*, anche se – c'è da dire – che un riferimento come il film di Dreyer appariva per quella generazione piuttosto scoperto. Comunque si veda il testo:

Se con te, sorella, se in tua vece  
giacendo corpo di vetro, dal vetro  
della bara dal basso  
dolce e pauroso, il mondo  
veduto avessi, ieri, tra bisbigli  
di campane e il compianto di novembre  
- come in un vecchio film venne narrato -  
se il tuo silenzio col mio mutato avessi,  
non maggiore l'affanno, non la morte  
maggiore: e consumato  
lo stanco equivoco ora mi dorrei?

(Zanzotto, 1999, p. 175, vv. 1-11)

In questa poesia dedicata alla sorella scomparsa – e da qui l'impossibilità di parlare – la riconoscibilità efrastica è davvero minima, ma segnalata ad un certo punto dal verso « – come in un vecchio film venne narrato – » (v. 7). A partire da questo il lettore-spettatore comincia a chiedersi se ciò che ha letto fino a quel momento sia in realtà una verbalizzazione dell'immagine in movimento. E lo è in parte, dato che l'io parlante si immedesima nella sorella che riprende il protagonista del film imprigionato in una bara da cui può vedere e non può essere sentito perché separato dal mondo per mezzo di un diaframma di vetro. È chiaro che questo è uno dei casi in cui la riconoscibilità efrastica pur rimanendo separata dall'identificazione dell'oggetto visuale ne rimane in qualche modo dipendente, almeno per la conferma dell'ipotesi efrastica postulata nella mente del lettore. In altre parole, i casi in cui riconoscibilità efrastica e l'identificazione dell'oggetto efrastico sono così dipendenti da potersi confondere sono anche quelli in cui le informazioni ricavabili dal testo sono meno certe e richiedono un impegno attivo di decodifica da parte del lettore-spettatore.

### **4.3 *Ekphrasis* nascosta rintracciabile**

Con l'addensamento dell'*ekphrasis nascosta rintracciabile* ci spostiamo verso l'estremo di minima riconoscibilità efrastica del *continuum*. Scompaiono quasi del tutto i riferimenti paratestuali che segnalano l'operazione efrastica. Anzi essa è interamente celata e i pochissimi indizi sono quasi impercettibili per chi fruisca del testo a un grado zero. Il lettore-spettatore ha pochissimi aiuti su cui contare dato che non può appoggiarsi sul peritesto, sulle note o su riferimenti intratestuali evidenti. Egli deve adottare il comportamento di un ricercatore e costruirsi gli

strumenti per rintracciare le spie efrastiche dissimulate nel testo, oppure trovare al di fuori di esso, nella corrispondenza o in testi secondari, la testimonianza del fatto che il componimento davanti al quale si trova è appunto efrastico. In questo addensamento, comunque, l'*ekphrasis* è sempre rintracciabile, anche se a prezzo di molta fatica. Ci sono delle volte, però, in cui gli sforzi non bastano e sono sicuramente moltissimi i testi efrastici nascosti e taciuti che rimangono sommersi. Comunque, le strategie adottate sono moltissime e non tutte schedabili, ciò che conta è il fatto che quasi sempre questi testi vogliono presentarsi come convenzionali. Non sentono cioè la necessità di specificare la loro natura derivata e conservano, anzi, nella propria esposizione una sorta di sprezzatura. Mettono in sostanza il lettore davanti a un atto compiuto, davanti a un discorso *in medias res* che tace l'atto efrastico verbalizzante e lo dà anzi per scontato. Proprio per tale motivo, è molto difficile risalire a ritroso il percorso efrastico, a meno di non afferrare minimi indizi efrastici testuali o extratestuali. In alcuni casi, ciò che distingue l'*ekphrasis nascosta rintracciabile* dall'addensamento più estremo, cioè dall'*ekphrasis nascosta ipotetica* è soltanto un dettaglio o un colpo di fortuna e, probabilmente, esistono poche differenze tra le due modalità. Ciò che le fa assegnare a uno o all'altro addensamento non è soltanto legato alle informazioni ricavabili dal testo efrastico o da altre fonti – sicuramente più presenti nell'addensamento qui in esame – ma anche alla capacità di un lettore-spettatore di trovare queste informazioni e di impiegarle in chiave di riconoscimento dell'operazione avvenuta.

Ci sono dei casi in cui la riconoscibilità efrastica è legata alla conoscenza di un avantesto e alla sua citazione verbalizzante all'interno di un altro testo, che di solito non tradisce in alcun modo questa sua dipendenza. Si veda dunque come la collocazione in questo addensamento del *continuum* non è del tutto oggettiva ed è

anzi arbitraria, dato che dipende soprattutto dalle competenze e dalle conoscenze del lettore-spettatore. Ciò avviene ad esempio in un lungo poemetto di Giorgio Cesarano (1966) – *Una visita di fine estate – 1962-1963* – incluso in *La tartaruga di Jastov* (1966), che rivela di contenere una parte ecfrastica legata al film documentario *All'armi siam fascisti!* (1962), di Lino del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché, con la narrazione scritta da Franco Fortini. Questo poemetto di Cesarano «è tra le altre cose una lunga tematizzazione del suo rapporto con la figura e l'opera di Fortini» (Cappello, in corso di stampa), a partire dai primi versi in cui «Fortini è presentato come il corrispondente epistolare modello, il maestro di stile» così come sottolineato da Cappello in un suo recente intervento. Ma la parte specificamente ecfrastica, riconosciuta per la prima volta dal giovane studioso, è tutta concentrata nella sezione (*proiettore*) (Cesarano, 1966, pp. 94–95) e ha con Fortini la consonanza di cui sopra. Il titolo stesso della sezione, che richiama il dispositivo dell'immagine-in-movimento per eccellenza, influisce certamente sulla riconoscibilità dell'operazione ecfrastica, che rimane comunque sommersa. È anche vero però che confrontandosi con il testo emergono frasi descrittive ricche di dettagli che funzionano quasi come una presa diretta. Senza una verifica da compiersi avendo presente il riferimento visuale, la natura ecfrastica di questa sezione è destinata però ad essere solo supposta. Da qui l'importanza di affiancare al *continuum* di riconoscibilità ecfrastica parametri che rimangono normalmente esclusi (anche se tangenti), concernenti il confronto puntuale con gli oggetti ecfrastici. La corrispondenza tra parola e immagine, «svincolata dai nessi del montaggio» (Cappello, in corso di stampa), è quasi sempre puntuale e ci sarà modo di approfondirla più avanti. Valga in questo momento riferirsi alle strofe in cui la riconoscibilità ecfrastica (e dunque anche la rintracciabilità) sembra essere massima e sono soprattutto le due centrali, cioè la

seconda e la terza. Mentre la seconda trova riferimenti frammentari ma puntuali nei fotogrammi del documentario relativi alla Guerra civile spagnola, nella terza, solo un distico, Cesarano compie un salto in avanti, dal momento che si riferisce alle immagini che chiudono il documentario e parlano del fascismo strisciante e visibile con gli scioperi del 1960. In particolare, il poeta si riferisce alle immagini delle forze dell'ordine a cavallo che a Roma aggrediscono e massacrano i manifestanti, rintracciabile al minuto 1:52:00 del documentario:

La quadriglia frustata al galoppo  
in un batter d'occhio lo strascica via.

(Cesarano, 1966, p. 94)

È degna di nota la stessa collocazione di questa microdescrizione nel corpo della sezione ecfrastrica. Questo inserto si situa infatti tra la parte che descrive le immagini che pertengono alla guerra di Spagna della seconda strofa e quelle che si riferiscono alla fine della Seconda guerra mondiale in Italia della quarta strofa. Cesarano restituisce in questo modo la trasversalità di idee e atteggiamenti lungo spazi e tempi apparentemente diversi, denunciando la permeabilità e vitalità del fascismo. Ma al di là delle interpretazioni, emerge già da questo distico il fatto che l'operazione ecfrastrica possa essere sì intuita e trovata, ma per poter avere la certezza del fatto che sia un'*ekphrasis* è quasi impossibile, in alcuni casi specifici, evitare il reperimento dell'oggetto ecfrastrico. Solo dopo tale verifica, il carattere nascosto di questo addensamento viene scoperto e il lettore può essere ammesso a una fruizione diversa da quella del grado zero. Una fruizione in cui le immagini si affiancano alle parole e danno loro una valenza ulteriore, che è forse il senso ultimo delle verbalizzazioni ecfrastriche.

Procedendo questa volta cronologicamente – vista la difficoltà di ordinare all'interno dell'addensamento testi la cui riconoscibilità ecfrastrica è davvero minima – ci si rivolga a una poesia in cui tornano ad essere rilevanti, anche se sicuramente a un livello di molto inferiore rispetto ad altre *ekphraseis* analizzate, gli elementi peritestuali. Ci si riferisce qui a *La teleferica* di Attilio Bertolucci (2001, pp. 197-199), inclusa nella sezione *Verso Casarola* di *Viaggio d'inverno* (1971). Qui, anche se l'elemento descrittivo e visuale è sicuramente più evidente alla lettura dei versi, la riconoscibilità ecfrastrica si appoggia in parte (e in misura significativamente importante rispetto ad altri addensamenti) al titolo e alla dedica apposta, che così recita: «a B, con una otto millimetri» (Bertolucci, 2001, p. 197). La poesia funziona infatti come cronaca ecfrastrica del primo cortometraggio – appunto intitolato *La teleferica* – del figlio Bernardo al tempo dei fatti quindicenni, e futuro grande regista, a cui essa è infatti dedicata. Il fatto che il cortometraggio sia andato perduto accresce ancora di più il valore di questo testo, la cui riconoscibilità ecfrastrica richiede di essere vagliata con l'apporto di fattori extratestuali. Una volta incontrata la chiave di lettura, quella che leggendo potrebbe sembrare una semplice descrizione dei fatti viene risemantizzata come attenta verbalizzazione e commento di materiale audiovisuale rivolta al tu del regista e al voi degli attori (l'altro figlio Giuseppe e le due nipoti), mentre l'io parlante segue il movimento della macchina:

L'ultima inquadratura è dall'alto  
di un ramo di cerro, l'occhio della macchina  
ricerca inquieto i tuoi occhi inquieti,  
guida sconfitta,  
mentre già le bambine si distraggono,  
[...]

(Bertolucci, 2001, p. 198)

Esistono poi dei testi la cui riconoscibilità ecfrastrica non può appoggiarsi su niente altro che l'intuito di un lettore-spettatore esperto che dietro ogni descrizione sospetta una verbalizzazione di materiale visuale. In questo caso siamo però a una così bassa riconoscibilità ecfrastrica che è impossibile evitare la triangolazione del testo con il reperimento dell'oggetto verbalizzato. Solo procedendo per ipotesi di attribuzione e affiancandole via via ai versi sospettati di essere ecfrastrici si può giungere, una volta reperito l'oggetto ecfrastrico, ad avere conferma di quel minimo sospetto iniziale. Sono probabilmente queste le *ekphraseis* che danno maggiore soddisfazione al lettore-spettatore, proprio perché si configurano come un gioco e come un enigma da risolvere. Una poesia che rientra in questo gruppo è senz'altro *Cose 2* di Edoardo Sanguineti, inclusa nell'omonima raccolta del 1996 (Sanguineti, 2002). Il testo si presenta già dall'esordio insistendo sul verbo essere («siamo»), che è solo il presupposto di un resoconto sullo stato di ciò che appare, con le sue azioni e con i suoi attributi. È un io che sembra riferire dei particolari della propria persona. Poi a sei versi dalla fine, questo soggetto rivolge l'attenzione alle caratteristiche del tu a cui si rivolge fin dall'inizio, per poi chiudere il testo ancora con il verbo essere. Ma vediamo il testo in dettaglio:

siamo una doppia coppia, all'asso di cuori:

così si dice (e si diceva) e dico:

in prima istanza, siamo due ricami: ti sfioro, azzurro, appena, con la destra:

(la sinistra, sull'anca, mi fa un'ansa): non ho una testa, ma un preservativo, a tronco

di cono, che è come un pesce plissettato e rugoso: (e ho una flanella da vegliardo): e tu]

sei nera nera, voluttuosa, la coscia rigonfiata, ridondante, lavorata di bianco, con minimi piedini incrocicchiati, a punto croce:

nella seconda stazione, io ti vedo, invece,

che ti reclinì il capo (che è nuvoloso, che ti sta tra le nuvole, nuvoletta mia dolce,  
cielo mio): (sono la sagoma tua, sagoma mia): ci stanno, dentro, due tavoloni sgomberati,  
in noi: ci è stata fatta una piazza pulita:

siamo clessidre, con la sabbia in fondo:

(Sanguineti, 2002, p. 340)

È chiaro che sul livello della riconoscibilità efrastica non si ravvisano delle particolari spie. È vero però che l'intera poesia si struttura attorno a una volontà definitoria e descrittiva, che bene si accorda con lo spirito stesso dell'*ekphrasis*. Seguendo le flebili tracce dissimulate nel testo e coniugandole con conoscenze personali o ricerche capillari, le ipotesi di riconoscibilità possono essere confermate o rimanere senza risposta. Nel caso del testo in esame saltano all'occhio il verso iniziale che definisce i protagonisti come una «doppia coppia, all'asso di cuori» e i versi seguenti che contengono qualche ulteriore indizio, come il fatto che siano simili a «ricami» e che uno sia «azzurro», mentre l'altra invece «nera nera». E allora per chi ha una certa dimestichezza con il surrealismo non può che venire in mente *Le couple* (1923) di Max Ernst, in cui appunto due ricami antropomorfi e di diverso colore interagiscono secondo le modalità descritte nel testo, che è appunto una vera e propria verbalizzazione dinamizzata dell'opera d'arte. Ma andando avanti nella poesia, non si trova più corrispondenza con l'oggetto visuale di riferimento e in particolare dal momento in cui l'io parlante comincia a riferire della «seconda stazione». Questa volta, tuttavia, il percorso di riconoscimento e attribuzione compiuto aiuta il lettore-spettatore a confermare l'ipotesi di riconoscibilità efrastica anche dell'ultima parte. Considerando infatti la collocazione dell'opera ernstiana nel museo Museo Bojmans Van Beuningen di Rotterdam, si potrà avanzare l'ipotesi che il testo poetico interagisca con lo spazio museale e dunque cercare un secondo riferimento che funziona come «seconda

stazione» della poesia. Riferimento che infatti può agevolmente essere rintracciato con una osservazione attenta del catalogo museale. Il collegamento tematico – la coppia protagonista – ed extra-tematico – l'appartenenza al surrealismo – portano con una certa facilità a *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936) di Salvador Dalí, in cui la coppia passa dagli spazi saturi di Ernst ai vuoti di Dalí, fino a trasformarsi in sagome, in cornici di desolazione, in clessidre «con la sabbia in fondo».

Questa *ekphrasis* dimostra l'estrema volatilità della riconoscibilità ecfraistica dei testi inclusi nell'addensamento in esame del *continuum*. Man mano che diminuisce la riconoscibilità ecfraistica deve crescere lo sforzo cognitivo del lettore-spettatore, ma il fatto che il suo impegno cresca non vuol dire che egli sarà in grado di riconoscere tutti i testi ecfraistici, vista la variabilità degli elementi in gioco, dalla sfigurazione del riferimento visuale compiuta dall'autore al semplice e comprensibile non possesso del prerequisito culturale alla base della precisa operazione ecfraistica.

#### **4.3.1 Casi limite**

L'addensamento dell'*ekphrasis nascosta rintracciabile* può includere infine testi la cui riconoscibilità è così assottigliata da non potere essere percepita a meno di eventi rarissimi e innaturali come indicazioni dirette d'autore (se l'autore è in vita, ad esempio). In altri casi l'ipotesi sulla natura ecfraistica del testo è destinata a rimanere tale, dal momento che – nonostante il lettore-spettatore riconosca nel corpo del testo alcune marche ecfraistiche come i deittici, o un'aggettivazione densa o ancora l'impulso descrittivo e definitorio – risulta impossibile adoperarsi verso una triangolazione con il reperimento dell'oggetto visuale di riferimento. Di

entrambe le modalità si vorrebbe rendere conto con due esempi tratti dall'opera di uno stesso poeta, Andrea Inglese.

Il primo esempio che si vorrebbe presentare è quello di *Forma chiusa*, inclusa in *Inventari* (Inglese, 2001, p. 68). Una poesia che pur parlando di paesaggi, di spazi e di cornici, non sembra avere particolari elementi di riconoscibilità ecfrastica. Se poi si volesse insistere nella verifica di una tale ipotesi si rimarrebbe bloccati a causa della minima, se non nulla quantità di indizi a disposizione del lettore-spettatore, eccetto naturalmente una notevole presenza di oggetti riferiti secondo la modalità dell'elenco:

Paesaggi scomponibili  
ad esemplare unico: l'albero  
a cavolfiore, la loggia, il sasso,  
l'inclinato viandante.  
Li dispongo di giorno  
e li ripongo di sera  
nella scatola quadra.  
Vario quel tanto che basta  
a suggerire il moto  
del mondo, un intreccio,  
una didattica favola  
di rana e lupo.  
Ma sparcchiato il presepio,  
pulita la scena della storia,  
è l'incontenibile fondo  
che albeggia, lampo  
d'insaturabili spazi  
che nessuna cornice

finale felice o truce  
obbliga nella forma chiusa,  
nell'orma finita.

(Inglese, 2001, p. 68)

Questo che limitandoci al solo testo sarebbe un rompicapo, è in realtà un'*ekphrasis*. Ma il dilemma può essere sciolto soltanto grazie a una dichiarazione resa dall'autore<sup>72</sup>, che pur parlando di questo come facente parte di testi «più propriamente ecfrastrici» non chiarisce la natura del riferimento visuale. È questo dunque un testo a bassissima riconoscibilità ecfrastrica, la cui natura può essere *rintracciata* soltanto grazie a una fortunosa dichiarazione extratestuale.

L'altro momento di mancata verificabilità dell'ipotesi di riconoscibilità riguarda testi che pur avendo caratteristiche che sembrano richiamare procedimenti ecfrastrici, non possono essere considerati come *ekphrasis*, proprio perché l'ipotesi non è verificabile. Viene in mente una serie di testi dello stesso autore, intitolata *Prati* e inclusa in *Prosa in prosa* (2009) (Inglese et al., 2020). Questi si presentano con un titolo che associa un numero a ciascun prato e include tra parentesi materiali e tecniche. Inizia poi una prosa in prosa che fa sospettare il lettore-spettatore della presenza di un *ekphrasis* reale o nozionale. Ma appunto l'ipotesi non è verificabile e forse anche per tale motivo questi testi sono di notevole interesse. Concludendo questa sezione si veda un estratto:

**Prato n° 102 (collage e stucchi)**

Praticello con pescheria (e dadi di tonno rosso mattone nella cunetta di ghiaccio, da cui affiora un orlo di prezzemolo), stivali di gomma blu, vasche di polistirolo, e pompa arrotolata (e mercato del pesce di Tokyo, tonni segati in due, sequenza a rallentatore di Bill

---

<sup>72</sup> E-mail scambiata il 20 novembre 2022.

Viola). Praticello con pulegge, stoviglie lavate, e orme fresche. Praticello tipo Sierra Nevada senza avvoltoi. Praticello in cui il bisogno di un padre buono, onnipotente e amoroso viene soddisfatto da una poltroncina mobile, elegante e dallo schienale ampiamente flessibile. [...]

(Inglese et al., 2020, p. 28)

A parte il riferimento a Bill Viola, è difficile immaginare di poter verificare materialmente l'ipotesi di riconoscibilità ecfrastica. E la stessa natura del testo non sembra ricevere poi molto da un'eventuale verifica. Il lettore accetta lo scacco e si limita a leggere il testo. È questo, dunque, il limite della riconoscibilità ecfrastica. Al di fuori di questo addensamento, nessuna affermazione potrà essere fatta, e forse neanche alcuna ipotesi, perché ci si avvia a discutere del limite estremo di (ir-)riconoscibilità ecfrastica.

#### **4.4 *Ekphrasis* nascosta ipotetica**

Con l'addensamento dell'*ekphrasis nascosta ipotetica* arriviamo alla fine del *continuum*, all'estremo di irriconoscibilità ecfrastica. Questo gruppo include dunque testi il cui occultamento della natura ecfrastica è così riuscito da vanificare ogni tentativo di riconoscimento. Per assurdo la vera *ekphrasis nascosta* è proprio quella che non si trova, quella dissimulata, disciolta, sfigurata e fusa con altri materiali secondo varie tecniche. Su questa varietà, impossibile da studiare proprio in quanto *ekphrasis*, si possono fare soltanto ipotesi difficilmente verificabili sulla presenza di elementi di derivazione ecfrastica, che hanno perso quasi del tutto la loro fisionomia in una sorta di risemantizzazione mediale letteraria. Essa è dunque una sorta di *non-ekphrasis*. Quasi sempre possono essere inclusi in questo addensamento testi che hanno un rapporto privilegiato con la visibilità. Un lettore-

spettatore che si trovi davanti a testi di questo tipo non attiva una lettura di tipo ecfrastico, ma fin dal primo contatto ritrova alcune caratteristiche derivate da fonti visuali che gli fanno supporre, almeno in parte, un sostrato di derivazione ecfrastica. Dal momento che la riconoscibilità è in questo gruppo di testi al minimo, la supposizione può basarsi soltanto su minimi elementi come un andamento descrittivo, a tratti definitorio, e alla presenza consistente di dettagli, oltre ovviamente a titoli che richiamano testi non verbali. La non catalogabilità di queste poesie fa sì che una collocazione ordinata all'interno di una gamma di variazione sia piuttosto ardua. Per questo motivo si sono scelti, tra i tanti possibili, tre esempi, da presentare in ordine cronologico.

Il primo è tratto da *Le nostre posizioni* (1972) di Corrado Costa e si intitola *Film e fotografie al paesaggio* (Costa, 2021, p. 64). Gran parte della ipoteticità ecfrastica è diretto riflesso del titolo che richiama il medium cinematografico e quello fotografico nel medium letterario. Ma al di là di questo particolare tutta la poesia sembra una sorta di verbale o di resoconto di una situazione visibile. Ciò che ci vieta di affermare con sicurezza che questa poesia sia ecfrastica è il fatto che il lettore-spettatore non arriva ad alcuna certezza circa le modalità adottate dall'organismo testuale, cioè non permette di capire se esso sia una verbalizzazione di un oggetto visuale e non invece una poesia che mutua le proprie modalità operative dal cinema e dalla fotografia per riferire della realtà. Ecco come si presenta:

#### FILM E FOTOGRAFIE AL PAESAGGIO

sono segnate goccia a goccia

una per una minime esaltazioni

microfurori e alterazioni  
la copia è assolutamente fedele  
la fila delle deviazioni è quasi  
in fila  
goccia a goccia  
le gocce sono  
solo leggermente sfasate  
e il fiume non si è mosso

(Costa, 2021, p. 64)

In questo che appare come un resoconto, anzi un'anamnesi con una forte tendenza descrittiva grande prevalenza è data al verbo essere, che porta con sé una rilevante tendenza definitoria. Ed è soprattutto questo modo di procedere che fa sospettare di procedimenti ecfrastrici che tuttavia rimangono non verificabili.

Un discorso simile si può fare relativamente ad almeno due testi inclusi in *Shelter* di Marco Giovenale (2010, pp. 23–24), i quali saltano all'occhio già a partire dai titoli che combinano segni alfabetici con segni paragrafematici: (*altra ↔ foto-*) e (*casa ↔ altra ↔ foto-*). Dei due si prenderà in considerazione soltanto il primo, ma è importante sottolineare come il richiamo al medium fotografico sia, come nel caso poco sopra analizzato, un forte indizio di sospettabilità ecfrastrica, anche se ancora una volta non verificabile. Interessante anche l'uso delle freccette, che sembrano descrivere un movimento ancipite della rappresentazione visuale verso un'alterità mediale e dell'alterità mediale verso la rappresentazione visuale, come se si volesse rendere conto di qualcosa che avviene in uno spazio ulteriore escluso al lettore-osservatore, e come se si volesse di questo carattere esiliato un ingresso nello spazio della verbalizzazione. Ma al di là di supposizioni di carattere ermeneutico rimane il fatto che il lettore-spettatore, pur

impegnando tutto il proprio sforzo cognitivo mai riuscirà a riconoscere operazioni ecfrastiche delineate, perché se materiali ecfrastici dovessero esserci, questi sono sfigurati e disciolti nel nuovo organismo testuale. Non rimane dunque che osservare queste caratteristiche cercando di osservare il depositato del processo che ha originato la poesia:

(altra ↔ foto-)

Non rappresentato, svuota  
le scale di pietra dai viticci di corda,  
le scale dove era salito  
piccolo, e per pensare ci passeggia -  
modulate bene, dei paragoni, e rimane  
con la sedia vuota, il vimini o cedro  
dove il padre aveva pressato il tabacco  
e i figli il punto di fuoco più povero  
e i generati ai loro turni nella fabbrica,  
i cuccioli allenati, a divorare  
sé-altro.

Manca il gas da quattro anni,  
le chiocciole scendono al frusto  
dell'intonaco, le scoppature  
fatte viola nello sviluppo cyba.

Non tornate indietro: dal vetro  
dell'abbaino, il giorno ha smesso.  
Perdereste tempo, senza interruttore.

Rovesciato il baule lì dei morsi  
pezzi di giocattoli, non è rimasta cosa  
se non, incollate ai muri a secco, ombre –  
quando non guardi si spostano

(Giovenale, 2010, p. 23)

È come se l'oggetto della descrizione di questa scena venisse da una fonte visuale o pseudo-visuale (reale o mentale) esterna a quella verbalizzata, cioè come se si sovrapponevano due immagini in una stessa verbalizzazione. Il soggetto della scena è «non rappresentato», apparentemente integrato nel discorso ed escluso da un mondo oggettuale su cui deve imporre la propria la propria forza ordinatrice. Ma il confronto con gli oggetti è anche un ritorno al passato, che si ripropone nel rapporto con le «scale di pietra», le stesse «dove era salito» da piccolo e «dove il padre aveva pressato il tabacco». Ma l'incontro con il passato improvvisamente interdetto, se a un certo punto, con la penultima strofa ci si rivolge a una seconda persona plurale, intimando di non tornare indietro perché «perdereste tempo, senza interruttore»; manca infatti la possibilità di illuminare questo passato, il quale rimane inerte, irrecuperabile e se ne può intravedere la natura solo negli oggetti corrosi, nei «morsi | pezzi di giocattoli», perché infatti sono rimaste di quel tempo solo ombre che «quando non guardi si spostano». Se questa sia una verbalizzazione integrata di un oggetto visuale o se impieghi materiali verbalizzati, non lo si può dire con sicurezza, ma si rimane invece certi della forte carica visuale che si irradia da questi versi.

Si vorrebbe infine chiudere l'addensamento dell'*ekphrasis nascosta ipotetica* con *Trasparenza* di Maria Borio (2018). L'autrice, per sua stessa ammissione, concepisce «la scrittura stessa come un linguaggio audiovisivo» in cui non esiste

una «gerarchia tra testo e immagine»<sup>73</sup>. Questo modo di procedere è riscontrabile in questo e altri libri di Borio. Ma in particolare nella sezione *Video, leggende* del libro sopra citato, dove sembrano addensarsi riferimenti più o meno estesi alla visualità; anche se questi non prendono mai la fisionomia di puntuali verbalizzazioni ecfrastiche. Rientrano invece, come nel caso di Giovenale, tra i materiali da cui si attinge e i cui elementi primari vengono rimontati in un organismo autonomo. C'è poi ovviamente il riferimento mediale riscontrabile nel titolo, oltre al fatto che i testi inclusi nella sezione hanno quasi tutti a che fare con la dimensione della visibilità (*Esposti, Profilo, Miniature, Prospettiva*). Ciò che l'autrice sembra fare è qui riferire di elementi della realtà e usare la scrittura come una cinepresa, perseguendo una sorta di omologia mediale tra parola poetica e ripresa video. I moduli ecfrastici, se ci sono, sono diluiti nell'organismo testuale, rifunzionalizzati e resi quasi indistinguibili (con qualche eccezione, come si vedrà). Tutto ciò è particolarmente visibile in *Esposti I*:

Il presente è verde umido, la bocca di Bilbao e la sua vena  
come quando i sentimenti in ognuno camminano filtrati.

L'esperienza ha tappe e arresto: la ripresa dell'auto nella pioggia,  
quello a cui tendiamo per passione depositata - come chi osserva

il bosco, chi in un video toglie architettura agli anni, chi disegna  
un bambino esposto sopra una madre giovane.

Il bambino di Llarroque ha il sesso nudo e rosa,  
ma potrebbe essere una rete accecante

---

<sup>73</sup> E-mail scambiata con l'autrice il 23 gennaio 2023.

– l'arte insiste ancora sulla natura... – e per la natura  
cerchiamo cose che siano esposte come le madri le pensano.

Davanti al Guggenheim di metallo un cane altissimo di fiori  
è una statua anonima, esposta, in cerchio. L'estremo

su una parete altissima raccoglie l'erba e con quella il video  
in un altro spazio – una scena che ora si consolida, ora si espone,

ora diventa dura. Ogni Cristo infante sorrideva...

Tra le statue lignee del medioevo basco

sembra una parola mal compresa, un assedio.

(Borio, 2018, pp. 47–48)

L'intera poesia organizza la propria consistenza attorno all'idea dell'ostensione, dell'essere manifestamente preda di uno sguardo esterno, cioè di una visione organizzata in uno spazio di visibilità violenta, che poi non è che lo spazio dell'esperienza e dunque della realtà. Il resoconto di queste esposizioni è costruito per mezzo di una panoramica che può alternativamente avvicinarsi o allontanarsi da ciò che osserva, proprio come nel medium cinematografico. Nell'impiegare questa strategia, l'autrice non può quindi fare a meno di procedimenti ecfrastici, ipotizzabili quasi sempre in filigrana quali modalità operativa – e ci si riferisce in particolare a versi come «la ripresa dell'auto nella pioggia» oppure «chi in un video toglie architettura agli anni». Ma questi elementi, che in quasi tutto il libro e in quasi tutto il testo in esame permangono a un grado di riconoscibilità nullo, subiscono, a volte, una riemersione e diventano visibili, anche se in parte o in forme più citazionali che ecfrastiche (ed è per tale ragione che anche in questo caso

non si esce dall'addensamento in esame del *continuum*). Il riferimento è piuttosto scoperto ad esempio subito dopo i versi «chi disegna | un bambino esposto sopra una madre giovane», che vengono immediatamente chiariti dal verso successivo «Il bambino di Llarroque ha il sesso nudo e rosa». L'autrice si riferisce infatti – corretto il refuso e ristabilita la dizione corretta dell'artista – a un esempio cristallino di esposizione, quello del bambino di *Maternidad* (1895) di Ángel Larroque, conservato al Museo de Bellas Artes de Bilbao, città che fa da sfondo all'intera poesia. Ma i riferimenti visuali e pseudoecfrastici continuano anche dopo, con il «cane altissimo di fiori», che si riferisce a *Puppy* (1992) di Jeff Koons o con le «statue lignee del medioevo basco». Ciò che conta è però che tutti questi materiali, non più *ekphraseis* ma frammenti rifunzionalizzati, vengono incasellati e integrati nella stessa panoramica cinematografica di cui si diceva sopra, a formare una scena, quella del reale, che «ora si consolida, ora si espone, | ora diventa dura». Il lettore-spettatore, in conclusione, è messo di fronte a un testo che, pur non avendo carattere di riconoscibilità ecfrastica degno di nota, fonda tutta la propria struttura su lacerti di materiali esposti, di cui a volte si può stabilire la fonte. Ma anche per i materiali di cui la fonte non può essere stabilita, rimane il fatto che si possa ipotizzare una derivazione visuale che molto ha a che fare con i procedimenti ecfrastici più delineati.

## Bibliografia

- Bandini, F. (2018). *Tutte le poesie* (R. Zucco, A c. Di). Mondadori.
- Bertolucci, A. (2001). *Opere* (P. Lagazzi & G. Palli Baroni, A c. Di). Mondadori.
- Borio, M. (2018). *Trasparenza*. Interlinea.
- Buffoni, F. (2018). *La linea del cielo*. Garzanti.
- Cappello, M. (In corso di stampa). Introduzione. In G. Cesarano, *Romanzi naturali 1959-1975. Opere complete vol. I*.
- Cesarano, G. (1966). *La tartaruga di Jastov* (Romanzo 1960-1966). Mondadori.
- Costa, C. (2021). Poesie edite e inedite (1947-1991). *Opere poetiche II* (C. Portesine, A c. Di). Argo.
- Donati, R. (2021). Ekphrasis del corpo burlesco: Charlot-Novecento (Saba, Govoni, Pasolini, Gatto, Zanzotto). *Letteratura e arte*, 19, 39–61. <https://doi.org/10.19272/202106001009>
- Fortini, F. (2014). *Tutte le poesie* (L. Lenzini, A c. Di). Mondadori.
- Frixione, M. (2021). *Naturama (1981-2019)*. Oèdipus edizioni.
- Genette, G. (2011). *Soglie: I dintorni del testo* (C. M. Cederna, A c. Di). Einaudi.
- Genette, G. (2014). *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*. Einaudi.
- Gibellini, A. (2022). *Planetario e altre osservazioni*. Marcos y Marcos.
- Giovenale, M. (2010). *Shelter*. Donzelli.
- Gronsky, A. (2014). *Pastoral. Moscow Suburbs*. Contrasto.
- Heffernan, J. A. W. (2016). Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis. In S. Ercolino, S. Fusillo, M. Lino, & L. Zenobi (A c. Di), *Imaginary Films in Literature* (pp. 3–17). Brill Rodopi.
- Inglese, A. (2001). *Inventari*. Zona.

- Inglese, A., Bortolotti, G., Broggi, A., Giovenale, M., Zaffarano, M., & Raos, A. (2020). *Prosa in prosa*. Tic Edizioni.
- Kennedy, D. (2012). *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Taylor & Francis.
- Louvel, L. (2018). *The pictorial third: An essay into intermedial criticism* (A. Tseti, Trad.); Routledge.
- Mazziotta, L. (2019). *Posti a sedere*. Valigie Rosse.
- Mazzoni, G. (2017). *La pura superficie*. Donzelli.
- Pasolini, P. P. (2009). *Tutte le poesie* (W. Siti, A c. Di; Vol. 1). Mondadori.
- Raboni, G. (2012). *Tutte le poesie: 1949-2004* (R. Zucco, A c. Di). Einaudi.
- Sanguineti, E. (2002). *Il gatto lopesco: Poesie (1982-2001)*. Feltrinelli.
- Spatola, A. (1975). *Diversi accorgimenti*. Geiger.
- Sweller, J. (1988). Cognitive Load During Problem Solving: Effects on Learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257–285.  
[https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202\\_4](https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202_4)
- Testa, I. (2016). *Tutto accade ovunque*. Nino Aragno Editore.
- Testori, G. (1989). *Maddalena. Con una ghirlanda di testi e di immagini*. Franco Maria Ricci.
- Ticciati, S. (2001). L'errore di Picasso. *Paragone Letteratura*, 33-34–35, 56–86.
- Tripodi, S. (2022). *Totem*. Tic Edizioni.
- Venturi, L. (A c. Di). (1953). *Pablo Picasso. Catalogo della mostra*. De Luca Editore.
- Zanzotto, A. (1999). *Le poesie e prose scelte* (S. Dal Bianco & G. M. Villalta, A c. Di). Mondadori.
- Zeichen, V. (2017). Pagine di gloria. In *Poesie 1963-2014* (pp. 85–142). Mondadori.

## Capitolo 5 – Configurazioni testuali e oggetti efrastici

La partizione interna a questo capitolo riflette la natura stessa delle riflessioni che lo formano. Esso è rivolto ad indagare due implicazioni fondamentali delle forme efrastiche: quella che vede le configurazioni efrastiche come il risultato del rapporto tra i singoli testi e la macrostruttura testuale che li ospita; e quella che si risolve nella definizione del concetto di oggetto efrastico come risultato della verbalizzazione della fonte visuale.

In particolare, la prima parte sarà dedicata alla discussione sulle diverse modalità di organizzazione testuale delle singole parti efrastiche in rapporto alla struttura generale che le ospita. Nel corso della stessa argomentazione si osserveranno le varie forme di relazione tra le fonti visuali e i testi di destinazione. Attraverso un'analisi testuale si individueranno le quattro principali configurazioni efrastiche: *ekphrasis episodica*, *frammentata*, *autonoma* e *ciclica*.

Nella seconda parte del capitolo si vedrà un altro aspetto della relazione efrastica, quello che pertiene alle fonti visuali e agli oggetti efrastici. Dopo una riflessione sul concetto di oggetto efrastico, ci si rivolgerà a indagare le sue caratteristiche generali. Queste ultime verranno osservate per mezzo di sei parametri, dedotti dallo studio dei testi appartenenti al corpus di riferimento. Questi consistono nell'osservazione del grado di realtà dell'oggetto efrastico<sup>74</sup>, della sua artisticità / non artisticità, della sua natura privata/pubblica, del binomio integrità/dettaglio, della sua temporalità e dei suoi modi di fruizione da parte dell'operatore efrastico. Infine, si affronteranno alcuni *case studies* in cui queste

---

<sup>74</sup> Se, cioè, l'oggetto in questione è reale, fittizio o una combinazione di entrambi.

caratteristiche risultano particolarmente evidenti per la loro archetipicità o per le loro infrazioni della norma.

## 5.1 *Ekphrasis* e forme di organizzazione testuale

Dall'analisi delle forme di relazione tra singole porzioni efrastiche e delle modalità di organizzazione delle stesse all'interno di una macrostruttura ospite, è possibile trarre importanti informazioni non solo rispetto al contesto stilistico o formale, ma anche in relazione al configurarsi e al conseguente disporsi dello spazio testuale nei confronti del lettore-spettatore. Dunque, ciò che apparentemente sembra essere una descrizione superficiale delle strutture organizzative di libri, sezioni o singoli testi nasconde un obiettivo più profondo, dal momento che l'*ekphrasis* costruisce quasi sempre sulla pagina un ambiente che è il risultato dell'omologia con uno spazio reale o immaginato come reale.

Senza dubbio tale analisi andrebbe condotta per gradi, immaginando di tracciare le linee di derivazione prima di tutto tra oggetto visuale di riferimento e testo efrastico di destinazione; e vedere poi come la verbalizzazione che ne risulta si organizza in relazione a possibili altre verbalizzazioni e così come a loro volta queste si innestano nel corpo di una macrostruttura di registro superiore. Ne risulta pertanto un movimento dal particolare verso il generale che consente di operare un'astrazione utile per comprendere a fondo questo aspetto delle forme efrastiche.

Per razionalizzare lo sforzo analitico può essere utile partire da un'osservazione di base che riesca a rendere conto dalle relazioni che si sviluppano tra le fonti visuali e i testi efrastici. A questo proposito viene in soccorso lo schema tracciato da Tamar Yacobi per dare un ordine a quelle che chiama *ekphrastic relations* e per fissare in maniera semplice le combinazioni possibili che si possono innescare tra

*visual source* e *verbal target* (Yacobi, 1998, p. 25), dando forma a uno schema di questo tipo<sup>75</sup>:

	visual source	verbal target
1	one	one
2	one	many
3	many	one
4	many	many

In sostanza le combinazioni sarebbero quattro: a partire da un'unica fonte visuale si ricava un solo testo ecfrastrico (1), a partire da un'unica fonte visuale si ricavano diversi testi ecfrastrici (2), a partire da diverse fonti visuali si ricava un unico testo ecfrastrico (3), a partire da diverse fonti visuali si ricavano diversi testi ecfrastrici (4). In linea generale così possono essere inquadrare le relazioni tra i referenti ecfrastrici e la loro verbalizzazione. Naturalmente la freddezza perfetta di questo schema trova alcune opacità nello spazio reale dei testi, dal momento che molte volte – soprattutto nel caso del *verbal target* – è difficile definire e isolare l'unità minima di cui parla Yacobi.

Anche se le relazioni ecfrastriche tra oggetto visuale di riferimento e testo ecfrastrico verbalizzante non sono il *focus* di questo capitolo, è comunque indispensabile tenerle presenti almeno nelle loro valenze più implicite perché, in qualche modo, si riflettono sulla macrostruttura di raggruppamento delle

---

<sup>75</sup> Tamar Yacobi complica ulteriormente la questione assegnando alla *visual source* la funzione di *representation* e al *verbal target* quella di *re-representation*. Evocare lo statuto della rappresentazione chiama in causa argomenti piuttosto complessi, che per il momento non rientrano nel dominio di questo lavoro. Dunque ci si limiterà a replicare soltanto lo schema delle combinazioni.

*ekphraseis*. Macrostruttura che lungi dall'averne una sola funzione organizzativa assume su di sé valenze espressive o creative: nello stesso momento in cui si inseriscono le *ekphraseis* in uno spazio di dialogo intertestuale, si sollecita la valenza dispositiva dello spazio testuale, trasformandolo in un dispositivo di visibilità che l'autore, consapevolmente o meno, attiva per organizzare la visione e indirizzare lo sguardo del lettore-spettatore.

Avendo presenti tali premesse si è dunque proceduto a un'analisi del corpus di riferimento di questo lavoro, per riuscire a evidenziare alcune linee di tendenza nelle configurazioni testuali e macrostrutturali ecfrastriche, senza però perdere di vista l'implicito influsso delle relazioni tra fonte visuale e verbalizzazione che ne risulta. È però importante sottolineare come quest'ultima tipologia di relazione – quella tra fonte visuale e testo ecfrastrico – seppure sia in grado di influenzare dall'interno ognuna delle forme di configurazione testuale che si è individuata, non ha effetti diretti e uniformi sulla strutturazione generale. Gli effetti, in questo caso, vanno infatti misurati caso per caso e non sembrano poter essere ingabbiati in un'osservazione di tipo schematico. Cosa che invece si è fatta nel caso della macrostruttura, giungendo a identificare – anche se non in modo ferreo o scevro di eccezioni o contaminazioni – almeno quattro forme di *ekphrasis*: episodica, frammentata, autonoma, ciclica. Di seguito una esplicazione sintetica delle stesse, prima di affrontarle più da vicino, osservando direttamente i testi:

- **Ekphrasis episodica.** Appartengono a questa configurazione testuale tutte le *ekphraseis* che non hanno un rapporto di dipendenza strutturale con gli altri testi poetici inclusi nello stesso organismo testuale. Si tratta di testi discreti e distinguibili dagli altri. Di solito sono *ekphraseis* che iniziano e finiscono nell'arco di una sola poesia. Nella maggior parte dei casi la

relazione ecfrastica tra fonte visuale e verbalizzazione è del primo tipo indicato da Yacobi, cioè quello per cui da un oggetto ecfrastico si ottiene una sola *ekphrasis*, anche se non è difficile vedere casi in cui il singolo testo è derivato da più fonti visuali.

- **Ekphrasis frammentata.** Si tratta di una sorta di mutazione dell'*ekphrasis episodica*, ma costituisce una categoria a sé, poiché può essere impiegata all'interno di altre configurazioni macrostrutturali, quasi come l'ultima di una serie di scatole cinesi. Tuttavia, spesso si presenta come un testo privo di legami strutturali con la raccolta in cui è inserito, risultando dunque autonomo e facilmente distinguibile dagli altri testi. Inoltre, in questa *ekphrasis* è possibile rintracciare piccoli frammenti verbalizzanti quasi inseparabili l'uno dall'altro, dato che nella fruizione della poesia risultano come un organismo unitario. Nella maggior parte dei casi si tratta di una relazione ecfrastica di terzo tipo, in cui diverse fonti visuali vengono organizzate in un unico testo ecfrastico.
- **Ekphrasis autonoma.** Si tratta di un testo autonomo e discreto, la cui inclusione in una raccolta risponde a mere esigenze editoriali, senza alcun legame strutturale con gli altri testi presenti. Pur non appartenendo a nessuna macrostruttura, non può tuttavia essere definito come un libro a sé stante. In esso si possono osservare relazioni ecfrastiche di qualsiasi tipo, ma nella forma più ricorrente all'interno del corpus di riferimento si osserva un uso del terzo tipo, per cui diverse fonti visuali vengono organizzate in un unico testo ecfrastico.

- **Ekphrasis ciclica.** Questa configurazione testuale è insieme la più complessa e la più interessante. Qui l'organismo testuale che ospita le parti cicliche prende le sembianze di una sorta di dispositivo della visione che organizza insieme lettura e sguardo del lettore-spettatore. L'*ekphrasis ciclica* può assumere due forme: “forma-libro” o “dispositivo museale” (o “forma-galeria”, cfr. Portesine, 2019), in ciascuna delle quali è possibile riconoscere ulteriori sottosezioni.

La forma-libro è osservabile secondo due angolazioni: la prima in cui l'*ekphrasis* diventa il *principio di funzionalità strutturale*; la seconda in cui l'*ekphrasis* è *integrata* e pervasivamente presente all'interno della macrostruttura come *principio tematico*.

La configurazione come dispositivo museale riguarda principalmente sottosezioni di raccolte, i cui testi sono organizzati come singoli “quadri” leggibili l'uno dopo l'altro, in una sorta di omologia con l'oggetto artistico all'interno delle sale di un museo. I criteri di raggruppamento possono essere tra i più vari: si possono osservare raggruppamenti intorno a un luogo o a un'istituzione, intorno a una tematica, intorno a un'artista o a un personaggio, o intorno a esigenze personali del poeta.

Le relazioni ecfrastiche sono quasi sempre di tipo uno e quattro: una fonte visuale con una risultante testuale o tante fonti quanti i testi ecfrastici. Ma ci sono dei casi, soprattutto nella *forma-libro*, in cui si possono riconoscere relazioni ecfrastiche del secondo tipo, ovvero quando una fonte visuale origina più testi.

### 5.1.1 L'*ekphrasis* episodica

In un tempo in cui la visualità si fa sempre più pervasiva, capita molto spesso, leggendo libri di poesia, di imbattersi in *ekphraseis episodiche*, cioè testi la cui natura efrastica è slegata dal disegno strutturale dell'opera o del volume in cui sono inseriti. C'è da dire che testi di questo tipo non solo sono probabilmente i più numerosi, ma sono anche quelli che più spesso rischiano di passare inosservati, proprio perché celati in raccolte che, nel loro disegno generale, hanno poco a che fare con l'*ekphrasis*. In ogni caso ciò comporta quasi sempre – una volta identificata la derivazione visuale delle poesie – un'agevole isolabilità volta a distinguere l'*ekphrasis* da tutti gli altri testi della raccolta. Una volta riconosciuta in quanto tale (cfr. cap. 3) si intuisce facilmente come la sua episodicità significhi banalmente che la verbalizzazione della fonte visuale inizia e si conclude con il testo stesso, senza avere ripercussioni generali – efrasticamente parlando – sul libro che la ospita. Dal punto di vista delle relazioni efrastiche si possono osservare testi di primo e terzo tipo, risultato cioè di una o più fonti visuali.

All'interno del corpus di riferimento non è difficile rintracciare degli esempi di questa configurazione testuale, cosicché si sono scelti quelli in cui le caratteristiche dell'*ekphrasis* episodica risultano più chiare o più interessanti. Il primo esempio si intitola *In una strada di Firenze* ed è tratto da *Poesia e errore* (1959 e 1969)<sup>76</sup> di Franco Fortini:

In una strada di Firenze  
c'è una porta che dà in un cortile di pietra.  
Graffiti antichi sono sulle pareti:

---

<sup>76</sup> Nell'edizione del 1969 risultano alcune modifiche rispetto alla prima edizione.

Ercole e l'Idra, Amore, corone di foglie,  
allori incisi e roseti.  
Non so chi sia nella casa. È come una chiesa tranquilla.  
In alto il cielo riposa. Ogni cosa è al suo luogo.  
Quando torno a Firenze, se vo per quella strada,  
nel cortile entro e guardo:  
passano in alto le nuvole naturali,  
come monti si ombrano le pareti.  
Anche in me stesso quelle nuvole passano,  
anche in me stesso stanno quelle pareti.  
Per questo guardo e guardo quel silenzio,  
le corone di edera antichissime  
e credo che una rosa esiti dentro il sasso.

(Fortini, 1969, p. 93)

Si tratta di un testo che, seppure inserito in una sezione a forte carattere descrittivo<sup>77</sup>, si distingue per la sua episodicità ecfraistica, oltre tutto limitata ai primi versi. Pur essendo parte di un itinerario visivo attraverso Firenze, non sembra possibile intenderlo come un'*ekphrasis ciclica* perché in tutti gli altri testi della sezione non è ravvisabile un oggetto visuale ben preciso. È dunque un testo ecfraistico *episodico*, anche se molto insolito: la verbalizzazione di un oggetto visuale non è dettagliata, ma rimane senz'altro distinguibile.

La poesia comincia con un riferimento diretto ai graffiti di Palazzo Spinelli, a Borgo Santa Croce. Questi sono organizzati secondo decorazioni monocrome – appunto i graffiti di cui parla Fortini – a carattere floreale che si associano a temi mitici. I primi cinque versi sono la leva per servirsi del dato concreto in senso

---

<sup>77</sup> Il titolo della sezione è lo stesso della poesia: *In una strada di Firenze*.

metaforico e, più avanti, trasfigurare il concetto stesso di visione nel tropo della sensazione. In questo modo, l'io parlante può ritrovare la propria condizione in quella del palazzo e del suo cortile e sente che le nuvole che scorrono sul cortile non sono tanto diverse da ciò che ha dentro sé stesso: «Anche in me stesso quelle nuvole passano, | anche in me stesso stanno quelle pareti».

Le relazioni ecfrastriche possono essere interpretate a diversi livelli. Se si considera il palazzo come un'entità unica, la relazione si classificherà come il primo tipo descritto da Yacobi. Tuttavia, se si scompongono i graffiti in unità elementari che vengono successivamente verbalizzate, si farà riferimento al terzo tipo di relazione.

Altri esempi possono essere tratti in abbondanza dall'opera di Edoardo Sanguineti. Ad esempio, quello rintracciabile nel testo *18* della raccolta *Rebus* (1984 e 1987), il quale funziona come verbalizzazione episodica di un'unica fonte visuale, identificabile come *La leggenda del fornaio di Eeklo* (1550-1650) di Cornelis van Dalem e Jan van Wechelen (copia da), conservato al Rijksmuseum di Amsterdam:

due teste di cavolo sono sedute: (la terza, ma è femminile, sta inginocchiata, e prega):

c'è una certa cesta ricolma di cavoli, in primo piano: (e c'è una certa cesta di certe

teste): (e un certo cavolo, disponibile ancora, mi giace lì ai miei piedi, come vedi):

e io sono il malcapitato decapitato, infatti, il travestito baffuto, lo sconosciuto

muto (prima e dopo la cura):

perché mi inorridisci, tu, povera cara, e mi distogli

il tuo sguardo, e mi sollevi la tua mano, in un angolo?: è tutto pronto: (e anche

io, il tuo perturbante costante, detto fatto, quantunque prestracotto, ti riuscirò

croccante fino al collo): (i cuochi sudano, e i clienti, impazienti premono):

(la mia

continuazione è la mia fine): sopra quella stella di mare, che qui si chiama “ZEESTER”,  
che mi va a gonfie vele (e che mi porta in salvo, a torso nudo, crudo), crudamente  
ho risposto a enigmi, a proverbi (a puri verbi):

a un poeta ritrovato ho rivelato che,  
ormai, per lui, per me, resta un nodo da sciogliere, fatale:

sapere bene come scrivere male:

(Sanguineti, 2002, p. 58)

Il testo sanguinetiano, carico di un’ironia tematica fuori dal comune, funziona come una verbalizzazione a tratti molto denotativa che usa come chiave di accesso alla fonte visuale la stessa leggenda su cui essa si fonda. Il dipinto racconta infatti di un fornaio che, nella sua bottega situata nel piccolo villaggio fiammingo di Eeklo, era in grado di cambiare e migliorare le fattezze dei suoi clienti. Coloro che richiedevano i suoi servizi venivano momentaneamente decapitati e le loro teste venivano impastate nuovamente come fossero pane; mentre aspettavano che il fornaio finisse il proprio lavoro e prima che le teste venissero restituite ai legittimi proprietari, sui loro colli venivano montati momentaneamente dei cavoli.

Proprio a partire da quest’ultimo particolare inizia a strutturarsi il testo sanguinetiano, in cui l’io parlante prende le sembianze del malcapitato visibile sulla sinistra del dipinto, e dal suo punto di vista descrive la scena. Ciò che però è interessante notare è il fatto che la descrizione concreta di una scena di sostituzione della testa viene reinterpretata nel corso dello svolgersi del testo, fino ad approdare a una sorta di corrispettivo e metaforico processo di sostituzione della mente dello scrittore che culmina a sua volta nella volontà di un mutamento di poetica, il cui proposito diventa «sapere bene come scrivere male».

Considerando la varietà di relazioni ecfrastriche, possiamo rimanere nella poesia sanguinetiana se vogliamo un saggio di come si possa sviluppare, in questa

configurazione ecfrastrica, la terza tipologia individuata da Yacobi, quella per cui da più fonti visuali si giunge a un unico testo. Tra i tanti esempi individuabili, senza dubbio tra i più interessanti si possono considerare due *ekphraseis* episodiche incluse in *Cose*, la 2 e la 56, che, anche se slegate da rapporti strutturali, condividono la tipologia di relazione ecfrastrica. Senza scendere nei particolari – cosa che si farà in un altro luogo della trattazione – si noti la modalità di utilizzo delle fonti ecfrastriche. *Cose 2* – un testo dedicato al concetto di amore attraverso il tempo – funziona come verbalizzazione unitaria in due stazioni di due fonti visuali separate ma entrambe dedicate alla rappresentazione di una coppia: *Le couple* (1923) di Max Ernst e di *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936) di Salvador Dalí. *Cose 56* funziona invece come un’attentissima descrizione dei particolari di due opere di Egon Schiele sul valore della produzione artistica, in particolare *Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren - 25-4-1912* (1912) e *Kunst kann nicht modern sein Kunst ist urewig* (1912).

Infine, per chiudere con l’*ekphrasis episodica*, si noti un testo più recente di Andrea Inglese, dedicato alle manifestazioni del 1999 contro la terza Conferenza ministeriale dell’Organizzazione mondiale del commercio: *Caduta a Seattle*, incluso in *Inventari* (2001). Come riferisce l’autore nelle note «lo spunto mi è stato fornito da una foto pubblicata da *il manifesto*» (Inglese, 2001, p. 87), la quale viene verbalizzata nella prima delle due parti della poesia. Si tratta dunque ancora una volta di un testo ecfrastrico *episodico* interno a una raccolta che non presenta una macrostruttura ecfrastrica più estesa della singola poesia. La relazione visuale è poi di uno a uno, quella cioè in cui a partire da una singola fonte visuale si approda a un unico testo ecfrastrico.

### 5.1.2 L'*ekphrasis* frammentata

Questa tipologia di configurazione ecfrastica è probabilmente la più problematica, dato che si può presentare come specifica dell'*ekphrasis episodica*, ma può avere anche un impiego misto rispetto alle altre configurazioni. Il motivo per cui si sceglie di trattarla in sede separata risiede principalmente nella peculiarità dell'effetto sul lettore-spettatore che essa comporta. Il fatto che l'episodicità del testo si accompagni a una certa difficoltà nel definire i confini delle singole *micro-verbalizzazioni* che lo compongono rappresenta una caratteristica distintiva e meritevole di un approfondimento.

All'interno di una macrostruttura testuale senza alcuna caratterizzazione ecfrastica, questi testi sono da intendere come il risultato unitario e coeso di un montaggio di diverse fonti visuali slegate l'una dall'altra. Le relazioni ecfrastiche sono quasi sempre della terza tipologia, tante fonti visuali e un unico *verbal target*. Nel contesto del corpus alla base di questo lavoro si possono riconoscere parecchi casi in cui è osservabile tale configurazione testuale. Di seguito alcuni esempi degni di interesse.

Il primo caso è particolarmente esemplificativo della complessità di questa configurazione testuale. Si tratta di una poesia tratta da *Pseudobaudelaire* (1964) di Corrado Costa, dal titolo *Lode a Francis Bacon*. All'interno della raccolta non si evidenzia alcuna particolare strutturazione dipendente da esigenze di carattere esibizionale o legata a un percorso di visibilità. Il testo è perfettamente separabile da tutti gli altri, anche grazie a un titolo che dà già al lettore delle precise indicazioni di carattere visuale. Entrando tra le pieghe della poesia – suddivisa in tre strofe – si individua una sorta di comparazione reiterata tra un noi ascrivibile a

una collettività umana e alcuni termini di paragone che incarnano un determinato modo di essere o stare nel mondo. Questi ultimi sono tratti dalle opere di Francis Bacon e costituiscono i frammenti efrastici che sono l'ossatura eterogenea del testo unitario e autonomo. Ma si veda la poesia nel dettaglio:

#### LODE A FRANCIS BACON

Quale immagine e somiglianza fa  
nostro il compagno di viaggio – facile conversatore in cerca  
di complicità per soluzioni drastiche –  
il disinvolto chi? soggetto di prima persona  
che «avrà dominio dei pesci e delle bestie  
e dei rettili tutti che strisciano sopra la terra»  
– il vagamente raccolto, premuto sul sedile  
con le mani – impotenti – evanescenti  
bloccato dal terrore contro il vetro  
posatore sfocato – viso bruciato  
da certi segni sullo sfondo

Quale immagine e somiglianza fa  
a nostra somiglianza di paura  
la nevrosi che tende la figura  
contro il divano: dopo evasioni e novità del  
l'amore (noi che avremo dominio) è nostro il corpo  
spogliato in fretta dall'erotica ospite che va  
a cuccia o carponi nell'erba alta  
sotto la luce dei fari

Quale immagine e somiglianza fa

a nostra immagine di dominatore: bocca furente - il babbuino  
che si torce sul trespolo (i gufi  
che appaiono tentoni) il cane  
cauto e zoppicatore che annusa crocefissione  
verso una ignota direzione (dietro l'autostrada)

(Costa, 1986, pp. 13–14)

È chiaro che ci troviamo di fronte a una relazione ecfrastica per cui da diverse fonti visuali si ricava un unico testo di destinazione. La frammentazione stessa delle fonti costituisce la spina dorsale della poesia, che si sviluppa attraverso la comparazione tra un termine di paragone variabile, tratto dalle opere di Francis Bacon, e l'uso del possessivo 'nostro/a' che ricorre in ciascuna delle strofe («Quale immagine e somiglianza fa | nostro», «Quale immagine e somiglianza fa | a nostra somiglianza», «Quale immagine e somiglianza fa | a nostra immagine»).

È attraverso le frammentazioni degli elementi ecfrastici che la riflessione poetica può concretizzarsi. Ciò che contraddistingue queste frammentazioni è il loro funzionamento come lacerti di una descrizione più ampia, estratti e assemblati in un nuovo contesto testuale.

Per tale motivo la fonte visuale non è sempre identificabile con sicurezza e gli stessi confini tra una *micro-ekphrasis* e l'altra sono labili e incerti. In ciò diventa fondamentale la collaborazione del lettore-spettatore, il quale – avendo a disposizione una certa quantità di indizi – può decidere di fruire il testo a un grado zero, oppure adoperarsi nella ricerca delle fonti visuali per assicurarsi una lettura-visione più completa.

Nel caso specifico di *Lode a Francis Bacon* si possono fare delle ipotesi di attribuzione guidati dallo schema ricorsivo tra comparato – un *noi* generico – e comparante – sempre variabile ed ecfrastico. Ad esempio, il «facile conversatore

in cerca | di complicità» (vv. 2-3) potrebbe essere tratto da *Study of a man talking* (1981); mentre «il vagamente raccolto, premuto sul sedile | con le mani – impotenti – evanescenti» (vv. 7-8) sembra essere il *Seated man* del 1957; il «viso bruciato» (v. 10) ricorda invece un altro *Seated man*, quello del 1945. E poi ancora l’analogia tra la paura visibile nel *noi* e quella risultante nella «nevrosi che tende la figura | contro il divano» (vv. 14-15), probabilmente tratta da *Seated figure on couch* (1962). Scena che sfuma in un altro soggetto legato a un divano, ma ammantato da sfumature erotiche, quelle riportate dai versi «è nostro il corpo | spogliato in fretta» (vv. 16-17), che potrebbe essere il corpo nudo su un divano visibile in *Reclining woman* (1961). Ma l’agente di questa erotizzazione è quello di un’altra opera baconiana, resa nei versi sul corpo spogliato che «va | a cuccia o carponi nell’erba alta | sotto la luce dei fari» (vv. 17-19), riferiti probabilmente a *Man kneeling in grass* (1952). E poi – nell’ultima strofa – «il babbuino | che si torce nel trespolo» (vv. 21-22) di *Study of a baboon* (1953) e i gufi di *Owls* (1956). E infine «il cane | cauto e zoppicatore che annusa crocefissione | verso un’ignota direzione» (vv. 23-25) che è probabilmente *Dog* (1952) e che ricorda stilisticamente le figure amorfe di *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).

Un altro esempio di questa configurazione può essere quello osservabile in *Magritte* di Carlo Bordini – inclusa in *Sasso* (2008) – che oltre a essere una riflessione sull’opera del pittore belga è anche un saggio del rapporto tra parole e cose e tra funzione e mezzo, elementi che nell’immagine magrittiana raggiungono un tasso di icasticità che va oltre la potenza della parola. È proprio tale icasticità che struttura e conferisce l’incedere regolare ma inesorabile al flusso della poesia di Bordini, la quale procede accostando una *micro-ekphrasis* dietro l’altra, dall’inizio fino alla fine. Ecco qui di seguito:

## MAGRITTE

La foglia contiene già in sé l'albero  
il profilo dell'uomo contiene la sua serata  
La nuvola contiene in sé l'orizzonte  
e la memoria è una ferita  
sulla tempia di una statua olimpica.  
La mela si erge sopra un collo inesistente,  
testa vegetale  
e il titolo è sempre necessario,  
sempre necessario.  
Mentre la nuvola entra nella nostra intimità,  
e il mondo vegetale si mischia con quello animale,  
i vestiti si mischiano col corpo  
le funzioni col mezzo (l'uccello col cielo)  
una mela ascolta invadente  
e noi, con le nostre tre lune,  
guardiamo i pani sfilare nel cielo,  
e dalla finestra, inquietanti,  
ci guardano scomposti  
cinquanta dei nostri ii  
orrenda  
vendemmia di morte.  
Mentre un uccello di pietra  
vola  
in un cielo dipinto  
delle nostre facce  
addio sole,  
triste sul vestito nero.

(Bordini, 2010, p. 289)

Il testo inizia senza riferirsi a un'opera ben precisa di Magritte, quanto invece a una serie, in particolare quella degli alberi-foglia, di cui un esempio rappresentativo potrebbe essere il dipinto *La Géante* (1936). Poi, i riferimenti al profilo che contiene la sera e alla nuvola che contiene l'orizzonte riguardano quasi sicuramente quelli visibili in *Le donneur heureux* (1966) e in *La victoire* (1939). Le fonti visuali continuano a disseminarsi per tutta la poesia<sup>78</sup>, verso per verso, tanto che risulterebbe molto dispendioso trattarli tutti in dettaglio. Ma ciò che conta è chiarire come, nell'*ekphrasis frammentata*, a partire da diverse fonti visuali, si approda a un unico testo poetico unitario che, senza creare legami strutturali con altri testi della raccolta, mantiene un'autonomia che ne accresce il valore visuale.

### 5.1.3 L'*ekphrasis* autonoma

Questa configurazione efrastica consiste in un testo discreto, unitario e perfettamente isolato che non fa parte, se non per ragioni editoriali, di una macrostruttura testuale di grado superiore. È il caso, ad esempio, dei poemetti di lunghezza breve e media, che non hanno lo spazio per dare luogo a quella ragnatela efrastica di rimandi che è visibile invece nella cosiddetta *ekphrasis* ciclica. Le relazioni efrastiche più riscontrate sono la seconda e la terza, quelle che rispettivamente riguardano una fonte visuale risultante in un testo efrastico e più fonti visuali risultanti in più testi efrastici. A seconda delle modalità di osservazione è poi possibile riconoscere partizioni interne ai testi, nelle quali si

---

<sup>78</sup> Ecco un elenco delle altre fonti visuali rintracciabili: la serie *Mémoire*, in particolare quella del 1948, *L'idée* (1966), *Le retour* (1940), *La Chambre d'Écoute* (1952), *Les mystères de l'horizon* (1955), *Le pain quotidien* (1942), *Golconde* (1953), *L'Idole* (1965), *Le Cri du Cœur* (1960).

potrebbe riconoscere una configurazione del quarto tipo, ovvero quella caratterizzata da più fonti testuali che risultano in più testi.

L'esempio più rappresentativo di questa configurazione testuale è un testo molto particolare, nato in latino ma tradotto in italiano dallo stesso autore: *Caelum Sacelli Xystini*, ovvero *Il cielo della Cappella Sistina*, di Fernando Bandini. Questo poemetto di 192 versi è stato premiato al *Certamen Vaticanum* del 1996 ed è un esempio straordinario di consapevolezza efrastica, tanto che lo stesso autore ne dichiara l'appartenenza al genere nella nota di accompagnamento al testo (cfr. Bandini, 2018, pp. 435–436). Si considera qui esclusivamente la auto-traduzione d'autore, che si distingue per un autentico carattere di originalità.

L'importanza di questo poemetto sta appunto nella sua unità isolata rispetto a qualsiasi macrostruttura efrastica ulteriore, che ne fa un organismo autonomo ed autosufficiente i cui legami con le fonti visuali non vengono irreggimentati in nessun tipo di dispositivo testuale espositivo esterno.

*Il cielo della Cappella Sistina* non è altro che una lunghissima *ekphrasis* reiterata della cappella affrescata da Michelangelo, la quale unisce a una descrizione fedele della fonte visuale un'integrazione di tipo ermeneutico, che molto attinge alle sacre scritture. La focalizzazione, poi, è piuttosto interessante, soprattutto nei passi in cui il punto di vista dell'io parlante emerge chiaramente e in maniera determinante.

La relazione efrastica evidenziata è quella del tipo terzo, quella cioè in cui diverse fonti testuali – o in questo caso le varie parti che compongono la Cappella Sistina – vengono rese per mezzo di un unico testo efrastico – qui, appunto, il poemetto.

Pur non essendo suddiviso in sezioni, il poemetto è composto da tre parti, di cui la seconda è molto breve e l'ultima risulta particolarmente estesa. La parte iniziale si riferisce alla notazione sugli effetti del restauro compiuto tra il 1980 e il 1994, cioè a circostanze che pur apparendo esterne alla rappresentazione hanno un'implicazione diretta sulla fruizione dell'opera d'arte. Per molto tempo, infatti, i colori usati da Michelangelo erano stati ritenuti meno vividi rispetto a quanto non fossero effettivamente e il restauro era stato in questo senso una vera e propria rivelazione. Alla presentazione generale della materia rappresentata e a una riflessione sui colori è dedicato l'esordio (vv. 1-24), mentre la parte ecfrastica vera e propria inizia subito dopo con la descrizione dei tre affreschi dedicati alla *Creazione del mondo* (vv. 5-36). Tra questi, molto spazio è dedicato alla *Creazione di Adamo*, in cui la descrizione puntuale fa il paio con una sorta di comparazione iconografica tra l'Adamo michelangiolesco e quello degli artisti che lo avevano. Quasi a chiudere il cerchio, la strofa si conclude nuovamente facendo riferimento alla luce per come appariva prima del restauro:

E come fu limpido quell'indicibile giorno  
quando per la prima volta l'uomo bevve la luce del mondo!  
Molti pittori hanno ritratto Adamo nell'istante  
in cui lo solleva da terra la mano stessa di Dio;  
ma alla scena egli ha aggiunto qualcosa, come se  
uno spirito celeste lo investa del suo soffio.  
Dipinge infatti Adamo sdraiato sul verde dell'erba:  
già, non ancora in forze, solleva la testa e la schiena,  
e vedendo che Dio gli è vicino, ecco a Dio porge  
la mano fiacca che si appoggia sul gomito,  
Dio che librano i venti gonfiando come una vela

il suo mantello celeste e che libra il coro degli angeli;  
e anche il Signore protende verso Adamo il suo dito,  
e sta quasi per toccare la mano che gli vien porta;  
ma non l'ha nemmeno toccata che già la scintilla  
della vita fiorisce dal suo dito sospeso.  
Tuttavia le cose stupende che noi oggi scorgiamo, i nostri  
padri le hanno viste velate da una luce crepuscolare.

(Bandini, 2018, p. 431, vv. 37-54)

Nella seconda parte (vv. 55-82) l'autore procede alla descrizione generale delle lunette e delle vele in cui sono rappresentati gli antenati e le antenate di Cristo, soffermandosi però sul solo Azor, nel quale vede la somiglianza fisica e d'animo con lo stesso Michelangelo: «Non è evidente che nel volto di Azor il pittore | ha ritratto il proprio volto e la propria tristezza?» (Bandini, 2018, p. 431, vv. 71-72).

Nella terza parte (83-192), lunghissima e molto densa, Bandini passa in rassegna tutte le sibille e i profeti con una descrizione icastica ma a tratti impressionistica che privilegia alcuni particolari rispetto a una resa completa. Il poemetto si conclude su Giona, sul quale il poeta indugia per più versi, quasi a replicare l'attenzione ad esso rivolta dallo stesso Michelangelo. Un'attenzione che, secondo il poeta, ha una precisa ragione, dato che la condizione di Giona è la stessa vissuta dall'artista mentre lavorava al capolavoro:

E non è da stupirsi che Giona sia stato dipinto con tanto rilievo  
perché anche Michelangelo conobbe la cavità  
di un ventre, prigioniero tra l'alta impalcatura e la volta,  
e il tormento di uno spazio tanto angusto,  
mentre dipinge in piedi, sfiorando con la testa il soffitto,  
o sdraiato, e il colore che ricade gli sgocciola in faccia;

e sebbene dipinga in compagnia soltanto del silenzio e del buio,  
quel carcere e quel buio danno vita a un divino splendore.

(Bandini, 2018, p. 435, vv. 175-182)

Al di là dei particolari efrastici qui parzialmente riportati e discussi, appare in maniera chiara come questo testo appartenga alla configurazione testuale dell'*ekphrasis autonoma*, in cui emerge chiaramente una separazione chiara tra il discorso efrastico – mantenuto autonomo – e qualsiasi tipo di organizzazione sovrastrutturale.

#### **5.1.4 L'*ekphrasis* ciclica**

Questa configurazione testuale è probabilmente la più interessante per quanto riguarda le relazioni verbo-visuali che comporta e per gli effetti che ottiene rispetto alla fruizione del lettore-spettatore. In essa il testo poetico sembra subire un processo di spazializzazione che ne fa una sorta di corrispettivo letterario di un ambiente visuale concreto, un vero e proprio dispositivo di organizzazione della visibilità.

Sono varie, e non sempre irreggimentabili, le strategie e le modalità secondo cui si arriva a tali risultati ed è difficile fornire una panoramica chiara dei fenomeni, visto il loro elevato grado di mescolazione e ibridazione. Ciononostante si possono individuare almeno due grandi gruppi: il primo è quello denominabile come *forma-libro*, in cui le strategie efrastiche costituiscono uno dei nuclei compositivi intorno a cui si sviluppa tutto l'organismo del libro, i cui confini tra le singole parti possono essere discreti o evanescenti; il secondo è quello che fa capo all'emersione di un *dispositivo espositivo museale*, in cui diversi testi poetici, di solito discreti, sono inseriti in una serie che funziona come l'insieme delle opere d'arte di un

ambiente museale e in cui le verbalizzazioni ecfrastriche vengono direttamente assimilate alle fonti visuali. In ciascuno di questi due gruppi è possibile poi identificare alcune sottocategorie, cui numero e natura sono lontani da essere oggettivamente fissabili e dipendono dalla sensibilità dell'operatore analitico. Nel caso di questa indagine si sono identificati due criteri secondo cui la *forma-libro* si può osservare: il primo riguarda quelle opere in cui il libro a forte tendenza ecfrastrica si organizza attorno a un *principio di funzionalità strutturale*; il secondo caso raccoglie quegli esempi in cui il principio cardine è quello tematico e vede una presenza integrata e pervasiva dell'*ekphrasis*. È evidente che la distinguibilità tra le due sottocategorie non è sempre pacifica, dato che spesso i due principi – di funzionalità strutturale e tematico – si trovano nel contesto di una singola opera. In questo caso allora si dovrà considerare come discriminare il principio prevalente tra i due.

Nel contesto dell'*ekphrasis ciclica* come *dispositivo museale*, ogni caso ha le proprie peculiarità e il ragionamento sulle sottocategorie può riguardare principalmente la natura dei principi di raggruppamento dei singoli testi ecfrastrici che formano la galleria, i più diffusi dei quali sono quelli riguardanti un luogo o un'istituzione, una tematica, un personaggio, un'artista, o le esigenze particolari dell'operatore ecfrastrico. Ma vale ancora una volta la pena di sottolineare che i vari raggruppamenti valgono più come modalità di sistemazione che consente una più precisa osservazione dei fenomeni che come tipizzazione sterile fine a sé stessa. Per tale motivo non si possono considerare ferree le linee di separazione tra le configurazioni e le sotto-configurazioni che si vanno via via discutendo, dato che è possibile che queste si possano ibridizzare o che caratteristiche dell'una si possano trovare nelle altre.

Le relazioni ecfrastiche individuabili nell'*ekphrasis ciclica* riguardano principalmente il primo, secondo e il quarto tipo: una fonte visuale risultante in un testo, una fonte visuale risultante in più testi, più fonti visuali risultanti in più testi. Raramente si osserva anche il terzo tipo, ovvero tante fonti visuali e un unico testo ecfrastico. Anche in questo caso, dunque, non c'è un limite alle relazioni integrabili, anche perché il fatto di non averle osservate non vuol dire che non siano possibili.

#### **5.1.4.1 La forma-libro**

Per quanto riguarda la configurazione dell'*ekphrasis ciclica* come *forma-libro* si prendono in considerazione testi discreti e non discreti che fanno sistema con l'organismo sovrastrutturale in cui sono immersi. In sostanza raccolte poetiche che hanno forte unità e coesione, non dunque un insieme sciolto di testi, ma un vero e proprio libro.

Nel caso della *forma-libro* a forte tendenza ecfrastica ci possono essere varie caratteristiche che conferiscono unità all'insieme dei testi. Nel contesto specifico di questa trattazione si è già citata la distinzione tra testi che si riuniscono attorno a un *principio di funzionalità strutturale* e testi in cui prevale invece una sorta di pervasività ecfrastica che fa pensare a un'*ekphrasis* che agisce uniformemente nel libro attraverso una presenza integrata e tematica.

Per quanto riguarda la configurazione ecfrastica come *forma-libro* in cui domina un *principio di funzionalità strutturale ad alto tasso ecfrastico*, ci troviamo di fronte a organismi testuali in cui l'*ekphrasis* funziona come punto di articolazione privilegiato dell'intera materia poetica e ciò si risolve in un'organizzazione interna del libro che rispecchia questo ruotare attorno alle

funzioni ecfrastriche. In questa sede se ne offrono due esempi particolari: il primo consiste in una porzione poetica che, nel suo svolgersi, si raccoglie intorno a un perno ecfrastrico dominante senza soluzione di continuità; il secondo invece è da relazionarsi con una pervasività ecfrastrica rintracciabile anche a livello esteriore e che si riflette su una organizzazione strutturale simmetrica dell'intero libro.

Il primo esempio riguarda nuovamente l'opera del già citato Giovanni Testori. Senza approfondire il testo, è sufficiente osservare che nei *Trionfi* (1965) le parti poetiche – piuttosto oscure e imbevute di riferimenti visuali frammentati e quasi irriconoscibili – vengono interrotte da due *Intermezzi*. Questi, lungi dall'essere delle parti estranee all'organismo poetico principale, non si comportano come interruzioni, ma prendono il valore di veri e propri perni ecfrastrici che informano e illuminano l'intero testo. Struttura ecfrastrica dei singoli *intermezzi* e parte poetica principale formano una complessa rete che, pur mantenendo le sue proprie distinzioni peculiari, assurge a una sorta di unità eterogenea che è poi quella *forma-libro* ecfrastrica di cui qui si discute.

Il primo *Intermezzo* si intitola *La Medusa* (Testori, 2008, pp. 87–122) e suo riferimento principale è *La zattera della Medusa* di Géricault<sup>79</sup>. Il secondo *Intermezzo* (pp. 219-255) si intitola *L'ultima processione di S. Carlo* e funziona come un collettore delle opere di Tanzio da Varallo, le più scoperte delle quali sono *S. Carlo comunica gli appestati*, *La Vergine adorata dai SS. Carlo e Francesco*, *S. Carlo porta in processione il Santo Chiodo*. Senza scendere nei dettagli bisogna far notare come dal punto di vista delle relazioni ecfrastriche questi

---

<sup>79</sup> Bisogna poi considerare come riferimento posto in secondo piano alla *Battaglia di Sennacherib* di Tanzio da Varallo, il cui paragone con *La zattera della Medusa* è rintracciabile nel saggio *Tanzio e l'angelo* (Testori, 1995).

testi siano tra i pochi in questa configurazione che si comportano secondo il terzo tipo – tante fonti visuali e un unico testo: questo perché pur avendo rapporti strutturali con l'architettura generale del libro, si comportano a tratti come *ekphraseis frammentate*.

Il secondo esempio di *forma libro* in cui domina il principio di funzionalità strutturale è *Nove lame azzurre fiammeggianti nel tempo* (2022) di Tommaso di Dio. In questo che è anche un fototesto, l'*ekphrasis* svolge allo stesso tempo una funzione strutturale e cronologica, perché a essa è affidata la funzione di spina dorsale del libro. Le nove parti poetiche sono intervallate da sei descrizioni, ognuna delle quali è preceduta da una o più fotografie e da un titolo che inizia con un anno di riferimento quasi sempre collegato all'immagine. In questo modo si delinea una struttura generale in cui le verbalizzazioni ecfrastiche associate a testi descrittivi non ecfrastici formano un blocco che scandisce le varie parti del libro. A titolo di esempio così funziona il primo blocco ecfrastico-poematico: *1982* (Di Dio, 2022, p. 10), che non è altro che la verbalizzazione di una fotografia di Ferdinando Scianna al Carnevale Ambrosiano (cfr. p. 228); *Descrizione dell'inizio* (p. 11), un discorso a un *tu* che scaturisce dal primo testo; *1. Per le strade*, prima parte poetica (pp. 13-30); *2. Favole*, seconda parte poetica, che corrisponde a una raccolta edita già pubblicata nel 2009 (pp. 31-61). Questo schema si ripete per altre quattro volte fino a culminare in una sorta di sua duplicazione che chiude l'intero libro. L'ultimo blocco inizia infatti con una verbalizzazione, prosegue con una parte poetica, e con una verbalizzazione e una descrizione si chiude: *1990 Descrizione della descrizione* (pp. 224-226).

La seconda dalle sottocategorie individuate nella cosiddetta *forma-libro* ecfraistica fa capo a un'*integrazione pervasiva* dell'*ekphrasis* come *principio tematico*. Qui testi discreti e non discreti sono permeati di principi ecfraistici derivanti dalla tematica su cui si fonda il libro, ovviamente senza che emerga un'organizzazione strutturale e paratestuale che simula un ambiente espositivo culminante in un dispositivo museale. Si presentano qui due casi in cui questi fenomeni appaiono in maniera chiara.

Il primo caso è quello rintracciabile in *Roma* (2009) di Franco Buffoni, in cui il principio tematico è appunto la città di Roma che con i suoi dettagli informa tutto il libro senza che ci sia una struttura dispositiva particolare ad accoglierla. A caratterizzare l'intero libro, ininterrotte e sfrangiate verbalizzazioni di immagini, architetture e opere d'arte, che ne fanno una sorta di *ekphrasis* continua e reiterata. Si tratta infatti di una sorta di viaggio nel dettaglio di Roma – intesa dal poeta «come una gran quadreria» (Buffoni, 2012, p. 304) – i cui particolari sono presentati all'interno di testi discreti e riguardano fonti visuali non sempre identificabili con sicurezza. Tra le tante fonti visuali si distinguono sarcofagi (p. 296), architetture (p. 303), arazzi (p. 303), quadri (p. 307) e in generale siamo dunque di fronte a un pretesto, quello dell'attraversamento della città di Roma, grazie al quale può prendere forma l'intera serie testuale.

Il secondo caso è invece quello costituito da *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese (2011), già osservato in fase di compilazione di una storia ecfraistica italiana. Qui l'occasione tematica e genetica che informa tutto il prosimetro è una storia d'amore giunta al capolinea e riflessa in una riproduzione che per anni l'io parlante aveva visto nel bagno della sua casa: *La liberazione di*

*Andromeda* di Piero di Cosimo. La stampa diventa dunque il nucleo tematico attorno al quale può crescere l'intero libro e, presente nella prosa iniziale, si sommerge e riemerge nel corso di tutta l'opera. In un organismo ecfrastrico la cui struttura è data dal solo alternarsi tra prosa e versi può originarsi dunque una *forma-libro* ecfrastrica in cui le relazioni ecfrastriche dipendono da un'unica fonte visuale che si riflette in più testi, che pur essendo slegati rimangono coesi tematicamente come fossero un blocco unico.

#### **5.1.4.2 Dispositivo museale**

La configurazione ecfrastrica ciclica che privilegia l'organizzazione dei testi di una sezione o di un libro secondo un *dispositivo museale* si basa sulla creazione di una sorta di omologo letterario di uno spazio espositivo, secondo cui le verbalizzazioni visuali corrisponderebbero alle opere d'arte e la sequenza dei testi al percorso dell'esibizione. Uno spazio reso attraverso l'alternanza delle *ekphraseis* intervallate da titoli-discasalia e spazi bianchi tra l'uno e l'altro. Ciò si risolve in un organismo strutturale in cui la singola verbalizzazione ecfrastrica è messa in comunicazione con le altre per mezzo di un collegamento sovrastrutturale che può essere la sezione del libro o la singola *plaque*. Il confronto tra organismo testuale e spazio museale si risolve in una omologia di secondo grado in cui il lettore è equiparato al fruitore dell'oggetto visuale e le cui peculiarità spettatoriali vengono ulteriormente sollecitate. I criteri di raggruppamento dei testi sono tra i più vari e non possono essere fissati in maniera definitiva; tuttavia, è possibile ipotizzare un'organizzazione attorno ad alcuni elementi più o meno stabili, quali un luogo o un'istituzione, una tematica, un personaggio, un'artista, gusti o esigenze personali del poeta. Le relazioni ecfrastriche di solito sono della prima tipologia individuata

da Yacobi, consistente in una fonte visuale che risulta in un unico testo ecfrastrico, anche se la stessa dinamica, considerando l'intero dispositivo museale, si potrebbe leggere come appartenente al quarto tipo, cioè tante fonti visuali quante *ekphraseis* risultanti. Gli esempi del corpus inquadrabili secondo tale configurazione ecfrastrica sono moltissimi e, probabilmente, quelli più interessanti. In questa fase del lavoro, tuttavia, è impossibile rendere conto di tutti: per questo motivo di seguito se ne vedano alcuni le cui caratteristiche si ritengono in qualche modo rappresentative o particolarmente degne di nota.

Un esempio piuttosto chiaro di raggruppamento intorno a un'istituzione è quello rintracciabile nel già citato *Mauritshuis* (1986) di Edoardo Sanguineti (2002), i cui sette testi che compongono la sezione – ciascuno titolato con il nome dell'autore del dipinto verbalizzato – funzionano come un viaggio attraverso l'omonimo museo dell'Aia. Nell'opera sanguinetiana è in realtà possibile trovare quasi ogni realizzazione della configurazione ciclica del dispositivo museale, come può essere quella dipendente da un luogo nella sezione *Mantova 13.9.6* di *Varie ed eventuali* (Sanguineti, 2010), che ruota attorno a Mantegna e alla città di Mantova; o come quella dipendente da un artista in *Omaggio a Dürer* (Sanguineti, 2010), un insieme di quattordici sonetti dedicati ad altrettante opere del maestro tedesco.

Altri esempi di cicli ecfrastrici dedicati ad artisti possono essere il pasoliniano *Picasso* (1953) – incluso poi nelle *Ceneri di Gramsci* (1957) – che attraversa la mostra dello stesso anno alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia (Pasolini, 2009). Oppure il più recente *Hopper's sunlights* di Italo Testa, sezione del libro *Biometrie* (2005), che è una sorta di inserto a un canzoniere amoroso composto di sette testi ecfrastrici che usano le opere di Edward Hopper quasi come quinte di un discorso a due.

Per quanto riguarda i luoghi, Giuseppe Conte, in *L'oceano e il ragazzo* (1983) dedica una sezione intitolata *La conquista del Messico* a un viaggio attraverso le rovine e i monumenti aztechi (Conte, 2015). Franca Mancinelli invece, in *Tutti gli occhi che ho aperto* (2020) costruisce una serie intitolata *Ai piccoli offerenti in bronzo ritrovati sul Monte Titano* che funziona come una sorta di galleria non totalmente ecfrastica dedicata a otto statuette in bronzo trovate sul Monte Titano a San Marino (cfr. Mancinelli, 2020, pp. 135–136).

Se ci si rifà a un criterio di carattere tematico il campo delle possibilità si allarga a dismisura. Alcuni esempi interessanti riguardano ad esempio *Maddalena* (1989) di Giovanni Testori composto di quaranta testi dedicati alla varia iconografia di Maria Maddalena durante secoli di arte. O, più recentemente, Marcello Frixione che dedica la sezione *osservazione delle chiòcciole proposta a' curiosi della natura* del suo *Naturama* (2021) – libro in larga parte ecfrastico in cui varie configurazioni vengono rappresentate – alla verbalizzazione e al rimontaggio delle illustrazioni e delle citazioni tratte da *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osseruation' delle Chiocciolle: proposta a' curiosi delle opere della natura* (1681) di Filippo Buonanni, che può essere ritenuto «il primo libro di storia naturale interamente dedicato alle conchiglie» (Frixione, 2021, p. 141).

Ci sono poi criteri eterogenei che dipendono da *contrainte* autoimposte dai poeti o semplicemente da esigenze personali. Come può essere in Alfredo Giuliani la sezione *Scherzi critici su pitture di Chi l'avrebbe detto* (1973), una sorta di galleria dedicata a Emil Nolde, Teodosio Magnoni, Gastone Novelli e Achille Perilli (Giuliani, 1973, pp. 118–122)<sup>80</sup>. O le già citate *Pinacoteca e Piccola Pinacoteca* di Valentino Zeichen rispettivamente incluse in *Pagine di gloria* (1983) e

---

<sup>80</sup> Un'analisi di questa sezione è contenuta in (Portesine, 2022).

*Metafisica tascabile* (1997) (Zeichen, 2017). O più recentemente *Piccola collezione portatile. IX prose da immagine 1985-2020 più un haikusonetto* (2021) di Tommaso Ottonieri, una breve collezione sulle immagini che mescola prosa e verso e offre una rassegna eterogenea tra arte pittorica, fotografica e materiali visuali e audiovisivi vari (Ottonieri, 2021). O infine la quarta sezione del recentissimo *Lacrime di Babirussa* (2022) di Riccardo Innocenti, che funziona come una galleria che raccoglie verbalizzazioni eterogenee da Sun Yuan e Peng Yu, Frank Stella, Robert Rauschenberg e Chris Burden.

È chiaro che gli esempi qui riportati non esauriscono il campo delle possibilità, ma senza dubbio offrono un saggio di come essa possa prendere forma nella creazione di un percorso pseudomuseale o esibitivo in cui diverse fonti visuali vengono verbalizzate e raccolte in una serie di testi che intrattengono tra di loro un rapporto sovrastrutturale. Un rapporto che ne delinea una ciclicità ragionata per cui prende forma un dispositivo della visione che intende il lettore come il visitatore di una mostra. All'interno di questo ambiente verbovisuale poi gli operatori poetici mettono a punto delle particolari e personali strategie espressive che vanno studiate, ovviamente, in separata sede, una per una, secondo le diverse specificità.

## **5.2 L'oggetto ecfrastico**

Il concetto di oggetto *ecfrastico* può darsi solo dopo che una verbalizzazione ecfrastica di una fonte visuale ha avuto luogo. Per tale motivo esso è da intendersi quale frutto di un'astrazione volta a uno studio approfondito e quanto più vicino a un'oggettività, la cui raggiungibilità rimane, in questo campo di studi, una chimera.

Ma queste affermazioni iniziali poco dicono su cosa sia effettivamente un *oggetto ecfrastrico*. In linea generale esso si potrebbe descrivere come la fonte visuale dell'*ekphrasis*, dopo che questa, nella sua accezione di dispositivo processuale, è approdata a un risultato testuale. Nel momento stesso, cioè, in cui si produce un'*ekphrasis* di una fonte visuale, quest'ultima subisce una sorta di sdoppiamento che comporta una non coincidenza tra la sua accezione originaria di fonte visuale e l'oggetto ecfrastrico descritto nel testo. In definitiva, qualsiasi oggetto di verbalizzazione ecfrastrica viene filtrato dall'autore come immagine mentale, la quale per esigenze artistiche, creative, stilistiche, espressive continua a mutare fino a quando viene fissata come *ekphrasis*.

Questo che è un discorso a dir poco vago ha in realtà una sua palpabilità molto concreta, che è quella che si analizzerà nel corso della trattazione. Essa verte infatti su una sorta di schedatura degli oggetti ecfrastrici così per come emergono dai testi poetici del corpus di riferimento, per studiarne la natura e le caratteristiche fondamentali e capire come queste trovano spazio tra i versi e al di fuori di un'atmosfera spiccatamente speculativa.

Le fonti visuali delle *ekphraseis* dopo che il processo di verbalizzazione ha avuto luogo vengono definite *oggetti ecfrastrici*. Lontanamente da quanto si pensa non c'è una perfetta coincidenza tra le opere d'arte e gli oggetti ecfrastrici. Infatti, anche se la maggioranza più che assoluta delle *ekphraseis* si riferisce a opere d'arte, queste non esauriscono la totalità dei casi. Esistono numerosi esempi di verbalizzazioni ecfrastriche relative a fonti non tradizionalmente intese come artistiche. Cionondimeno, è pur vero che qualunque oggetto ecfrastrico, per essere verbalizzato, deve assurgere a una sorta di separatezza rispetto a quanto lo circonda, dal momento che l'*ekphrasis* può esercitarsi soltanto su testi visuali ed eventi testualizzati, cioè ritagliati in qualche modo nel mondo circostante.

In tale separazione, che è anche un po' una simbolizzazione, si ha in effetti una sorta di equiparazione o omogeneizzazione – nel testo efrastico risultante – tra opera d'arte tradizionalmente intesa e fonte visuale eterogenea e non tradizionalmente artistica, per cui non si percepisce una differenza pratica tra le due. Ciò ha un impatto notevole sulla definizione stessa delle forme efrastiche, come si è argomentato in un altro luogo della presente trattazione.

Al di fuori di queste riflessioni, qui di seguito ci si rivolgerà all'osservazione della natura degli oggetti efrastici, a partire dal loro grado di realtà – se siano cioè reali o immaginati, *actual* o *notional* (cfr. Hollander, 1988) – e dalla loro derivazione – artistica o non artistica. A questo punto si potranno vedere in dettaglio le tipologie di oggetto efrastico rintracciabili nel corpus, con il fine di osservare il grado di eterogeneità dei riferimenti verbalizzati. Di seguito si vedrà il grado di integrità o di dettaglio con cui gli oggetti efrastici trovano spazio all'interno dei testi. Si osserverà quindi la natura della temporalità degli oggetti efrastici, cercando di notare se essa sia statica o dinamica. Infine, si rivolgerà l'attenzione al modo di fruizione degli oggetti efrastici da parte degli operatori efrastici così per come emerge dall'osservazione dei testi, per vedere se sia diretta o mediata da dispositivi.

Prima di iniziare l'analisi vera e propria vale la pena di chiarire che nonostante questo sia un discorso che si riferisce in senso stretto alle sole strategie efrastiche, non può non avere un qualche punto di contatto con i fondamentali concetti di *oggetto* e *cosa* nella poesia Novecentesca e, per osmosi, anche con quella successiva. In particolare, si pensa all'esperienza di Ezra Pound e T.S. Eliot, a quella di Eugenio Montale e alla cosiddetta poetica degli oggetti individuata e discussa da Luciano Anceschi, ma anche all'esperienza di Francis Ponge, che tanta parte continua ad avere anche nella poesia di ricerca contemporanea, soprattutto

quella filtrata dalla lezione di Jean-Marie Gleize. Nonostante l'evidenza di tali tracce – assolutamente non trascurabili e sempre da tenere presenti – questa sezione della trattazione non si dedica direttamente a questioni storico-poetiche, ma offre una lettura sincronica e concreta delle caratteristiche degli oggetti efrastici emerse dall'analisi del corpus di riferimento, con la persuasione che si possa approdare a una qualche forma, seppur imperfetta, di generalizzabilità delle osservazioni, in grado, in qualche modo, di esulare dalle circostanze specifiche del cronotopo del corpus di riferimento.

### **5.2.1 Caratteristiche generali dell'oggetto efrastico**

Per meglio comprendere la natura e l'impiego degli oggetti efrastici all'interno delle *ekphraseis* è bene mettere a punto una strategia analitica che possa coglierne peculiarità, analogie e diversità. Osservando il corpus di riferimento di questo lavoro ci si rende conto di alcune costanti che definiscono e informano la materia di studio. Cogliendo tali costanti ed evidenziando in che modo queste trovano realizzazione nella concretezza del particolare oggetto efrastico di riferimento, si può costruire a ritroso una sorta di tabella analitica generale utile per meglio comprenderne le specificità. Ancora una volta non si tratta di una griglia di analisi definitiva o oggettivamente data, ma di un modello di analisi aperto e integrabile in vista di un funzionamento sempre migliore.

Allo stato attuale degli studi si ritiene in qualche modo soddisfacente un modello di indagine che possa considerare almeno sei parametri nella definizione dell'oggetto efrastico: grado di realtà, artisticità/ non artisticità, natura privata/pubblica, integrità/dettaglio, temporalità, modi di fruizione da parte dell'operatore efrastico. Ciascun oggetto può essere osservato secondo una griglia

che consideri questi sei parametri, i quali aiutano a meglio a evidenziarne la varietà e le caratteristiche. Dopo un'esplicazione della griglia di analisi elaborata a partire dall'osservazione del corpus, si giungerà al raggruppamento delle tipologie di oggetto efrastico riscontrate, per poi vedere come queste trovano spazio all'interno dei testi, dei quali si offrirà un saggio rappresentativo.

Il primo parametro da considerare è quello del *grado di realtà* dell'oggetto efrastico. Seguendo le affermazioni di John Hollander (1988) è possibile distinguere tra *actual ekphrasis* e *notional ekphrasis*, ovvero tra l'*ekphrasis* di un oggetto efrastico reale – proprio come può essere la verbalizzazione di un dipinto di Van Eyck e quella di un oggetto efrastico fittizio, immaginario – una sorta di immagine mentale creata dall'operatore efrastico – proprio come avviene con lo scudo di Achille nel libro XVIII dell'*Iliade*.

Anche se comoda, questa distinzione binaria, così per come emerge dai testi, è molto più problematica, perché se è vero che alcuni operatori efrastici si riferiscono a fonti visuali inesistenti se non nella loro immaginazione, è anche vero che la verbalizzazione di un oggetto efrastico reale ha quasi sempre caratteristiche *notional*, vuoi perché non esiste un modo di descrivere totalmente oggettivo – per quanto denotativo cerchi di essere –, vuoi perché nelle pieghe dell'indescrivibilità si inseriscono molto spesso travisamenti positivi (e consapevoli) che conferiscono quel carattere di creatività che rende interessanti le *ekphraseis*. Dunque, è possibile affermare, e lo si vedrà più avanti nello spazio concreto dei testi, che pur valutando superficialmente il grado di realtà degli oggetti efrastici, non ne esiste neanche uno che sia totalmente *actual*. Per tale motivo, questo parametro deve essere inteso come orientativo nella definizione superficiale dell'esistenza materiale della fonte visuale intesa poi come oggetto efrastico.

Anche il secondo parametro, cioè quello che pertiene all'*artisticità/ non artisticità* dell'oggetto ecfrastrico, non può essere inteso in senso oggettivo. Innanzitutto, perché è difficile definire cosa sia arte e cosa invece non lo sia, ma anche perché, come già affermato poco sopra, nel momento stesso in cui una fonte visuale di qualsiasi tipo viene separata da ciò che la circonda e promossa a oggetto verbalizzabile, raggiunge una condizione di testo visuale o evento testualizzato, il cui rango è perfettamente assimilabile a quello delle opere d'arte, per valore generale e valore simbolico. Dunque, questo parametro deve essere inteso in senso superficiale e la sua funzione deve essere soltanto quella di conferire ordine alla materia in esame. Allora, l'oggetto ecfrastrico sarà inteso come *artistico* seguendo l'accezione tradizionale di arte, cioè quella che raggruppa pittura, scultura, performance, installazioni, architettura, fotografia, fumetto e cinema. L'oggetto ecfrastrico *non artistico* si riferirà invece a tutte quelle fonti visuali centrifughe tradizionalmente non intese come artistiche e, per questo, difficilmente individuabili in senso assoluto. Nel caso dei testi ecfrastrici qui analizzati, i casi più interessanti sono senz'altro quelli relativi a fotografie non artistiche, immagini di telegiornali, *reality show*, immagini tratte dal web.

Il terzo parametro è tra quelli più semplici e riguarda il carattere *privato* o *pubblico* dell'oggetto ecfrastrico. Esso indica in maniera piuttosto precisa se l'oggetto della verbalizzazione sia parte di un archivio privato dell'operatore ecfrastrico – come possono essere fotografie o video di famiglia – oppure se riguardi archivi, collezioni o serbatoi visuali pubblici, quindi disponibili a una vasta *audience*.

Il quarto parametro descrive la porzione di fonte visuale che viene verbalizzata come oggetto ecfrastico, la quale può variare in un *continuum* che va dalla descrizione *integrale* e quanto più completa, fino al singolo *dettaglio* o particolare di un referente visuale più vasto. Esistono infatti testi che cercano di denotare in maniera piuttosto puntigliosa l'oggetto visuale nella sua interezza e testi che fondano la propria essenza sul ritaglio di una porzione della fonte visuale, tanto che – almeno nella poesia italiana contemporanea – sembra possibile poter identificare una tendenza o un sottogenere che privilegia questo approccio.

Il quinto parametro è quello della *temporalità*, intesa come rapporto tra tempo e presenza o assenza di movimento nell'oggetto ecfrastico. È possibile distinguere oggetti *statici* a temporalità ferma, proprio come può essere un dipinto o una fotografia; e oggetti ecfrastici *dinamici*. Nel caso di questi ultimi è necessario distinguere tra oggetti con una *temporalità lineare* e finita, proprio come avviene nel caso di film, video o performance artistiche; e oggetti con una *dinamici con temporalità aperta e in divenire*, ad esempio come nel caso delle *live cam*.

L'ultimo parametro, il sesto, consiste nei *modi di fruizione* dell'oggetto ecfrastico e riguarda le diverse modalità con cui questo si rende fruibile per l'agente verbalizzante e, secondariamente, per il lettore-spettatore. In sostanza, esso riguarda da una parte il dispositivo che organizza la visione e dall'altra i supporti analogici o digitali «che rendono possibile la visualizzazione di un'immagine concreta» (Pinotti & Somaini, 2016, p. 137). Nonostante non sempre si possa risalire al modo di fruizione, nel contesto del corpus di riferimento ne sono stati individuati di diversi: *in presenza*, come può essere la verbalizzazione avvenuta mentre si visita un museo o una galleria d'arte; su *supporto analogico*

*fisico*, come può essere un catalogo, un libro, una fotografia; *screen-mediated*, ossia attraverso uno schermo e quindi su supporto digitale; *mnemonico*, cioè affidato alla rievocazione attraverso la memoria. C'è da dire che non solo si sono osservate delle forme di fruizione miste, ma si notano spesso anche delle forme di mascheramento per cui, ad esempio, fruizioni *screen-mediated* vengono camuffate e spacciate per fruizioni presenziali dell'oggetto ecfrastico. Uno stratagemma che a volte viene svelato e a volte rimane coperto, così come avviene con tutte quelle verbalizzazioni che non forniscono alcuna informazione sui modi di fruizione dell'oggetto ecfrastico.

### **5.2.2 Alcuni casi di studio dell'oggetto ecfrastico**

La definizione di questi sei parametri scaturisce direttamente dall'osservazione dei testi e non nasce come griglia di analisi aprioristica. Come già affermato questi non esauriscono il campo delle possibilità e non nascono per essere definitivi, ma possono essere soggetti a integrazioni e ampliamenti che meglio possano precisare il percorso analitico.

Il fatto stesso di essere dedotti dal corpus vuol dire che l'ipotesi di strategia analitica basata su questi sei parametri può essere impiegata per analizzare gli oggetti ecfrastici verbalizzati in ognuna delle *ekphraseis* del corpus. Ottenendo nella maggior parte dei casi dei risultati simili, dato che quasi tutti i testi presentano caratteristiche analoghe che li riportano a un modello di *ekphrasis* quasi tradizionale di questo tipo: oggetto visuale *actual* di tipo artistico, pubblico, descritto nella sua interezza, caratterizzato da una temporalità statica e con una fruibilità variabile tra la presenza e il supporto analogico fisico.

Ci sono tuttavia dei casi in cui la fonte visuale verbalizzata si risolve nell'impiego di un oggetto ecfastico inusuale, libero, creativo, centrifugo rispetto alla tradizione: in questi casi uno o più parametri assumono un valore preponderante rispetto agli altri. Dall'iper-sollecitazione di uno o più parametri nascono i casi più interessanti, cioè quelli che mettendo in crisi l'equilibrio del sistema finiscono per spostarne i limiti sempre un po' più in là, contribuendo a far evolvere lo statuto delle forme ecfastiche.

Dunque, più che adoperarsi in un'analisi onnicomprensiva dei casi da cui si sono dedotte le varie componenti dei sei parametri, ci si rivolgerà adesso all'osservazione di alcuni particolari *case studies*, in cui alternativamente uno o più parametri assumono un valore preponderante rispetto agli altri, a volte in maniera chiara, a volte in maniera più sfumata e, a volte, in maniera sovrapposta.

#### **5.2.2.1 Il grado di realtà. Tra *notional* e *actual***

Il testo scelto per approfondire il parametro che descrive il grado di realtà porta inevitabilmente a una problematizzazione della distinzione tra oggetto ecfastico *notional* e oggetto ecfastico *actual*. Non è sempre possibile, infatti, a meno che non sia effettivamente specificato, essere sicuri della natura immaginaria o reale della fonte visuale, o misurare il grado di realtà iniettato in un oggetto fittizio o, al contrario, la porzione di immaginazione iniettata in un oggetto presentato come reale.

Nel caso di *La grande anitra* (2013) di Andrea Inglese tutte le contraddizioni di questo modo di analizzare la natura dell'oggetto ecfastico diventano particolarmente evidenti. In questo libro di versi e di prose in prosa – una sorta di risposta al mondo iperglobalizzato e iperconnesso – la struttura generale è scandita

secondo tre voci pseudo-autoriali che «significano piuttosto tre prospettive sul reale o sulle sue possibili slogature o modificazioni» (Bello in Inglese p. 120). Emerge un uso peculiare delle tecniche ecfrastriche, in cui i concetti di ‘visione’ e ‘visionarietà’ interagiscono e si confondono, dando forma a oggetti ecfrastrici insoliti e difficilmente inquadrabili secondo le categorie più tradizionali.

Di particolare interesse in questo senso è la seconda delle tre sezioni del libro, quella che si intitola *Le mie visioni – di Minnie* (pp. 69-81), formata da nove testi in prosa racchiusi in un rettangolo che funge da cornice e, in effetti, «tutto nella seconda parte è contenuto da cornice e le cornici sono importanti, visto che spesso le descrizioni dei *tableaux* iniziano proprio dai contorni» (Bello Minciocchi, 2013, p. 128). Non a caso tutti questi testi si fondano su un preciso e chiaro incedere ecfrastrico volto alla verbalizzazione di quelli che sembrano dipinti e che invece sono le visioni dell’io parlante. Il concetto stesso di cornice viene tematizzato graficamente e verbalmente nel corso dell’*ekphrasis* e contribuisce a quella separatezza che è la marca caratteristica di un oggetto ecfrastrico. In merito a quest’ultimo, comunque, non sembra possibile identificare una fonte visuale reale e il concetto stesso di visione contribuisce a definire un oggetto ecfrastrico *notional*, cioè finzionale. Ma non mancano in nell’organismo finzionale degli elementi realmente esistenti, proprio come avviene nel quarto testo con il riferimento ai *Quaderni delle rigenerazioni animali* di Lazzaro Spallanzani (cfr. Bello p. 129). Il corto circuito nella distinzione tra *notional* e *actual* riguarda allora l’impossibilità di essere certi della stessa distinzione, perché in questo testo, come in altri, ciò che porta a propendere per oggetti visuali fittizi è la non specificazione in sede autoriale oltre che, principalmente, la sfigurazione a cui le eventuali fonti visuali reali sono state sottoposte prima di essere state iniettate in un organismo

apparentemente fittizio. Vediamo come questo procedimento può essere seguito nel primo dei nove testi della sezione:

La cornice di forma gotico-fantastica è di color bronzo, lumeggiata d'oro, e dello stesso colore sono due rami di foglie, da cui pendono dei papaveri posti nella parte superiore della cornice, e rilevati da un fondo oltremare. Al centro: deserto del Namib. Una figura di donna seduta ad una locomotiva posa il piede sopra la rotaia. È adorna di ali per indicare la rapidità della comunicazione. Nella destra sostiene un caducèo, simbolo della industria e del commercio; con la sinistra addita il vapore, mezzo principale per cui ha vita la strada ferrata. All'indietro scorgesi il prospetto del Tempio Finanziario, simbolo dell'alleanza Scienza & Umanità. In disparte: uno scarabeo rinoceronte.

(Inglese, 2013, p. 73)

L'oggetto visuale qui verbalizzato, come gli altri otto inclusi nella sezione, è inserito materialmente all'interno di una cornice. È infatti una cornice, materiale o simbolica, che definisce la separatezza di una fonte visuale, rendendola passibile di verbalizzazione ecfrastrica e trasformandola in oggetto ecfrastrico. Oltre ad avere una presenza grafica e tangibile, la cornice è soggetta a una tematizzazione che è proprio il punto di insorgenza della descrizione ecfrastrica. In ciò, la visione di Minnie prende le sembianze di una figurazione presumibilmente pittorica la cui rappresentazione è resa in maniera in apparenza molto denotativa. Tuttavia, ogni tentativo di attribuire le immagini descritte a una fonte visuale reale è destinato ad essere frustrato. Rimane infatti la sensazione che elementi e oggetti appartenenti a tradizioni visuali eterogenee vengano qui sfigurati, smontati e rimontati all'interno di un nuovo organismo visuale fittizio che è quello dell'oggetto visuale rappresentato nella visione di Minnie.

Da una cornice difficilmente immaginabile per la sua combinazione di colori – tra il bronzo luccicante d’oro e le decorazioni floreali rilevate da un fondo oltremare – si giunge alla figura principale che si erge in un ambiente desertico. Si tratta di una donna, una sorta di divinità in cui esistenza corporea ed esistenza soprannaturale sembrano fondersi per dare vita a una sorta di Hermes contemporaneo, baluardo della tecnologia, della comunicazione, dell’industria e del commercio. Sullo sfondo spettrale si erge il Tempio della Finanza, presentato come simbolo dell’alleanza tra scienza e uomo. In una posizione defilata, uno scarabeo rinoceronte, che è risaputo essere per gli Egizi un simbolo di rinascita e risveglio dello spirito.

Al di là della specificità del testo, risulta qui evidente la difficoltà nello stabilire la finzionalità dell’oggetto efrastico. Qualsiasi oggetto efrastico non attribuibile a fonti visuali reali viene riconosciuto come finzionale fino a prova contraria, a meno che non sia lo stesso autore a specificarlo nel testo o in nota. Comunque sia, la distinzione tra *notional* e *fictional* è soltanto esteriore, dato che qualsiasi *ekphraseis*, quando separata dall’immagine del referente, viene fruita dal lettore-spettatore sempre nello stesso modo. Che si tratti di una verbalizzazione reale o di una verbalizzazione immaginaria, le strategie espressive utilizzate rimangono le medesime, proprio come è possibile osservare nel testo qui brevemente discusso, in cui domina una descrizione denotativa con lievi esplicazioni interpretative relative ai manufatti osservabili nell’immagine.

#### **5.2.2.2 L’*artisticità* dell’oggetto efrastico. Tendenze centrifughe**

Pur essendo consapevoli della difficoltà di stabilire un discrimine certo tra cosa sia e cosa non sia arte, si cercherà qui di mostrare alcune possibili verbalizzazioni

rivolte a oggetti ecfrastrici che tradizionalmente non sono riconoscibili come prodotti artistici. Ovviamente, come affermato poco sopra, ogni volta che l'operatore ecfrastrico verbalizza fonti visuali di questo genere ne causa in qualche modo una testualizzazione, inserendole idealmente all'interno di una cornice. Ciò comporta una sorta di separazione che culmina nel conferimento di un valore ulteriore che, in sede ecfrastrica, equipara di fatto l'oggetto non artistico a quello artistico.

A queste osservazioni bisognerebbe aggiungerne altre di carattere stilistico, cercando di capire se ci sia un legame tra la forma dei testi e la natura degli oggetti ecfrastrici. Se cioè in definitiva si possa immaginare per una versificazione più tradizionale un più prevedibile riferimento a oggetti ecfrastrici artistici; e se al contrario siano le forme prosastiche e quelle più sperimentali a confrontarsi con oggetti ecfrastrici meno attesi, insoliti e centrifughi rispetto all'orizzonte di attesa ecfrastrico che si è affermato nell'ultimo secolo.

Non è sicuramente un discorso generalizzabile, ma si dà il caso che gli esempi più evidenti di allargamento della materia verbalizzabile si rintracciano in libri che si affidano soprattutto alla prosa, che sia poesia in prosa, che sia prosa in prosa o che sia una prosa vagamente poetica.

L'esempio più clamoroso è sicuramente quello, già visto in altra occasione, di *Totem* (2022) di Silvia Tripodi, che mescola a verbalizzazioni cinematografiche larghe parti ecfrastriche tratte dal più famoso, discusso e criticato *reality show*, il *Grande Fratello*. Strada che la stessa autrice aveva già inaugurato nel precedente *La più recente fine di un racconto* (2020), in cui si potevano rintracciare *ekphraseis* tratte da *Vite al limite*, un *reality show* che racconta di persone affette da grave obesità che intraprendono in mondovisione un percorso di cura.

Ma in mezzo a esempi molto sperimentali che si interrogano sullo statuto e l'evoluzione della semiosfera contemporanea, ce ne sono altri che, pur non essendo altrettanto oltranzisti, forzano il limite variamente affermatosi sull'artisticità dell'*ekphrasis*, dando cittadinanza ecfrastica a fonti visuali inaspettate o apparentemente insolite. Come succede in *Geografie* (2021) di Antonella Anedda, libro tutto in prosa, ma idealmente e tematicamente imbevuto di poesia. Qui la scrittura viene intesa come capacità di mappare, per giungere a una stratigrafia del mondo contemporaneo e avere delle risposte sull'impatto che quest'ultimo ha sul soggetto. In tale processo grande importanza hanno appunto le immagini, usate come cartina di tornasole per leggere il mondo circostante, e intese nel senso più aperto possibile, senza operare distinzioni tra quelle artistiche e quelle più eterogenee.

Nel caso delle micro-*ekphraseis* dedicate a oggetti visuali non artistici vengono in mente due *loci* del libro. Il primo, alla voce *Pangolini*, fa riferimento alle famose fotografie, virali durante il periodo pandemico, che ritraevano una presunta zuppa del piccolo mammifero, riconosciuto inizialmente come un possibile serbatoio di Sars-Co-V-2. Si tratta di una brevissima descrizione fotografica il cui tasso di ecfrasticità rimane comunque piuttosto dubbio:

Rettifica: tra gli animali accusati c'è il pangolino che viene mangiato in una zuppa considerata deliziosa. Il pangolino è un formichiere di piccole dimensioni, sta in un piatto fondo. Le foto lo mostrano rannicchiato in una ciotola e immerso in un brodo, tra cerchi di cipolla, come fosse un carciofo.

(Anedda, 2021, p. 39)

Il secondo passo si riferisce a immagini che risalgono a inizio 2021, relative a due notizie che colpirono molto a quel tempo: la strage dei Koala dovuta agli

incendi in Australia e i disordini creatisi in Libia a causa del conflitto tra le due fazioni in gioco. La voce che riunisce queste immagini così diverse tra loro è *Dolore fisico*: qui le immagini descritte consentono di riflettere sul dolore percepito dalle vittime, che però si riflette sullo spettatore, il quale, lungi dal provare quella serenità lucreziana di chi si trova di fronte a un naufragio, viene investito a sua volta da un dolore materiale, a tratti biologico. In questo caso l'*ekphrasis*, più che rendere vividamente un'immagine in assenza, vuol far sentire al lettore-spettatore, la stessa sensazione fisica che l'immagine porta con sé:

#### DOLORE FISICO

Non è vero che se non ti muovi si sposta, se provi davvero vedrai che rimane e rimanendo si approfondisce, si scava un suo luogo, entra e modifica il tessuto cerebrale, il dolore non è mai da te diviso, sei tu e non puoi farci niente.

Osserviamo questa giornata insieme con i roghi che distruggono l'Australia, le carcasse dei canguri morti sulla strada, le case evacuate, i vecchi e i bambini allontanati dal fumo. Sullo schermo si moltiplica l'immagine di una ragazza che tiene in braccio un koala vivo ma ustionato. Vediamo in successione le notizie in Libia dove entrambe le fazioni sono clienti del nostro mercato d'armi. Ci sono gesti di guerra, bandiere calpestate, corpi che si colpiscono da soli, corpi colpiti da altri. Corri. Non puoi, corrono più veloci, muoiono tra le onde.

(Anedda, 2021, pp. 47-48)

Un'*ekphrasis* più estesa è invece verbalizzata alla voce *Ossa* e si riferisce a una fotografia ritagliata da un giornale, e conservata per anni, che documenta il ritrovamento degli scheletri di due donne nel deserto. L'oggetto efrastico non appare in alcun modo artistico ed è collegato probabilmente alla documentazione di una scoperta antropologica. La verbalizzazione efrastica dei particolari degli

scheletri non è gratuita e mira a stabilire un paragone tra l'antropologia forense e la geografia. Ecco la parte ecfrastrica:

#### OSSA

Per anni ho conservato una foto ritagliata da un giornale: gli scheletri di due donne trovate nel deserto. Da quella foto veniva pace. I crani erano vicini, perfettamente conservati, uno più grande, uno più piccolo, uno leggermente allungato, l'altro più rotondo. Il resto del corpo, bianco come le costole delle balene, non si confondeva con la sabbia ma ne esaltava il colore. La luce bianca e pulita delle ossa faceva risaltare le pietre e le altre ossa sbriciolate. I teschi sembra sempre che sorridano e in realtà ridono di leggero scherno per quello che siamo. Anatomopatologia forense. In questa scienza si nasconde una passione geografica. L'esame del corpo racconta il luogo in cui è stato trovato, la terra scrive sui resti e ci dà informazioni su cosa quei resti allora interi hanno attraversato. [...]

(Anedda, 2021, pp. 56-57)

Si potrebbero fare ancora numerosi esempi in cui appaiono in maniera piuttosto evidente le tendenze centrifughe rispetto all'artisticità dell'*ekphrasis*. Ma piuttosto interessanti sono quegli esempi che innovano pur restando all'interno dei confini della tendenza affermatasi. Come avviene con quei referenti che pur essendo artistici, si differenziano notevolmente dagli oggetti visuali tradizionalmente descritti, quali pitture, statue, architetture e manufatti e si rivolgono ad esempio a performance artistiche (cfr Testa, 2016; Innocenti, 2022), installazioni (cfr. Anedda, 2021; Ottonieri, 2021), illustrazioni tratte da libri (Frixione, 2021).

Tuttavia, l'esempio conclusivo di questa sezione riguarda alcuni testi di Marco Giovenale pubblicati nel 2013 sul suo blog *slowforward* (Giovenale, 2003) e

intitolati *ekphrasis 001-007*, che come affermato dall'autore<sup>81</sup> si riferiscono alla verbalizzazione di mosaici di immagini *random* ottenuti attraverso *WebCollage: Exterminate All Rational Thought*, una piattaforma online gratuita sviluppata da Jamie Zawinski<sup>82</sup>. Nell'apparente e quasi totale mancanza di referenzialità della verbalizzazione efrastica si nasconde dunque un oggetto efrastico – anzi di svariati oggetti efrastici accostati – non solo non artistico, ma anche ottenuto in maniera totalmente aleatoria. Inoltre, ancora una volta, siamo di fronte a un testo in prosa, anzi appartenente al genere della prosa in prosa. Vediamo il primo:

#### EKPHRASIS 001

prova un grande imbarazzo e abbassa gli occhi. le si vede la fronte e sulla destra un fascicolo spillato che ha in copertina delle lettere in grassetto. sono e non sono caratteri di un alfabeto orientale. sulla sinistra in basso una figura in giacca e cravatta ma talmente rimpicciolita che quasi si confonde con le giostre alle sue spalle.

poco più in alto dei grassoni ridono di gusto, tutti seduti a braccia conserte. lo spettacolo dev'essere davvero esilarante. ci sono delle verdure. si distinguono i piedi di persone eleganti ferme al loro posto.

(Giovenale, 2013)

Pur di fronte a una referenzialità percettibile a fatica, numerosi elementi informano il lettore sulla natura efrastica del testo. Prima di tutto naturalmente il

---

<sup>81</sup> In colloqui avuti il 29 maggio 2023 e il 12 marzo 2024.

<sup>82</sup> La piattaforma si descrive in questo modo: «This is what the Internet looks like. WebCollage is a program that creates collages out of random images found on the Web. More images are being added to the collage about once a minute, so this page will reload itself periodically. Clicking on one of the images in the collage will take you to the page on which it was found. It finds the images by feeding random words into various search engines, and pulling images (or sections of images) out of the pages returned» (<https://www.jwz.org/webcollage/explain.html>, consultato il 14 marzo 2024).

titolo, poi la grande presenza di *verba videndi* e di deittici che servono per orientarsi all'interno dell'immagine. La natura non artistica degli oggetti ecfrastrici viene resa invece attraverso un uso informale ed esclusivamente cronachistico e denotativo delle parole, insistendo molto, ad esempio, su elementi esteriori e bassi, come i vestiti eleganti, le verdure o i piedi.

I casi di Anedda e Giovenale sono soltanto un esempio di come l'*ekphrasis* si possa esercitare su fonti visuali di qualsiasi natura senza perdere i connotati che la contraddistinguono. Inoltre, dimostrano, così come dimostra la storia delle forme ecfrastriche, che la proprietà di artisticità non è in alcun modo una caratteristica imprescindibile affinché l'*ekphrasis* abbia luogo, e come essa sia invece una postura andatasi stabilizzando come regola in tempi recentissimi.

### **2.2.2.3 Tra pubblico e privato. Alcune realizzazioni**

Come affermato poco sopra, questo è probabilmente il parametro più evidente quando si studia un oggetto ecfrastrico verbalizzato, e anche quello più vicino a un riscontro oggettivo. È chiaro che la maggior parte degli oggetti ecfrastrici di tipo artistico, essendo esposto in musei o gallerie, sono pubblici; così come oggetti visuali fruibili da chiunque, come programmi televisivi o immagini accessibili via web. Non c'è dunque molto da aggiungere sugli oggetti ecfrastrici pubblici, e molti se ne sono osservati lungo la trattazione.

Gli oggetti visuali di carattere privato sono meno frequenti e, per tale motivo, è utile offrirne una breve esemplificazione, richiamando un testo che si è già analizzato nella sezione precedente della trattazione. Lì, si è visto come in *Nove lame azzurre fiammeggianti nel tempo* di Tommaso Di Dio, l'ossatura strutturale del libro sia costituita dalla verbalizzazione di fonti visuali. Eccetto la prima,

corrispondente a una fotografia di Ferdinando Scianna, quasi tutte le altre si riferiscono a fotografie dell'archivio familiare e sono dunque di carattere privato. Ecco l'esordio di *1988 – Descrizione dell'entrata*, come esempio pratico esemplificativo:

Ora che sei arrivato fino a qui, lo puoi dire: sulla superficie di ciò che vediamo, abita un mondo fosforescente, magnetico, una guazza filamentosa di stelline elettriche e brillii. Nella notte di ogni pagina, piovono meteore, gangli, buchi, strappi, comete, luci oltremondane e, qua e là, bagliori d'acquario. Quello che vedi - anche se chiudi gli occhi - non è mai solo il nudo visibile, ma sempre, insieme a questo, la lenta, ironica latenza di ciò che hai dimenticato quando stavi beato nel mondo degli occhi aperti e che, ora, lentamente, guardando, riaffiora. Forse allora ci sei, ce l'hai fatta e questa potrebbe essere davvero l'entrata che hai tanto cercato altrove.

(Di Dio, 2022, p. 62)

Già da queste prime righe si vede come il discorso rivolto al *tu* sia fortemente intessuto da riferimenti allo sguardo, al vedere, all'occhio e incoraggi a notare particolari materiali che trasfigurano per l'io parlante in un significato altro. La fotografia in questione precede il testo, risale al febbraio del 1988 e ritrae l'autore bambino con il padre accanto a un presepe. Proprio a partire da quest'ultimo prende le mosse il testo ecfrastrico.

La distinzione tra oggetto ecfrastrico pubblico e oggetto ecfrastrico privato è dunque piuttosto intuitiva e per certi versi anche banale. Tuttavia ci sono dei casi in cui si innesca un cortocircuito tra pubblico e privato, proprio come avviene nel caso della *Teleferica* di Attilio Bertolucci (2001, pp. 197-199). Questo testo – che fa parte della sezione *Verso Casarola* di *Viaggio d'inverno* (1971) – è particolarmente interessante perché costituisce una sorta di verbalizzazione del

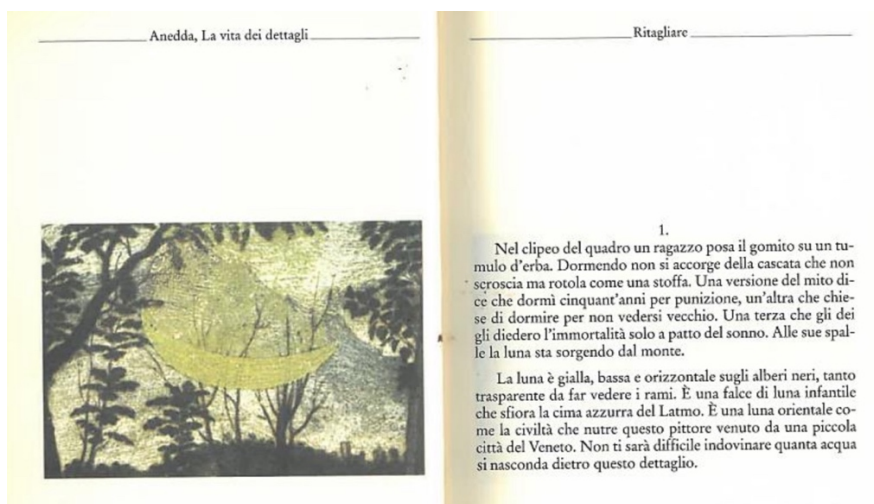
primo cortometraggio del figlio Bernardo, allora quattordicenne e destinato a diventare un grandissimo regista. Essendo un prodotto artistico si immaginerebbe una natura pubblica dell'oggetto efrastico di riferimento; ma stiamo parlando di una prova davvero acerba e ancora amatoriale svolta quasi per svago con il fratello e le cugine. Ad accrescere l'interesse è poi il fatto che è andato perduto e la verbalizzazione efrastica in versi del padre Attilio rimane dunque l'unica testimonianza del cortometraggio. E allora è interessante notare come siamo di fronte a un oggetto efrastico nato per essere pubblico, ma che rimane privato, si smarrisce e continua ad esistere pubblicamente nella sola verbalizzazione efrastica che ne testimonia l'esistenza.

#### **5.2.2.4. Tra integralità e particolare. Il caso del dettaglio**

Ogni verbalizzazione efrastica si dispone rispetto alla fonte visuale secondo angolazioni e approcci ogni volta diversi e originali. L'*ekphrasis* può essere il risultato di una resa per quanto possibile integrale dell'oggetto efrastico oppure limitarsi a porzioni più o meno estese dello stesso, delineando dunque una sorta di *continuum* di variazione che ha come poli la massima estensione e il particolare più minuto. È chiaro che le *ekphraseis* più evidenti vanno collocate nell'estremo di massima estensione dell'oggetto efrastico e probabilmente sono anche quelle più vicine al modello formatosi nell'ultimo secolo. Per tale motivo può essere utile qui rivolgersi a una realizzazione meno tipica, quella che si può situare al polo opposto di tale *continuum* e che privilegia una porzione ridottissima della fonte visuale, un particolare minimo o un dettaglio.

Nel contesto di tale tendenza – che a dire il vero potrebbe configurarsi quale un vero e proprio genere efrastico – un posto di rilievo nella poesia italiana è

occupato dalla già citata Antonella Anedda. Tra le sue opere, quella che più è inquadrabile secondo il ragionamento fin qui portato avanti è *La vita dei dettagli* (2009), le cui cinque sezioni procedono con un'andatura ecfrastica spuria, servendosi dell'arte come catalizzatore espressivo e creativo. La sezione in cui questa tendenza emerge in maniera cristallina è la prima, *Ritagliare*, in cui l'autrice accosta 32 dettagli di importanti opere d'arte a brevi poesie in prosa che, seguendo un'andatura solo in parte ecfrastica, si fanno carico di una reinterpretazione delle immagini. Per risalire alla fonte dei ritagli, non sempre facilmente identificabile autonomamente, l'autrice fornisce in coda alla sezione delle *Soluzioni*, che informano il lettore-spettatore sulla provenienza dei vari dettagli<sup>83</sup>. Vediamo come si apre la sezione:



(Anedda, 2009, pp. 4-5)

<sup>83</sup> È il caso però di affermare, come è già stato fatto, la non perfetta coincidenza tra *particolare* e *dettaglio*. Il secondo infatti è qui da intendere come una sorta di evoluzione e precisazione del primo: «Il 'dettaglio' di Anedda non è il 'particolare', indice o indizio per riscontri morfologici chiamato a far sistema con altri elementi analoghi, bensì rappresenta un fatto figurativo estrapolato dal contesto, isolato e poi ri-significato perché agisca da motore creativo di un originale spazio interiore, emotivo ed esistenziale [...]» (Donati, 2015, p. 16).

In questo testo esordiale – verbalizzazione ecfraistica integrata di *Endimione dormiente* (1505) di Cima da Conegliano – si percepisce chiaramente la dialettica tra parte e intero. Nella pagina di sinistra appare la luna tra gli alberi ritagliata dalla porzione superiore del dipinto circolare di Cima; nella pagina di destra è leggibile un testo in prosa suddiviso in due parti. Nella prima parte esso si riferisce all’oggetto ecfraistico nella sua integralità, con la notazione di Endimione dormiente, della cascata a sinistra che sembra una stoffa, concludendosi poi con un’integrazione ermeneutica che informa il lettore sul mito che ha ispirato l’opera. È proprio nella seconda parte invece che si può rintracciare l’*ekphrasis* del dettaglio, che si riferisce direttamente al ritaglio visibile alla pagina precedente, con la luna orizzontale tra gli alberi neri, la cima azzurra del Latmo, la descrizione della luce e un’apostrofe al lettore-spettatore usata come via per uscire dall’immagine descritta.

Una tendenza simile, anche se riscontrabile in altri testi del corpus, raggiunge qui uno sviluppo al suo massimo grado di intensità. Inoltre, la sua natura mista permette di evidenziare in maniera icastica e senza troppi sforzi lo scarto esistente tra *ekphraseis* il cui oggetto ecfraistico viene verbalizzato nella sua quasi totale estensione ed *ekphraseis* che si concentrano invece su porzioni limitate, su particolari o dettagli dell’oggetto ecfraistico.

#### **5.2.2.5. Temporalità e movimento. Tra linearità finita e apertura potenziale**

La temporalità e la presenza o assenza di movimento sono strettamente collegate nella definizione degli oggetti ecfraistici. In relazione a questo rapporto possono essere individuate almeno due tipologie di oggetto ecfraistico: (1) gli oggetti visuali *statici*, che sono caratterizzati da una temporalità ferma; (2) gli oggetti visuali

*dinamici*, suddivisibili in oggetti visuali con una *temporalità lineare e finita*; o oggetti con una *temporalità aperta e potenzialmente infinita*. Tra gli oggetti visuali statici può essere annoverata la maggior parte dei referenti ecfrastrici, dato che tradizionalmente l'opera d'arte verbalizzata è un'immagine fissata nel tempo e nello spazio, così come può essere un'immagine pittorica. Tra gli *oggetti visuali dinamici a temporalità finita* si possono riconoscere ad esempio fonti visuali cinematiche con un inizio e una fine, come sono film, cortometraggi o video di qualsiasi genere. Tra gli *oggetti visuali dinamici a temporalità aperta* si possono annoverare ad esempio le *live cam*.

Dato che praticamente tutti gli oggetti visuali visti finora – seppur in altri contesti analitici – vanno riconosciuti come caratterizzati da staticità e movimento nullo, si ritiene utile vedere qui alcuni esempi di oggetti visuali dinamici, nelle loro particolarità e distinzioni. Tra gli esempi di oggetti dinamici caratterizzati da temporalità finita si osserva qui ancora una volta una poesia in prosa.

Il primo esempio dinamico riguarda un oggetto visuale caratterizzato da una temporalità finita e lineare, dotato cioè di un inizio e una fine certi. Si tratta della poesia in prosa *Sedici soldati siriani* di Guido Mazzoni, inclusa in *La pura superficie*, pubblicato per Donzelli nel 2017. La fonte visuale di questo testo con porzioni fortemente ecfrastriche è anche molto insolita e permette di anticipare quanto si dirà tra poco sui modi di fruizione, dal momento che si tratta di un oggetto ecfrastrico *screen mediated*. Le verbalizzazioni che innervano tutto il testo e ne sono la scaturigine, dipendono da immagini in movimento che documentano un'esecuzione di soldati siriani ad opera dello stato islamico, caricata su *Livestream*, una piattaforma a lungo criticata per la sua totale assenza di censura.

All'interno del testo, il potere delle immagini attira magneticamente l'io parlante e lo costringe a desiderare una fruizione quasi malata:

Lo psicoanalista gli consiglia di non guardare immagini al risveglio, di svegliarsi lentamente per «recuperare il significato della propria presenza», ma l'Isis, nel sonno, ha decapitato sedici soldati siriani e li ha messi su Liveleak, e lui ora vuole vederli.

(Mazzoni, 2017, p. 49)

Dopo questa premessa il soggetto può iniziare una verbalizzazione ecfrastica fortemente denotativa che non solo segue gli eventi, ma anche la luce, il movimento della macchina e i particolari a più forte valenza ideologica che si distinguono nel video, avendo presente la linea sempre più smarginata tra il *loro* di chi compie la barbarie e il *noi* di chi guarda il video:

Un gruppo di miliziani trascina i prigionieri per il collo della tuta. La definizione è altissima, le luci sono scelte bene, gli uomini dell'Isis vogliono sembrare statue, i siriani vogliono sembrare umili; rasati e truccati guardano fissi nella camera mentre il regista inquadra la scena dal basso verso l'alto usando il rallentato per creare qualcosa che stia fra il monumento e il film d'azione. I prigionieri camminano piegati in due come ovipari, come paperi senza proporzione; un tizio vestito di nero spiega in inglese perché verranno uccisi. Guardano verso di noi da una regione interna remota con una specie di intensità teatrale, come se questa non fosse la loro vita. Poi il tizio smette di parlare, i miliziani tirano fuori i coltelli, i siriani vengono spinti a terra. Sono docili; vengono sgozzati con lo stesso movimento con cui si affetta la carne nel piatto, muovendo la lama avanti e indietro, infantilmente; e anche se il sangue esce a spruzzo l'inquadratura resta perfetta, l'ultimo prigioniero dissanguato fa in tempo a guardarci di nuovo prima di perdere coscienza. Poi c'è uno stacco, c'è

un effetto di montaggio dopo il quale le teste dei siriani ricompaiono scisse dal corpo, poggiate sulle schiene, e parte la sigla di chiusura.

(Mazzoni, 2017, p. 49)s

Molte cose si potrebbero ancora dire su questo testo, sia dal punto di vista delle forme ecfrastiche sia dal punto di vista ermeneutico, perché molto informa sull'epoca in cui viviamo e sulla violenza che vive sopita dentro ogni essere umano. E, in effetti, lo si è già fatto in altra sede<sup>84</sup>.

Il secondo esempio riguarda un oggetto ecfrastico dinamico la cui temporalità è aperta e in divenire, oltre che potenzialmente infinita. È il caso di un testo di Tommaso Di Dio incluso in *Materiale per un'immagine in divenire*, un progetto collaborativo promosso nel 2020 dallo spazio itinerante *Rehearsal*, che ha «come prerogativa e finalità la messa in evidenza di un lavoro in atto» (Di Dio, 2020, p. 4). Il testo in questione si trova al *Capitolo 1*, si intitola *07 aprile. Dialogo con Tommaso di Dio* e funziona come un'*ekphrasis* cinematografica di una *live cam* consultabile online<sup>85</sup>, puntata da anni su una baia canadese di nome Crystal Cove Beach<sup>86</sup>. Il testo, suddiviso in cinque parti, interagisce sulla pagina con quattro fotogrammi catturati dalla *live cam*, a cui si accompagna il *link* per poter fruire delle immagini in diretta. La sfida di chi descrive immagini *live* è quella di confrontarsi con una temporalità aperta e in divenire, in cui le immagini, pur apparendo sempre uguali a sé stesse, cambiano inesorabilmente, sfaldandosi l'una nell'altra. La caratteristica dell'immagine *live* – a meno di procedere a registrazioni

---

<sup>84</sup> Verdone, A. (2024, in corso di stampa). L'*ekphrasis* al tempo della Global Media Society. In R. Manzotti (A c. Di), *Visual media e nuove forme tecnologiche*. Mimesis.

<sup>85</sup> La *live cam* è consultabile a questo indirizzo: <https://www.webcamtaxi.com/en/canada/british-columbia/crystal-cove-beach-resort.html> (Consultato il 20 maggio 2023).

<sup>86</sup> Un'analisi di questo testo è contenuta sempre in Verdone (2024, in corso di stampa).

o *screenshot* – è infatti quella di perdersi irreparabilmente. È proprio su questa tipicità che si fonda tutto lo studio in versi di Di Dio sull'obsolescenza genetica delle immagini. Vediamo brevemente la prima sezione:

a)

Era un'immagine. Dal vivo. Con la telecamera andava  
su di un'isola in Canada. Ci sono due sedie al centro  
un'aiuola una strada delle case di lato e più in là  
il mare fra il vento e le rocce. Guardava  
e l'immagine  
pixel dopo pixel, si sgretolava  
si modificava si trasformava collassava e ricreava  
ogni suo dettaglio

dopo un certo tempo speso a fissare  
si rese conto che sul mare  
nevicava  
e il mare con tutto il resto

lo ignorava.

(Di Dio, 2020, p. 6)

Già da questa sezione iniziale appare piuttosto evidente la natura resistente di una parola che si confronta con un'immagine *live*. Verbalizzare un'immagine che è destinata a perdersi vuol dire tentare di opporsi al tempo che passa, essendo consapevoli di essere destinati al fallimento. Questa tendenza si percepisce chiaramente già in questo primo testo che, pur tentando di denotare e descrivere attentamente l'immagine, si vede costretto a utilizzare l'imperfetto, dal momento che ciò che viene visto nel presente è già passato quando lo si fissa con le parole.

E allora il poeta è costretto a una corsa verbale disperata che va avanti man mano che l'immagine si sgretola e che si risolve inevitabilmente nella rarefazione versale.

#### **5.2.2.6. Modalità di fruizione. Mascherare l'esperienza**

Le modalità di fruizione dell'oggetto ecfrastrico non sono sempre esplicite né facilmente deducibili dal testo. Tuttavia, sono sempre alla base della disposizione dell'osservabilità della fonte visuale, formando e condizionando l'esperienza di visibilità dell'autore e, secondariamente, del lettore-spettatore. A volte l'operatore ecfrastrico si serve della modalità di fruizione in maniera consapevole per scopi espressivi, a volte la lascia in una posizione arretrata, a volte non se ne mostra consapevole o attento. Ci sono però dei casi in cui il mascheramento della modalità di fruizione diventa a sua volta gioco letterario, ed è proprio a questo caso specifico che si rivolgerà un'attenzione particolare.

Prima di procedere all'analisi è necessario ancora una volta ricordare che la maggior parte dei testi ecfrastrici, soprattutto quelli risalenti all'avvento delle nuove tecnologie, viene fruita in modalità *presenziale*, cioè visitando il museo, la mostra, ecc.; attraverso *supporti analogici fisici* che riproducono l'oggetto visuale come possono essere libri, cartoline, fotografie, ecc.; attraverso procedimenti *mnemonici* che richiamano esperienze o semplicemente immagini. Con l'affermarsi delle tecnologie, dalle forme che oggi possono apparire obsolete, come la televisione, fino alle più recenti, come la realtà virtuale (VR), sono emersi nuovi dispositivi che hanno profondamente trasformato le esperienze di fruizione (cfr. Eugeni, 2021). Questo fenomeno si è indubbiamente riflesso anche nel campo ecfrastrico,

motivo per cui nel corpus di riferimento è stato identificato un significativo numero di oggetti visuali fruiti attraverso uno schermo.

In questa sede, come già anticipato, ci si rivolgerà in particolare a una forma di *ekphrasis* mediata attraverso lo schermo confusa, fino a un certo punto, con un'esperienza presenziale. Il testo in oggetto è di Fabrizio Spinelli, si intitola *La vita come ecfrasi* e fa parte di un libro che oltre ad avere una forte valenza ecfrastica, allarga il campo della tecnica fino a intenderla come un metodo di interpretazione della realtà e, non a caso. il titolo del libro è *Ecfrasi* (2023). È questo un testo molto complesso, pieno di spunti per una riflessione che non solo si riferisce alla mera *ekphrasis*, ma al concetto di descrizione e finanche a quello di realtà. Ci si limiterà qui a notare la sovrapposizione tra dispositivi della visione e la coincidenza tra sguardi in presenza e sguardi in assenza, resa possibile e sollecitata da un'esperienza mediata attraverso lo schermo a tratti sovrapposta e confusa con una di carattere presenziale.

A introdurre la poesia vi è un esergo tratto dai primi cinque versi di *Wet Casements*, poesia inclusa in *Houseboat Days* (1977) di John Ashbery, considerato un autentico maestro dell'*ekphrasis*, come dimostra la sua opera dedicata al Parmigianino, *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975). Questi versi di Ashbery, riflettendo sul vedere e più precisamente sul vedere sé stessi con gli occhi degli altri – The concept is interesting: to see, as though reflected | In streaming windowpanes, the look of others through | Their own eyes – costituiscono una chiave di lettura fondamentale per tutto il testo di Spinelli, che oltre ad essere un'*ekphrasis* è una sorta di trattatello di teoria della descrizione.

Per quanto riguarda il tema di questa analisi, il nucleo della questione – la consapevole confusione e sovrapposizione tra diversi modi di fruizione dell'oggetto visuale – è dichiarata fin dall'inizio:

Oggi sono andato a rivedere i famosi coniugi  
Arnolfini di Jan Van Eyck, 82 X 59,5 cm, olio  
su tela, alla London Gallery anche se a Londra  
non ci sono mai stato mi sono avvicinato sempre  
più al quadro per ricavarne una descrizione, discreta  
l'economia dello sguardo (fare del pensiero  
un'esattezza della visione), ma non ho potuto  
non considerare anche questo avvicinarsi  
come la descrizione di qualcosa:

(Spinelli, 2023, p. 21, vv. 1-9)

Le coordinate spaziali e visuali sono esplicitate dall'io parlante fin dall'esordio. Egli riferisce di *essere andato* – da notare bene – a vedere il celebre dipinto di Van Eyck che rappresenta le nozze dei coniugi Arnolfini. Ne offre una descrizione delle dimensioni e della tecnica realizzativa e della collocazione, la London Gallery – che sarebbe poi la National Gallery. Il passato prossimo che apre il testo poetico è il presupposto della distorsione che si configura nell'esplicitazione delle modalità di fruizione dell'oggetto efrastico, e tramite il quale le verbalizzazioni efrastiche verranno associate a speculazioni sulla teoria della visione e della descrizione. Tale distorsione, rimasta sospesa nei primi versi, diventa reale tra il terzo e il quarto verso, quando l'io parlante contraddice – o forse attualizza – il significato di quel moto a luogo che apriva la poesia: «anche se a Londra | non ci sono mai stato» (vv. 3-4). In sostanza il soggetto osserva l'immagine del dipinto mediata da uno schermo (e in effetti più avanti, al verso 56, si riferisce al formato *jpeg* dell'immagine osservata) e la equipara a una fruizione presenziale. In questo movimento di sovrapposizione, l'avvicinarsi fisicamente e vedere i particolari

della fonte visuale viene assimilato all'ingrandimento dello *zoom*, con il fine di ottenerne una descrizione. Poi, da questo momento in poi, prende corpo una riflessione sul vedere e sul descrivere che finisce per considerare l'esperienza efrastica come la descrizione della descrizione di qualcosa (vv. 8-10). Tali riflessioni approdano a quello che è da considerarsi in piena regola uno scacco efrastico, nel momento in cui l'io parlante si fa consapevole di una sostanziale impossibilità di una descrizione che colga l'insieme nella sua totalità: «la descrizione che diveniva | il luogo di una distanza, un'impotenza semica | che considera infinitamente le sue possibilità» (vv. 12-14). A questo punto prende corpo il tentativo efrastico vero e proprio, destinato a collassare nelle sue possibilità:

[..] Anche il quadro per contro, mi  
sono detto, è una descrizione o meglio  
una teoria delle descrizioni possibili perché  
ciò che rappresenta (la moglie vestita  
di seta verde, o forse è moffola, l'oscuro  
barboncino, lo sguardo osceno e vitreo del marito  
e la mano che i due si tendono, i piedi nudi,  
le calzature lasciate sul fondo che ricordano il  
*soccus* latino, [...])

(Spinelli, 2023, pp. 21-22, vv. 17-25)

In sintesi, l'*ekphrasis* dettagliata di questi versi conduce alla consapevolezza che l'unica forma di descrizione capace di offrire un panorama significativo sulle cose è quella che si configura come una teoria. Questo approccio rappresenta una

modalità descrittiva che si osserva mentre si sviluppa e, talvolta, consente di cogliere un barlume della realtà circostante.

Al di là, comunque, di un'interpretazione integrale della poesia, che insiste, in maniera piuttosto interessante, sulle linee teoriche accennate, si capisce come il metodo di fruizione dell'oggetto efrastico diventi qui un mezzo per fare un nuovo discorso. Nell'assimilazione delle immagini *screen mediated* all'esperienza presenziale si può cogliere il nuovo segno dei tempi, per cui muoversi non equivale a spostare il proprio corpo, ma più che altro la propria attenzione, il vero oro del nostro tempo.

## Bibliografia

- Anedda, A. (2009). *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*. Donzelli.
- Anedda, A. (2021). *Geografie*. Garzanti.
- Ashbery, J. (1975). *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Viking Press.
- Ashbery, J. (1977). *Houseboat days*. Penguin.
- Bandini, F. (2018). *Tutte le poesie* (R. Zucco, A c. Di). Mondadori.
- Bello Minciocchi, C. (2013). «Al termine o al principio / della speranza»: «La grande anitra» di Andrea Inglese. In A. Inglese, *La grande anitra* (pp. 119–140). Oèdipus.
- Bertolucci, A. (2001). *Opere* (P. Lagazzi & G. Palli Baroni, A c. Di). Mondadori.
- Bordini, C. (2010). *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*. Luca Sossella editore.
- Buffoni, F. (2012). *Poesie. 1975-2012*. Mondadori.
- Conte, G. (2015). *Poesie. 1983-2015*. Mondadori.
- Costa, C. (1986). *Pseudobaudelaire. All'insegna del pesce d'oro*.
- Di Dio, T. (2020). *Materiale per un'immagine in divenire*. Rehearsal.
- Di Dio, T. (2022). *Nove lame azzurre fiammeggianti nel tempo. Poesie, immagini, descrizioni, lettere, favole 2003-2020*. Scalpendi.
- Donati, R. (2015). Disobbedire all'oblio. Appunti su «La vita dei dettagli». *Arabeschi*, 5, 15–22.
- Eugeni, R. (2021). *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*. Morcelliana.
- Fortini, F. (1969). *Poesia e errore*. Mondadori.
- Frixione, M. (2021). *Naturama (1981-2019)*. Oèdipus.

- Giovenale, M. (2003, oggi). *Slowforward*. <https://slowforward.net/about/>
- Giovenale, M. (2013, giugno 16). Ekphrasis 001. *Slowforward*.  
<https://slowforward.net/2013/06/16/ekphrasis-001/>
- Giuliani, A. (1973). *Chi l'avrebbe detto*. Einaudi.
- Hollander, J. (1988). The poetics of ekphrasis. *Word & Image*, 4(1), 209–219.  
<https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238>
- Inglese, A. (2001). *Inventari*. Zona.
- Inglese, A. (2011). *Commiato da Andromeda*. Valigie Rosse.
- Inglese, A. (2013). *La grande anitra*. Oèdipus.
- Innocenti, R. (2022). *Lacrime di Babirussa*. NEM.
- Mancinelli, F. (2020). *Tutti gli occhi che ho aperto*. Marcos y Marcos.
- Mazzoni, G. (2017). *La pura superficie*. Donzelli.
- Ottonieri, T. (2021). Piccola Collezione Portatile. *Antinomie*.  
<https://antinomie.it/index.php/2021/02/21/piccola-collezione-portatile/>
- Pasolini, P. P. (2009). *Tutte le poesie* (W. Siti, A c. Di; Vol. 1). Mondadori.
- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi.
- Portesine, C. (2019). Un barocco novissimo: La «forma-galeria» nella produzione poetica della Neoavanguardia. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 249–265). Pacini Fazzi.
- Portesine, C. (2022). Paratesti e titolature letterarie nella pittura di Achille Perilli (1951-1971). *Rossocorpolingua*, Anno V(Numero 2), 5–33.
- Sanguineti, E. (2002). *Il gatto lopesco: Poesie (1982-2001)*. Feltrinelli.
- Sanguineti, E. (2010). *Varie ed eventuali: Poesie (1995-2010)*. Feltrinelli.
- Spinelli, F. M. (2023). *Ecfrasi*. Arcipelago itaca.
- Testa, I. (2005). *Biometrie*. Manni.

- Testa, I. (2016). *Tutto accade ovunque*. Nino Aragno Editore.
- Testori, G. (1989). *Maddalena. Con una ghirlanda di testi e di immagini*. Franco Maria Ricci.
- Testori, G. (1995). *La realtà della pittura: Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*. Longanesi.
- Testori, G. (2008). *Opere. 1965-1977* (F. Panzieri, A c. Di; Vol. 2). Bompiani.
- Tripodi, S. (2020). *La più recente fine di un racconto*. Tic Edizioni.
- Tripodi, S. (2022). *Totem*. Tic Edizioni.
- Verdone, A. (2024, in corso di stampa). L'ekphrasis al tempo della Global Media Society. In R. Manzotti (A c. Di), *Visual media e nuove forme tecnologiche*. Mimesis.
- Yacobi, T. (1998). The Ekphrastic Model: Forms and Function. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words* (pp. 21–34). VU University Press.
- Zeichen, V. (2017). *Poesie 1963-2014*. Mondadori.

## Conclusioni

Nel corso di questa ricerca sono state osservate alcune delle principali modalità di funzionamento dell'*ekphrasis*, sia dal punto di vista teorico sia da quello operativo. Il contesto di osservazione di tali fenomeni è stato la poesia italiana contemporanea, con particolare attenzione a quella prodotta dagli anni Cinquanta fino ai giorni nostri.

Si ritiene di aver raggiunto gli obiettivi inizialmente prefissati. In questo senso, si può affermare di aver fatto ordine nel campo degli studi efrastici contemporanei, pervenendo a una ridefinizione dell'*ekphrasis* che, restringendo e chiarendone i limiti, si dimostra sufficientemente inclusiva da accogliere testi che, grazie all'evoluzione contemporanea della tecnica, possono essere considerati parte del dominio efrastico. La considerazione dell'*ekphrasis* come *dispositivo* ha senz'altro contribuito al raggiungimento di questo obiettivo, in quanto ha valorizzato il processo alla base dell'intero fenomeno e ha permesso di riconoscere la verbalizzazione testuale come punto intermedio tra il processo stesso e il lettore-spettatore.

Analizzando i testi del corpus di riferimento, si sono potute esaminare le modalità di configurazione efrastica, partendo dalle caratteristiche estrinseche fino ai particolari fenomeni microtestuali. Ciò ha comportato lo studio delle caratteristiche esteriori e paratestuali attraverso cui i testi sono riconoscibili come efrastici, in parallelo con le forme di organizzazione macrotestuali e le caratteristiche degli oggetti efrastici verbalizzati. In questo modo, si sono ottenute importanti risposte sull'*ekphrasis*, sia dal punto di vista teorico sia nel contesto della letteratura italiana contemporanea.

Considerando la struttura generale della ricerca è possibile riepilogare i risultati componendo un resoconto capitolo per capitolo.

Il primo capitolo ha affrontato la complessità insita nel tentativo di tracciare un profilo storico lineare dell'*ekphrasis*, un'impresa resa particolarmente ardua dalla difficoltà di sistematizzare un fenomeno così vasto e polisemico secondo un unico criterio definitorio. L'obiettivo principale è stato quello di delineare un profilo storico essenziale dell'*ekphrasis*, mettendo in luce esempi rappresentativi della sua applicazione, senza operare distinzioni tra prosa e poesia. La mutevolezza, l'eterogeneità e l'estensione del fenomeno hanno richiesto un approccio selettivo, concentrato su momenti significativi che illustrano la molteplicità delle sue espressioni, dalle origini greco-latine fino alla produzione letteraria italiana più recente. L'analisi ha posto l'accento sulle pratiche ecfrastriche e ha cercato di far emergere la varietà e la flessibilità che hanno caratterizzato l'*ekphrasis* nel corso della sua millenaria evoluzione.

Il secondo capitolo ha esplorato l'evoluzione degli studi ecfrastrici contemporanei, evidenziando come l'attenzione critica verso l'*ekphrasis* sia emersa in tempi relativamente recenti rispetto alla sua lunga tradizione pratica. Nel corso del capitolo, è stata fornita una panoramica strutturata dello *status quaestionis*, organizzata attorno ai principali temi di interesse teorico. Sono stati analizzati i diversi approcci critici all'*ekphrasis*, le dinamiche ideologiche che essa veicola e le varie definizioni che nel tempo sono state proposte. In aggiunta, è stato tracciato un quadro delle principali tassonomie ecfrastriche e dei contributi italiani alla discussione. Questi elementi rappresentano un passaggio fondamentale per comprendere l'evoluzione teorica dell'*ekphrasis* e hanno gettato le basi le analisi successive.

Il terzo capitolo ha esaminato questioni centrali riguardanti la definizione e il funzionamento dell'*ekphrasis*, analizzando il rapporto tra immagine e parola e le modalità di interazione tra i due linguaggi attraverso tecniche ecfrastiche. Si è evidenziato come l'*ekphrasis* riesca a integrarsi creativamente, generando esiti in cui simultaneità visiva e verbalità si fondono in modo produttivo. È stata proposta una nuova definizione convenzionale di *ekphrasis*, articolata su un doppio livello, considerandola sia come processo sia come risultato testuale, frutto di una *verbalizzazione* che avviene in modo ben preciso. Il capitolo ha inoltre delineato uno schema di funzionamento dell'*ekphrasis*, chiarendo le connessioni tra gli elementi e i soggetti coinvolti nel processo, dall'oggetto visuale all'immagine mentale generata nella struttura cognitiva del lettore-spettatore. Le ultime sezioni del capitolo hanno discusso la specificità dell'*ekphrasis* poetica in confronto a quella narrativa o saggistica. Infine, si è considerata l'applicabilità delle teorie narratologiche all'*ekphrasis*, proponendo l'integrazione di approcci cognitivisti e transmediali per un'analisi più approfondita della poesia ecfrastica.

Nel quarto capitolo si è definito il *continuum di riconoscibilità ecfrastica*, sottolineando l'importanza del riconoscimento di un testo ecfrastico come passaggio preliminare per ogni indagine approfondita. Si è esplorato come i lettori possano identificare i testi ecfrastici, attivando così modalità di lettura specifiche. L'analisi ha mostrato l'impossibilità di stabilire parametri oggettivi per la riconoscibilità ecfrastica, suggerendo di partire dai testi stessi per rintracciare tendenze significative. Un aspetto centrale emerso è lo sforzo cognitivo del lettore-spettatore, che risulta direttamente proporzionale alla difficoltà di riconoscere un testo come ecfrastico. Sono stati delineati parametri analitici, quali le indicazioni peritestuali e intratestuali, che influenzano il grado di manifestazione dell'operazione ecfrastica. Da queste distinzioni è stato possibile identificare un

*continuum* che va dall'*ekphrasis scoperta* a quella *nascosta ipotetica*, passando per addensamenti intermedi come l'*ekphrasis allusiva* e l'*ekphrasis nascosta rintracciabile*.

Nell'ultimo capitolo si è approfondita la complessità delle forme ecfrastriche, in relazione a due questioni fondamentali. La prima concerne l'analisi delle configurazioni ecfrastriche come manifestazioni del rapporto tra i testi e la macrostruttura che li accoglie. In questo ambito, sono state esaminate le modalità di organizzazione testuale delle singole parti ecfrastriche in rapporto alla struttura generale, identificando quattro configurazioni principali: *ekphrasis episodica*, *frammentata*, *autonoma* e *ciclica*.

La seconda questione si concentra sul concetto di oggetto ecfrastrico, definito come il risultato della verbalizzazione della fonte visuale. Questa analisi ha permesso di individuare sei parametri utili per esplorare le caratteristiche generali dell'oggetto ecfrastrico: il grado di realtà, l'artisticità, la natura privata o pubblica, il binomio integrità/dettaglio, la temporalità e i modi di fruizione da parte dell'operatore ecfrastrico. Attraverso analisi testuali sono state illustrate queste caratteristiche, evidenziando le loro archetipicità e le eventuali infrazioni della norma.

Il contributo di questa ricerca nel campo degli studi ecfrastrici si è articolato su due livelli principali, uno di natura teorica e l'altro di carattere pratico. Da un lato, in relazione agli studi ecfrastrici contemporanei, il lavoro ha fornito una razionalizzazione storico-teorica delle metodologie analitiche esistenti, proponendo un quadro analitico specifico e, in particolare, elaborando una nuova definizione dell'*ekphrasis*, quanto più rigorosa e inclusiva. Dall'altro lato, riguardo alle pratiche testuali ecfrastriche nel contesto della poesia italiana contemporanea, la ricerca ha aperto la strada a future analisi più sistematiche, rivelando, in un'ottica

ecfrastica, una serie di testi precedentemente trascurati o rimasti sommersi, con particolare attenzione alla loro rilevanza visuale. Questo duplice approccio ha consentito di instaurare un dialogo proficuo tra teoria e pratica ecfrastica, cercando di promuovere un'interazione fruttuosa tra analisi critica e produzione poetica.

Nonostante i risultati ottenuti, è importante riconoscere alcune limitazioni di questo studio. In primo luogo, il quadro teorico scelto si basa sugli studi ecfrastici contemporanei, ma potrebbe beneficiare di una maggiore integrazione con le teorie estetiche. Sebbene il corpus analizzato risulti già ampio, esso può essere ulteriormente ampliato, sia all'interno del medesimo genere sia in rapporto a generi differenti, così come in termini cronotopici. L'inserimento delle teorie cognitive e narratologiche è stato solo accennato e meriterebbe di essere approfondito in futuri studi. Inoltre, le analisi testuali presentate costituiscono un punto di partenza, e ulteriori aspetti del dispositivo ecfrastico andrebbero indagati sia in una prospettiva estrinseca che microtestuale.

In questo contesto, si può affermare che la ricerca ha tracciato un percorso che apre la strada a sviluppi futuri nel campo degli studi ecfrastici. Tra le possibili direzioni, si è evidenziata l'opportunità di elaborare una narratologia cognitiva applicata alle tecniche ecfrastiche, al fine di rivelare con maggiore chiarezza i processi cognitivi attivati dalle strutture coinvolte. Inoltre, per la letteratura italiana, si è suggerita la realizzazione di una mappatura sistematica delle forme ecfrastiche e un approfondimento dell'analisi microtestuale dell'ekphrasis poetica. Anche in considerazione del fatto che restano molte aree da esplorare, si auspica che questo studio possa costituire un solido punto di partenza per ulteriori ricerche nel settore.

## Bibliografia generale

- Adam, J.-M., & Petitjean, A. (1989). *Le texte descriptif: Poétique historique et linguistique textuelle*. Nathan.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Nottetempo.
- Albera, F., & Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond film: Media epistemology in the modern era*. Amsterdam University Press.
- Alighieri, D. (1993). *Commedia. Purgatorio*: Vol. II (A. M. Chiavacci Leonardi, A c. Di). Mondadori.
- Alpers, S. L. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3/4), 190–215.  
<https://doi.org/10.2307/750591>
- Anedda, A. (2009). *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*. Donzelli.
- Anedda, A. (2021). *Geografie*. Garzanti.
- Angiò, F. (2016). Il papiro attribuito a Posidippo di Pella (PMilVogl VIII 309, MP3 1435.01, LDAB 3852) quindici anni dopo (2001-2016). *Papyrologica Lupiensia*, 25. <https://doi.org/10.1285/I15912221V25P41>
- Apollonio Rodio. (1968). *Le Argonautiche*. Libri I-II (G. Pomella, A c. Di). Istituto Editoriale del Mezzogiorno.
- Arbizzoni, G. (2004). Ecfrasi, emblemi, imprese. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 513–540). Bulzoni.
- Ariosto, L. (1992). *Orlando furioso* (L. Caretti, A c. Di; 1–2). Einaudi.
- Aristotele. (2004). *Retorica e poetica* (M. Zanatta, A c. Di). UTET.

- Arnheim, R. (1938). Nuovo Laocoonte. *Bianco e Nero*, 8, 3–33.
- Ashbery, J. (1975). *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Viking Press.
- Ashbery, J. (1977). *Houseboat days*. Penguin.
- Auden, W. H. (1955). *The shield of Achilles*. Penguin Books.
- Babbitt, I. (1910). *The new Laokoon. An essay on the confusion of the arts*. Houghton Mifflin; Riverside Press Cambridge.
- Bal, M. (1981). On Meanings and Descriptions. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 6(1), 100-148. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1629>
- Bal, M. (1991). *On story-telling: Essays in narratology*. Polebridge Press.
- Baldassari, G. (2023). Le ecfraresi encomiastiche nella storia dell’“Inamoramento de Orlando” di Boiardo. AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). *Rivista di epica*, 4(1), 59–102. <https://doi.org/10.54103/2724-3346/20493>
- Bandini, F. (2018). *Tutte le poesie* (R. Zucco, A c. Di). Mondadori.
- Barbetti, C. (2011). *Ekphrastic medieval visions: A new discussion in interarts theory*. Palgrave Macmillan.
- Barthes, Roland. (1988). *Il brusio della lingua*. Einaudi.
- Bartuschat, J. (2009). Appunti sull’ecfresi in Boccaccio. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 38(2), 71–90. JSTOR.
- Battistini, A. (2020). Denotazione, metafora e connotazione tra ekphrasis e mélophrasis. *Musica Docta*, 65-75. <https://doi.org/10.6092/ISSN.2039-9715/11942>
- Baudelaire, C. (2004). *Scritti sull’arte*. Einaudi.
- Baudry, J.-L., Eugeni, R., & Avezzù, G. (2017). *Il dispositivo: Cinema, media, soggettività*. Morcelliana.
- Becker, A. S. (1995). *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Rowman & Littlefield Lanham.

- Bello Minciocchi, C. (2013). «Al termine o al principio / della speranza»: «La grande anitra» di Andrea Inglese. In A. Inglese, *La grande anitra* (pp. 119–140). Oèdipus.
- Benassi, A. (2013). Gli inserti ecfrastici del «Furioso» e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556). In D. Caracciolo & M. Rossi (A c. Di), *Le sorti d'Orlando: Illustrazioni e riscritture del Furioso* (pp. 87–116). Pacini Fazzi.
- Berger, C. (2019). “La Chimera” (Dino Campana): Une ekphrasis du “Cri” et de la “Madone” d’Edvard Munch. *Collection de l'ÉCRIT*, 18, 73–82.
- Bernard, S. (1959). *Le poeme en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet.
- Bertolucci, A. (2001). *Opere* (P. Lagazzi & G. Palli Baroni, A c. Di). Mondadori.
- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Peter Lang Verlag.  
<https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0191-8>
- Biondi, E. (2022). Storie di quadri in Calvino e Perec. «Il castello dei destini incrociati» e «Un cabinet d’amateur». *Aura*, 4, 73–104.  
<https://doi.org/10.5281/ZENODO.7603007>
- Bocchi, G. (2021). La leggerezza delle immagini, il peso delle parole: Un’analisi dei testi fotografici di Lalla Romano. *Letteratura e arte*, 19, 103–120.  
<https://doi.org/10.19272/202106001006>
- Boehm, G. (1995). *Was ist ein Bild?*. Fink.
- Boehm, G., & Mitchell, W. J. T. (2009). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2–3), 103–121.  
<https://doi.org/10.1080/14735780903240075>
- Boiardo, M. M. (1999). *L'inamoramento de Orlando*: Vol. 1.2 (A. Tissoni Benvenuti & C. Montagnani, A c. Di). Ricciardi.

- Bordini, C. (2010). *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*. Luca Sossella editore.
- Borio, M. (2018). *Trasparenza*. Interlinea.
- Brosch, R. (2018). Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image. *Poetics Today*, 39(2), 225–243. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324420>
- Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon Press.
- Bruscagli, R. (2004). L'ecfrasi dinastica nel poema coevo del Rinascimento. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento: Vol. I* (pp. 269–292). Bulzoni.
- Buffoni, F. (2012). *Poesie. 1975-2012*. Mondadori.
- Buffoni, F. (2018). *La linea del cielo*. Garzanti.
- Calì, S. (2010). *Gozzano tra d'Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali*. Tesi di dottorato in Letteratura Italiana. Università degli Studi «Roma Tre».
- Cappello, M. (In corso di stampa). Introduzione. In G. Cesarano, *Romanzi naturali 1959-1975. Opere complete vol. I*.
- Carrara, G. (2020). *Storie a vista: Retorica e poetiche del fototesto*. Mimesis.
- Carrara, G. (2021). Le immagini dell'arte nella scrittura di Alberto Arbasino. *Letteratura e arte*, 19, 205-220. <https://doi.org/10.19272/202106001011>
- Carrier, D. (1987). Ekphrasis and Interpretation: Two modes of art history writing. *The British Journal of Aesthetics*, 27(1), 20–31. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/27.1.20>
- Caruso, C. (2019). L'ordine de La Galeria. *Ellisse*, 2, 13–28. <https://doi.org/10.48255/J.LELLIS.14.II.2019.01>

- Casadei, A. (2011). Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda). In *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente* (pp. 119–134). Bruno Mondadori.
- Catullo, G. V. (2001). *Canti* (E. Mandruzzato & A. Traina, A c. Di). BUR.
- Cesarano, G. (1966). *La tartaruga di Jastov (Romanzo 1960-1966)*. Mondadori.
- Cheeke, S. (2010). *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester University Press.
- Chinn, C. (2021). *Visualizing the Poetry of Statius: An Intertextual Approach*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004498860>
- Ciaco, M. (2021). Un'archeologia dell'intermedialità in “Opera” di Adriano Spatola. *La balena Bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2021/01/26/opera-adriano-spatola-intermedialita/>
- Ciarletta, N. (1976). Note sui riferimenti alla pittura nella «Poetica» di Aristotele. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 23, 127–139. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/20537794>
- Ciccuto, M. (2004). Spirantia signa. Cultura ecfrastica di Agnolo Poliziano. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 81–138). Bulzoni.
- Ciccuto, M. (2019). «Rifare Poussin d'après nature»: Montale e l'arte nel nostro tempo. Nino Aragno Editore.
- Ciccuto, M., Morra, E., & Portesine, C. (A c. Di). (2021). *Retoriche dell'ecfrasi nella letteratura italiana del Novecento*. Letteratura e arte, 19.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (A c. Di), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 19–33). Rodopi.

- Clüver, C. (1998). Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp. 35–52). VU University Press.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Führer (A c. Di), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19–37). Intermedia Studies Press.
- Clüver, C. (2017). A new look at an old topic: Ekphrasis revisited. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, 19(1), 20-44.  
<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365>
- Clüver, C. (2019). On «gazers’ encounters with visual art: Ekphrasis, readers, ‘iconotexts». In D. Kennedy & R. Meek (A c. Di), *Ekphrastic Encounters New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts* (pp. 237–256). Manchester University Press.
- Coglitore, R. (2014). I dispositivi fototestuali autobiografici. *Retoriche e verità. Between*, Vol 4(7). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1170>
- Coglitore, R. (2020). Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari. *Arabeschi*, 16, 103–114.
- Cohen-Séat, G. (1959). Problèmes actuels du cinéma et de l’information visuelle. *Cahiers de filmologie*, 2 vol.
- Cohen-Séat, G., & Fougeyrollas, P. (1961). *L’Action sur l’homme: Cinéma et télévision: Essai*. Denoël.
- Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini: Letteratura e cultura visuale*. Cortina.
- Cometa, M. (2016). Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69–116). Quodlibet.
- Conte, G. (2015). *Poesie. 1983-2015*. Mondadori.

- Corradi, M. T. (2011). Lo scudo in Grecia e a Roma: Il «sema» e la sua rappresentazione. *Rivista di cultura classica e medioevale*, 53(1), 87–97.
- Costa, C. (1986). *Pseudobaudelaire*. All'insegna del pesce d'oro.
- Costa, C. (2021). Poesie edite e inedite (1947-1991). *Opere poetiche II* (C. Portesine, A c. Di). Argo.
- Cro, M. A. (2012). Ekphrasis and the feminine in Sanazzaro's «Arcadia». *Romance Notes*, 52(1), 71–78.
- Crocco, C. (2011). “La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune”. Intervista ad Antonella Anedda. *Quattrocentoquattro*.  
<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/>
- Dal Cengio, M. (2019). «Immagini in pietra». La parola lirica di fronte allo sguardo pietrificato. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 139–158). Pacini Fazzi.
- D'Annunzio, G. (1951). *Il piacere*. Mondadori.
- Davidson, M. (1983). Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 69-79. <https://doi.org/10.2307/429948>
- De Capitani, P. (2011). Narrare per immagini: Caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Inamoramento de Orlando. *Cahiers d'études italiennes*, 12, 53–94. <https://doi.org/10.4000/cei.593>
- De Min, S. (2017). Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena. *Archivio d'Annunzio*, 109-124. <https://doi.org/10.14277/2421-292X/ADA-4-17-9>
- Deleuze, G. (2007). *Che cos'è un dispositivo?* (A. Moscati, Trad.). Cronopio.
- Di Dio, T. (2020). *Materiale per un'immagine in divenire*. Rehearsal.
- Di Dio, T. (2022). *Nove lame azzurre fiammeggianti nel tempo. Poesie, immagini, descrizioni, lettere, favole 2003-2020*. Scalpendi.

- Diderot, D. (2021). *I Salons*. Edizione integrale. Con I saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi (M. Mazzocut-Mis & M. Modica, A c. Di). Bompiani.
- Donati, R. (2014). *Nella palpebra interna: Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Le Lettere.
- Donati, R. (2015). Disobbedire all'oblio. Appunti su «La vita dei dettagli». *Arabeschi*, 5, 15–22.
- Donati, R. (2017). *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*. Duetredue Edizioni.
- Donati, R. (2021). Ekphrasis del corpo burlesco: Charlot-Novecento (Saba, Govoni, Pasolini, Gatto, Zanzotto). *Letteratura e arte*, 19, 39–61.  
<https://doi.org/10.19272/202106001009>
- Donati, R. (2022). *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*. Quodlibet.
- Doty, Mark. (2010). The art of description: World into word. Graywolf .
- Eco, U. (2002). Les sémaphores sous la pluie. In *Sulla letteratura* (pp. 191–214). Bompiani.
- Ejzenstejn, S. M. (2012). *Teoria generale del montaggio* (P. Montani & F. Casetti, A c. Di). Marsilio.
- Elsner, J. (2004). Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis. *Helios*, 31, 157–186.
- Eskelinen, H. (2013). *L'ekphrasis nei Romanzi della Rosa di Gabriele D'Annunzio*. Helsinki University Print.
- Eugeni, R. (2021). *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*. Morcelliana.
- Faber, R. (2012). The ekphrasis in Naevius «Bellum Punicum» and Hellenistic literary aesthetics. *Hermes*, 140(4), 417–426.

- Faber, R. (2016). Nonnus and the Poetry of Ekphrasis in the Dionysiaca. In D. Accorinti (A c. Di), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 443–459). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004310698>
- Farnetti, M. (2005). Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano. In A. Dolfi, *Letteratura & fotografia* (Vol. 2, pp. 91–105). Bulzoni.
- Ferrari, D., & Pinotti, A. (2018). *La cornice: Storie, teorie, testi*. Johan & Levi.
- Ferrari, S. (2017). Winckelmann e l'invenzione della nuova "scienza" della storia dell'arte. In D. Gallingani & R. Campi (A c. Di), *Eredità e attualità del Settecento. Idee, forme, valori* (pp. 57–70). Bononia University Press.
- Filostrato Maggiore. (2020). *La Pinacoteca* (G. Pucci, A c. Di). Aesthetica.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a «natural» narratology*. Routledge.
- Fortini, F. (1969). *Poesia e errore*. Mondadori.
- Fortini, F. (2014). *Tutte le poesie* (L. Lenzi, A c. Di). Mondadori.
- Foucault, M. (2016). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. BUR.
- Fracassa, U. (2021). *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine*. Giulio Perrone Editore.
- Fracassa, U. (2023). Il quadro della relazione. Per una sinossi del *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese. *Quaderni del PENS*, 6, 199–208. <https://doi.org/10.1285/I2611903XN6P199>
- Frixione, M. (2021). *Naturama (1981-2019)*. Oèdipus.
- Gallavotti, C. (1966). La coppe istoriate di Teocrito e di Virgilio. *La parola del passato*, 21, 421–436.
- Galluzzi, F. (1994). *Pasolini e la pittura*. Bulzoni.
- Garosi, L. (2021). Painting with words. Some considerations on the picture of women from *The Child of Pleasure* to *The Virgins of the Rocks* by Gabriele D'Annunzio. *Estudios Románicos*, 243-260. <https://doi.org/10.6018/ER.456141>

- Genette, G. (1972). *Figure II: la parola letteraria*. Einaudi.
- Genette, G. (2011). *Soglie: I dintorni del testo* (C. M. Cederna, A c. Di). Einaudi.
- Genette, G. (2014). *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*. Einaudi.
- Gibellini, A. (2022). *Planetario e altre osservazioni*. Marcos y Marcos.
- Gibellini, C. (2018). Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci. *Rassegna dannunziana*, 72, 220–234.
- Gibellini, P. (1995). *D'Annunzio. Dal gesto al testo*. Mursia.
- Giovannetti, P. (2008). *Dalla poesia in prosa al rap: Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Interlinea.
- Giovannetti, P. (2016). *Decadentismo*. Editrice Bibliografica.
- Giovannetti, P. (2018a). *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci.
- Giovannetti, P. (2018b). *La poesia italiana degli anni Duemila*. Carocci.
- Giovenale, M. (2003, oggi). *Slowforward*. <https://slowforward.net/about/>
- Giovenale, M. (2010). *Shelter*. Donzelli.
- Giovenale, M. (2013, giugno 16). Ekphrasis 001. *Slowforward*. <https://slowforward.net/2013/06/16/ekphrasis-001/>
- Giuliani, A. (1973). *Chi l'avrebbe detto*. Einaudi.
- Gozzano, G. (1973). *Poesie* (E. Sanguineti, A c. Di). Einaudi.
- Greenberg, C. (1940). Towards a Newer Laocoön. *Partisan Review*, VII(4), 296–310.
- Gribaudo, G. (2022). Leggere e scrivere le immagini. Le «Quattro favole d'Esopo» per Valerio Adami di Italo Calvino. *Studium*, 2, 262–282.
- Gronsky, A. (2014). *Pastoral. Moscow Suburbs*. Contrasto.
- Guittone d'Arezzo. (2007). *Del carnale amore: La corona di sonetti del codice Escorialense* (R. Capelli, A c. Di). Carocci.

- Guthmüller, B. (2004). *Pictura poetica Veneris. Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 65–80). Bulzoni.
- Hagstrum, J. H. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. The University of Chicago Press.
- Hamon, P. (2011). *Du descriptif*. Hachette Supérieur.
- Hamon, Philippe. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette.
- Hartmann, J. (2015). Ekphrasis in the Age of Digital Reproduction. In G. Rippl (A c. Di), *Handbook of Intermediality. Literature—Image—Sound—Music* (pp. 113–127). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110311075-008>
- Heffernan, J. A. W. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297–316. <https://doi.org/10.2307/469040>
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of word: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago press.
- Heffernan, J. A. W. (2016). Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis. In S. Ercolino, S. Fusillo, M. Lino, & L. Zenobi (A c. Di), *Imaginary Films in Literature*. Brill Rodopi.
- Herman, D. (2004). *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. University of Nebraska Press.
- Hollander, J. (1988). The poetics of ekphrasis. *Word & Image*, 4(1), 209–219. <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238>
- Hollander, J. (1995). *The Gazer's Spirit. Poems speaking to silent works of art*. University of Chicago Press.
- Hühn, P. (2004). Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry. In J. Pier (A c. Di), *The Dynamics of Narrative Form* (pp. 139–158). DE GRUYTER. <https://doi.org/10.1515/9783110922646.139>

- Hühn, P. (2010). Plotting the lyric: Forms of narration in poetry. *Literator*, 31(3), 17–48. <https://doi.org/10.4102/lit.v31i3.56>
- Hühn, P. (2016). *Facing Loss and Death: Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110486339>
- Inglese, A. (2001). *Inventari*. Zona.
- Inglese, A. (2011). *Commiato da Andromeda*. Valigie Rosse.
- Inglese, A. (2013). *La grande anitra*. Oèdipus.
- Inglese, A., Bortolotti, G., Broggi, A., Giovenale, M., Zaffarano, M., & Raos, A. (2020). *Prosa in prosa*. Tic Edizioni.
- Innocenti, R. (2022). *Lacrime di Babirussa*. NEM.
- Jahn, M. (1997). Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today*, 18(4), 441.
- Jahn, Manfred. (1996). Windows of focalization: Deconstructing and reconstructing a narratological concept. *Style*, 241–267.
- Javitch, D. (2003). The Advertising of Fictionality in Orlando furioso. In D. Beecher, M. Ciavolella, & R. Fedi (A c. Di), *Ariosto Today: Contemporary Perspectives* (pp. 106–125). University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442670983-008>
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. The University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe & J. E. Grady (A c. Di), *From Perception to Meaning* (pp. 15–34). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15>
- Johnson, P. J. (2008). *Ovid before exile: Art and punishment in the Metamorphoses*. University of Wisconsin Press.

- Kafalenos, E. (2012). The Polysemy of Looking: Reading Ekphrasis Alongside Images in Calvino's *Castle of Crossed Destinies* and Vargas Llosa's *In Praise of the Stepmother*. *Poetics Today*, 33(1), 27–57. <https://doi.org/10.1215/03335372-1505531>
- Kafalenos, E. (2018). Ekphrasis as Misrepresentation. *Poetics Today*, 39(2), 287–297. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324456>
- Keefe, A. (2011). The ecstatic embrace of verbal and visual: Twenty-first century lyric beyond the ekphrastic paragone. *Word & Image*, 27(2), 135–147. <https://doi.org/10.1080/02666286.2010.516891>
- Kennedy, D. (2012). *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Taylor & Francis.
- Kennedy, D., & Meek, R. (A c. Di). (2019). *Ekphrastic Encounters New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester University Press.
- Kennedy, G. A. (2003). *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Society of Biblical Literature.
- Kibédi Varga, Á. (1989). Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*, 10(1), 31–53. <https://doi.org/10.2307/1772554>
- Koelb, J. H. (2007). *The poetics of description imagined places in European literature*. Palgrave Macmillan.
- Koopman, N. (2018). *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration; five linguistic and narratological case studies*. Brill.
- Krieger, M. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. P. W. McDowell (A c. Di), *The Poet as Critic* (pp. 3–26). Northwestern University Press.

- Krieger, M. (2002). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. In F. Lentricchia & A. DuBois (A c. Di), *Close Reading: The Reader* (pp. 88–110). Duke University Press. <https://doi.org/doi:10.1515/9780822384595-006>
- Krieger, M., Krieger, J. (1992). *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. The Johns Hopkins University Press.
- Laird, A. (1993). Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64. *Journal of Roman Studies*, 83, 18–30. *Cambridge Core*. <https://doi.org/10.2307/300976>
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things what categories reveal about the mind*. The University of Chicago Press.
- Latour, B., Bigg, C., & Weibel, P. (2002). *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*. ZKM, Center for Art and Media; MIT Press.
- Leonardo da Vinci. (2019). *Libro di pittura* (M. T. Fiorio, A c. Di). Abscondita.
- Lessing, G., Ephraim. (2007). *Laocoonte* (M. Cometa, A c. Di). Aesthetica.
- Loizeaux Bergmann, E. (2008). *Twentieth-century poetry and the visual arts*. New York: Cambridge University Press.
- Louvel, L. (2016). A reading event The Pictorial Third. *Sillages critiques*, 21. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.5015>
- Louvel, L. (2018a). The pictorial third: An essay into intermedial criticism (A. Tseti, Trad.); Routledge.
- Louvel, L. (2018b). Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification. *Poetics Today*, 39(2), 245–263. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324432>
- Luciano, di S. (1993). *Dialoghi* (V. Longo, A c. Di; Vol. 3). Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Lukács, G. (1977). Narrare o descrivere? In *Il marxismo e la critica letteraria* (pp. 275–331). Einaudi.

- Lund, H. (1992). *Text as picture: Studies in the literary transformation of pictures*. Edwin Mellen Press.
- Luparia, P. (2014). «Il simbolo che più turba». Proposta minima per un «Sarcofago» di Montale. In *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti* (pp. 313–322). Edizioni Trauben.
- Maffei, S. (1987). Le «Imagines» di Luciano: Un “patchwork” di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio. *Studi Classici e Orientali*, 36, 147–164. JSTOR.
- Maffei, S. (2020). L’ekphrasis dell’Hypnerotomachia Poliphili tra evidentia e narratio. In A. Klimkiewicz, *Tra l’antica sapientia e l’imaginatio. Nuovi studi sul Polifilo* (pp. 109–128). Ksiegarnia Akademicka Publishing. <https://doi.org/10.12797/9788381382632.05>
- Manara, M. (2022). L’effetto Guadagnino: Su «Totem» di Silvia Tripodi. *La balena Bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2022/09/13/totem-silvia-tripodi-matilde-manara/>
- Mancinelli, F. (2020). *Tutti gli occhi che ho aperto*. Marcos y Marcos.
- Mari, M. (2017). *Leggenda privata*. Einaudi.
- Marin, L. (2014). *Della rappresentazione* (L. Corrain, A c. Di). Mimesis.
- Marino, G. (1979). *La Galeria: Vol. I* (marzio Pieri, A c. Di). Liviana.
- Marinoni, M. (2016). Visibilità e superficie del tragico. Il pathos dell’immagine in d’Annunzio (dai Taccuini al Libro segreto). *Arabeschi*, 8, 74–84.
- Mazzara, F. (2007). *Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaellitismo: Il caso Rossetti*. Università di Napoli.
- Mazziotta, L. (2012). Andrea Inglese, Commiato da Andromeda. *Semicerchio*, XLVI(1), 96–97.
- Mazziotta, L. (2019). *Posti a sedere*. Valigie Rosse.

- Mazzoni, G. (2017). *La pura superficie*. Donzelli.
- Meltzer, F. (1987). *Salome and the dance of writing: Portraits of mimesis in literature*. University of Chicago Press.
- Mengaldo, P. V. (2005). *Tra due linguaggi: Arti figurative e critica*. Bollati Boringhieri.
- Messori, R. (2017). *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*. ETS.
- Milani, F. (2021). Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio. *Arabeschi*, 17, 30–43.
- Mirabile, A. (2009). *Scrivere la pittura: La funzione Longhi nella letteratura italiana*. Longo.
- Mirabile, A. (2016). «Fili d'oro:» Le arti figurative nel «Notturmo» di Gabriele D'Annunzio. *MLN*, 131(1), 119–138.
- Miracle, C. (2021). «L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica». Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi. *Quaderni del PENS*, 4, 13–34.  
<https://doi.org/10.1285/I2611903XN4P13>
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1992). The Pictorial Turn. *Artforum*, 30(7), 89-94.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. (2015). *Image science: Iconology, visual culture, and media aesthetics*. University of Chicago Press.
- Molinari, C. (2004). Sul'ecfrasi epica tassiana. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 311–354). Bulzoni.
- Montani, P. (2022). *Destini tecnologici dell'immaginazione*. Mimesis.

- Monti, S. (2019). Mostragli nel mio cor l'esempio vero»: Marino e il ritratto della sua donna nella Galeria. In G. Genovese & A. Torre (A c. Di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (pp. 161–176). Carocci.
- Moore, F. (2005). Baudelaire et les poèmes en prose du dix-huitième siècle: De Fénelon à Chateaubriand. *Bulletin baudelairien*, 113–143.
- Morra, E. (2021). Costellazioni d'immagini. Nuove incursioni su Gadda, Caravaggio e gli antichi maestri. *Letteratura e arte*, 19, 79–102.
- Müller-Zetzelmann, E. (2011). Poetry, Narratology, Meta-Cognition. In G. Olson (A c. Di), *Current Trends in Narratology* (pp. 232–253). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110255003.232>
- Nicolai, R. (2016). Dall'epos arcaico all'epillio: Alcune riflessioni. *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXIe siècle*, 6. <https://doi.org/10.4000/aitia.1368>
- Omero. (2007). *Iliade* (G. Paduano & M. S. Mirto, A c. Di). Mondadori.
- Orazio Flacco, Q. (2013). *Opere* (D. Bo & T. Colamarino, A c. Di). UTET.
- Ottonieri, T. (2021). Piccola Collezione Portatile. *Antinomie*. <https://antinomie.it/index.php/2021/02/21/piccola-collezione-portatile/>
- Ottria, I. (2019). Dalle Silvae di Stazio all'Ambra di Poliziano: Forme e sviluppi dell'ecfrasi nella poesia di villa. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 41–56). Pacini Fazzi.
- Ovidio, P. N. (2009). *Metamorfosi*. Vol. III, Libri V-VI (G. Rosati & G. Chiarini, A c. Di). Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori.
- Panagiotidou, M.-E. (2022). *The Poetics of Ekphrasis: A Stylistic Approach*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0>
- Pasolini, P. P. (2009). *Tutte le poesie* (W. Siti, A c. Di; Vol. 1). Mondadori.

- Patrizi, G. (2004). Le ragioni dell'ecfrasi. Origini e significato delle narrazioni vasariane. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 2, pp. 421–431). Bulzoni.
- Pellini, Pierluigi. (1998). *La descrizione*. Laterza.
- Perini, G. (1989). L'arte di descrivere: La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 3, 175–206.  
<https://doi.org/10.2307/4603664>
- Pernice, L. (2019). La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative. *Arabeschi*, 12, 107–123.
- Perutelli, A. (1978). L'inversione speculare: Per una retorica dell'ekphrasis. *Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici*, 1, 87-98.  
<https://doi.org/10.2307/40235708>
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. In M. Pfister, U. Broich, & B. Schulte-Middelich (A c. Di), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (pp. 1–30). Max Niemeyer.
- Philostratus The Elder, *Callistratus*, & *Philostratus The Younger*. (1931). *Imagines* (A. Fairbanks, A c. Di). Harvard University Press ; W. Heinemann Cambridge, Mass., London.
- Pich, F. (2017). Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari. *Arabeschi*, 10, 165–184.
- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi.
- Pinotti, G. (2017). Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina. *I Quaderni dell'Ingegnere*, 5, 185–195.
- Platone. (2009). *Repubblica* (G. Reale & R. Radice, A c. Di). Bompiani.
- Plutarco. (2017). *Tutti i Moralia* (G. Pisani & E. Lelli, A c. Di). Bompiani.

- Portesine, C. (2019). Un barocco novissimo: La «forma-galeria» nella produzione poetica della Neoavanguardia. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 249–265). Pacini Fazzi.
- Portesine, C. (2020). L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale. *Arabeschi*, 15, 66–89.
- Portesine, C. (2022). Paratesti e titolature letterarie nella pittura di Achille Perilli (1951-1971). *Rossocorpolingua*, Anno V(Numero 2), 5–33.
- Portesine, C. (2023). «Un vuoto senza fine, pieno di significato». L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità. *Quaderni del PENS*, 6, 125–152. <https://doi.org/10.1285/I2611903XN6P125>
- Portesine, C. (2024). *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*. Edizioni della Normale.
- Prandi, S. (2004). L'ecfrasi pastorale. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (pp. 139–225). Bulzoni.
- Praz, M. (1971). *Mnemosine: Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Mondadori.
- Primo, N. (2016). Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel «Nuovo romanzo di figure» di Lalla Romano. In M. Cometa & R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 181–204). Quodlibet.
- Prosperi, V. (2018). Il Padiglione di Cassandra: Miti troiani antichi e moderni nell'Orlando Furioso. In G. Brescia, M. Lentano, G. Scafoglio, & V. Zanusso (A c. Di), *Revival and revision of the Trojan myth: Studies on Dictys Cretensis and Dares Phrygius* (pp. 373–397). Georg Olms Verlag.
- Raboni, G. (2012). *Tutte le poesie: 1949-2004* (R. Zucco, A c. Di). Einaudi.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In L. Elleström (A c. Di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51–68). Palgrave Macmillan.
- Rajewsky, I. O. (2018). Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate. *Between*, Vol 8, Transmediality. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3526>
- Reuter, Yves. (2000). *La description: Des théories à l'enseignement apprentissage*. ESF.
- Rippl, G. (2018). The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Transcultural Novels. *Poetics Today*, 39(2), 265–285. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324444>
- Rizzarelli, M. (2015). *Una terra che è solo visione: La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*. Duetredue Edizioni.
- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach). In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp. 53–72). VU University Press.
- Roby, C. (2016). *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: The Written Machine between Alexandria and Rome*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139924849>
- Rorty, R. (1967). *The Linguistic turn. Recent essays in philosophical method*. University of Chicago Press.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across media: The languages of storytelling*. University of Nebraska Press.
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789401206273>
- Sanguineti, E. (2002). *Il gatto lupesco: Poesie (1982-2001)*. Feltrinelli.

- Sanguineti, E. (2010). *Varie ed eventuali: Poesie (1995-2010)*. Feltrinelli.
- Santarelli, C. (2019). L'ékphrasis come sussidio all'iconografia musicale. *Music in Art*, 44(1/2), 221–238.
- Schmid, W. (2010). *Narratology. An Introduction*. De Gruyter.
- Scott, G. F. (1991). The rhetoric of dilation: Ekphrasis and ideology. *Word & Image*, 7(4), 301–310. <https://doi.org/10.1080/02666286.1991.10435879>
- Segre, C. (2003). *La pelle di san Bartolomeo: Discorso e tempo dell'arte*. Einaudi.
- Segre, C. (2006). *Pittura, linguaggio e tempo*. Monte Università Parma.
- Shapiro, M. (1990). Ecphrasis in Virgil and Dante. *Comparative Literature*, 42(2), 97–115. <https://doi.org/10.2307/1771206>
- Sirtori, M. (2011). «True tears from your painted sorrow». The Practice of Ekphrasis in Italian Romanticism. In A. Locatelli (A c. Di), *La conoscenza della letteratura- The knowledge of literature: Vol. X* (pp. 95–113). Bergamo University Press - Sestante Edizioni.
- Spatola, A. (1975). *Diversi accorgimenti*. Geiger.
- Spignoli, T. (2018). *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*. Edizioni ETS.
- Spinelli, F. M. (2023). *Ecfrasi*. Arcipelago itaca.
- Spitzer, L. (1955). The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar. *Comparative Literature*, 7(3), 203–225. <https://doi.org/10.2307/1768227>
- Stavru, A. (2019). Ekphrasis. *International Lexico of Aesthetics*, 1. <https://doi.org/10.7413/18258630047>
- Steiner, W. (1982). *The colors of rhetoric: Problems in the relation between modern literature and painting*. University of Chicago Press.

- Sternberg, M. (1982). Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today*, 3(2), 107–156. <https://doi.org/10.2307/1772069>
- Sternberg, M. (1991). How indirect discourse means: Syntax, semantics, poetics, pragmatics. In R. Sell (A c. Di), *Literary pragmatics* (pp. 62–93). Routledge.
- Steward, A. (2005). Posidippus and the Truth in Sculpture. In K. J. Gutzwiller (A c. Di), *The new Posidippus: A Hellenistic poetry book*. Oxford University Press.
- Sweller, J. (1988). Cognitive Load During Problem Solving: Effects on Learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257–285. [https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202\\_4](https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202_4)
- Taravacci, P., & Cancelliere, E. (A c. Di). (2016). *Ut pictura poesis: Intersezioni di arte e letteratura*. Università di Trento. Dipartimento di lettere e filosofia.
- Tasso, T. (2008). *Lettere poetiche* (C. Molinari, A c. Di). Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- Tasso, T. (2009). *Gerusalemme liberata* (F. Tomasi, A c. Di). BUR.
- Teocrito. (2023). *Idilli e epigrammi* (B. M. Palumbo Stracca & L. Bettarini, A c. Di). Bur.
- Teotochi Albrizzi, I. (1809). *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*. Molini, Landi e compagno.
- Terzoli, M. A. (2023). *Ecfrasi, immaginazione, scrittura. Letteratura e arti figurative da Dante a Gadda*. Carocci.
- Testa, E. (2011). *Una costanza sfigurata: Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*. Interlinea.
- Testa, I. (2005). *Biometrie*. Manni.
- Testa, I. (2016). *Tutto accade ovunque*. Nino Aragno Editore.
- Testori, G. (1989). *Maddalena. Con una ghirlanda di testi e di immagini*. Franco Maria Ricci.

- Testori, G. (1995). *La realtà della pittura: Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*. Longanesi.
- Testori, G. (1996). *Opere. 1943-1961* (F. Panzieri, A c. Di; Vol. 1). Bompiani.
- Testori, G. (2008). *Opere. 1965-1977* (F. Panzieri, A c. Di; Vol. 2). Bompiani.
- Thon, J.-Noël. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press.
- Ticciati, S. (2001). L'errore di Picasso. *Paragone Letteratura*, 33-34-35, 56-86.
- Tognini, M. (2023). Descrivere, narrare, interpretare: L'ekphrasis nel museo di Reims di Daniele Del Giudice. *Letteratura e letterature*, 17. <https://doi.org/10.19272/202309801003>
- Torrance, I. (2013). *Metapoetry in Euripides*. Oxford University Press.
- Torre, A. (2019a). La finestra sul testo: Aspetti dell'ecfrasi da Dante a Tasso. In G. Genovese & A. Torre (A c. Di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (pp. 21-56). Carocci.
- Torre, A. (2019b). *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*. Pacini Fazzi.
- Torre, A. (2019c). Statuto dell'ecfrasi e strategie verbovisive ne La Galeria di Marino. *Ellisse*, 2, 69-88. <https://doi.org/10.48255/J.LELLIS.14.II.2019.03>
- Torti, L. (2019). Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva. *Griseldaonline*, V. 18, 149-167. <https://doi.org/10.6092/ISSN.1721-4777/9372>
- Tripodi, S. (2020). *La più recente fine di un racconto*. Tic Edizioni.
- Tripodi, S. (2022). *Totem*. Tic Edizioni.
- Venturi, G. (2004). Una lectura Dantis e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X. In G. Venturi & M. Farnetti (A c. Di), *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento* (Vol. 1, pp. 15-31). Bulzoni.

- Venturi, G., & Farnetti, M. (A c. Di). (2004). *Ecfrasi: Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Bulzoni.
- Venturi, L. (A c. Di). (1953). *Pablo Picasso. Catalogo della mostra*. De Luca Editore.
- Verdone, A. (2021). Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti. *Allegoria*, 83, 85–101.
- Verdone, A. (2024, in corso di stampa). L'ekphrasis al tempo della Global Media Society. In R. Manzotti (A c. Di), *Visual media e nuove forme tecnologiche*. Mimesis.
- Virgilio, P. M. (2012). *Eneide* (F. Della Corte, C. Vivaldi, & M. Rubino, A c. Di; Vol. 1). Garzanti.
- Wagner, P. (1996). *Icons—Texts—Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. De Gruyter.
- Webb, R. (2016). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Routledge.
- Weber, L. (2019). Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi. *Arabeschi*, 14, 108–123.
- Wettlaufer, A. K. (2003). *In the mind's eye: The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*. Rodopi.
- Winckelmann, J. J. (2008). *Il bello nell'arte: Scritti sull'arte antica* (C. Franzoni, A c. Di). Einaudi.
- Wolf, Werner., & Bernhart, W. (2007). *Description in literature and other media*. Brill.
- Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, 16(4), 599, 599-649. <https://doi.org/10.2307/1773367>

- Yacobi, T. (1997). Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (A c. Di), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 93–101). Rodopi.
- Yacobi, T. (1998). The Ekphrastic Model: Forms and Function. In V. Robillard & E. Jongeneel, *Pictures into words* (pp. 21–34). VU University Press.
- Yacobi, T. (1999). The Ekphrastic Figure of Speech. In M. Heusser, M. Hannoosh, & C. Schoell-Glass (A c. Di), *Text and visuality: Word & Image Interactions 3* (pp. 93–101). Rodopi. <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:000499325>
- Yacobi, T. (2000). Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today*, 21(4), 711–749. <https://doi.org/10.1215/03335372-21-4-711>
- Yacobi, T. (2005). Ekphrastic Double Exposure: Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning and Fra Pandolf as Four-in-One. In M. Heusser, M. Hannoosh, E. Haskell, L. Hoek, D. Scott, & P. de Voogd (A c. Di), *On Verbal/Visual Representation. Word Image Interaction 4* (pp. 219–230). Rodopi.
- Yacobi, T. (2013). Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry. *Poetics Today*, 34(1–2), 1–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-1894487>
- Zanzotto, A. (1999). *Le poesie e prose scelte* (S. Dal Bianco & G. M. Villalta, A c. Di). Mondadori.
- Zattarin, A. (2000). L'amore sognato: Ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano. *Studi Novecenteschi*, 27(60), 347–367.
- Zeichen, V. (2017a). Pagine di gloria. In *Poesie 1963-2014* (pp. 85–142). Mondadori.
- Zeichen, V. (2017b). *Poesie 1963-2014*. Mondadori.
- Zeitlin, F. I. (2013). Figure: Ekphrasis. *Greece and Rome*, 60(1), 17–31. <https://doi.org/10.1017/S0017383512000241>

Zipoli, L. (2019). «S'a gli occhi credi»: Il giardino di Armida nelle edizioni illustrate della Gerusalemme liberata. In A. Torre (A c. Di), *Parola all'immagine: Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino* (pp. 103–137). Pacini Fazzi.

Zucconi, L. (2014). *Dalla sfida all'alleanza: Frontiere dell'ecfrasi ottocentesca*. Tesi di Dottorato in Letteratura e Filologia Italiana. Università degli studi di Firenze.

# Indice

<b>PREMESSA .....</b>	<b>3</b>
<b>CAPITOLO 1 – PROFILO STORICO ESSENZIALE DELL’EKPHRASIS .....</b>	<b>16</b>
1.1 L’EKPHRASIS PRIMA DELL’EKPHRASIS .....	17
1.2 ALLE ORIGINI DELL’EKPHRASIS: L’ANTICHITÀ GRECO-LATINA .....	20
1.3 PRIME ATTESTAZIONI ITALIANE: GUITTONE, DANTE, PETRARCA E BOCCACCIO .....	30
1.4 IL QUATTROCENTO E IL CINQUECENTO .....	33
1.5 IL SEICENTO .....	39
1.6 IL SETTECENTO .....	41
1.7 L’OTTOCENTO .....	46
1.8 IL NOVECENTO .....	51
1.9 IL DUEMILA .....	61
BIBLIOGRAFIA .....	67
<b>CAPITOLO 2 – GLI STUDI ECFRATICI CONTEMPORANEI .....</b>	<b>80</b>
2.1 TRA ANALOGIA E OPPOSIZIONE: LE DINAMICHE PARAGONALI .....	81
2.2 L’EKPHRASIS COME SPAZIO SOCIALE E IDEOLOGICO .....	91
2.3 PER UNA RASSEGNA DELLE DEFINIZIONI DELL’EKPHRASIS .....	97
2.4 ALCUNE TIPOLOGIE, TASSONOMIE ANALITICHE O CATEGORIZZAZIONI .....	111
2.5 GLI STUDI TEORICI SULL’EKPHRASIS IN ITALIA .....	129
BIBLIOGRAFIA .....	135
<b>CAPITOLO 3 – L’EKPHRASIS COME CONVENZIONE .....</b>	<b>143</b>
3.1 IL RAPPORTO TRA IMMAGINE E PAROLA .....	145
3.2 DEFINIRE L’EKPHRASIS. TRA DISPOSITIVO E VERBALIZZAZIONE .....	154
3.3 ELEMENTI E SOGGETTI COINVOLTI DAL DISPOSITIVO ECFRATICO .....	164
3.4 SPECIFICITÀ DELL’EKPHRASIS POETICA? .....	169
3.5 È POSSIBILE UNA NARRATOLOGIA DELL’EKPHRASIS POETICA? .....	174
BIBLIOGRAFIA .....	179
<b>CAPITOLO 4 – IL CONTINUUM DI RICONOSCIBILITÀ ECFRATICA .....</b>	<b>184</b>
4.1 EKPHRASIS SCOPERTA .....	189
4.1.1 Casi limite .....	199
4.2 EKPHRASIS ALLUSIVA .....	203
4.2.1 Casi limite .....	209
4.3 EKPHRASIS NASCOSTA RINTRACCIABILE .....	212

4.3.1 Casi limite.....	219
4.4 <i>EKPHRASIS</i> NASCOSTA IPOTETICA .....	222
BIBLIOGRAFIA .....	230
<b>CAPITOLO 5 – CONFIGURAZIONI TESTUALI E OGGETTI ECFRASTICI .....</b>	<b>232</b>
5.1 <i>EKPHRASIS</i> E FORME DI ORGANIZZAZIONE TESTUALE .....	233
5.1.1 L' <i>ekphrasis</i> episodica .....	238
5.1.2 L' <i>ekphrasis</i> frammentata .....	243
5.1.3 L' <i>ekphrasis</i> autonoma .....	248
5.1.4 L' <i>ekphrasis</i> ciclica .....	252
5.1.4.1 La forma-libro .....	254
5.1.4.2 Dispositivo museale .....	258
5.2 L'OGGETTO ECFRASTICO.....	261
5.2.1 Caratteristiche generali dell'oggetto ecfrastico.....	264
5.2.2 Alcuni casi di studio dell'oggetto ecfrastico.....	268
5.2.2.1 Il grado di realtà. Tra <i>notional</i> e <i>actual</i> .....	269
5.2.2.2 L' <i>artisticità</i> dell'oggetto ecfrastico. Tendenze centrifughe.....	272
5.2.2.3 Tra pubblico e privato. Alcune realizzazioni.....	278
5.2.2.4. Tra integralità e particolare. Il caso del dettaglio.....	280
5.2.2.5. Temporalità e movimento. Tra linearità finita e apertura potenziale.....	282
5.2.2.6. Modalità di fruizione. Mascherare l'esperienza.....	287
BIBLIOGRAFIA .....	292
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>295</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GENERALE .....</b>	<b>300</b>