

Laboratorio di ecfrastica

(Sintesi del tema di Gily Reda, cfr. Bibliografia – I testi sottolineati riguardano la formazione estetica)

Words, when well chosen, have so great a Force in them...

When I use a word, Humpty Dumpty says...

Giordano Bruno parlava della centralità, nella conoscenza, delle immagini per la memoria. Si tratta di un mondo misterioso ed affascinante, che da solo può generare la fortuna di un uomo, ricordare è sapere, poter affascinare gli astanti con parole appropriate, sapersi servire della più squisita retorica, ma anche di esempi convincenti. Nelle corti dove si decide il destino, nella politica, nel commercio, le doti della memoria brillano in modo esplicito. Ma anche nelle varie contingenze della vita, poter ricordare giusti moniti, accadimenti che suggeriscono espedienti, la memoria è sempre una fonte inesauribile di ricchezza per l'uomo che la sa coltivare.

Perché la memoria, coltivata sin dall'antichità da una apposita arte, sempre sul bilico tra la magia (l'invocazione alle 9 Muse figlie della Mnemosyne regina) e la ragione, con Bruno si svela essere anche una vera e propria macchina del sapere: di lì partiranno poco dopo le teorie della logica binaria.

Nella memoria è ogni possibilità futura di svolgimento dei saperi, una nuova combinazione di fatti noti incapsulati in un ricordo può diventare l'immagine di un nuovo problema, ispirazione sottile di una ricerca di verità, guida sicura dell'innovazione. Tanto sorprendente quanto ovvio, tutti pregiano la memoria ma non ne intendono questo aspetto teoretico, di conoscenza – oggi che sempre più la addormentiamo con le enciclopedie on line. L'arte della memoria non è solo una meccanica necessaria per non dimenticare, una tecnica: è sapienza teoretica, metodo del conoscere umano che intende accostando fatti e conclusioni. Giano ne è l'immagine, guardare al passato è volgergli le spalle e andare al futuro.

Giordano Bruno fece teorema di questa arte antica, cercò nella memoria non solo la cultura personale che lo fece apprezzare nelle corti e nelle università d'Europa, ma anche la risposta al potere che l'Arte della Memoria riconosce alle immagini, memoria primaria ineguagliabile a quella dei concetti. Il potere delle immagini della memoria si spiega perché essa cammina per immagini in figura ed in parole, parole poetiche valgono quanto una statua scolpita. Disegna immagini e scrive poesie sempre e le riempie di icone, simboli, allegorie, marchi, sigilli... ogni caso è diverso nella sua funzione. Come le parole, poetiche e no, che anche mostrano vari metodi di comunicazione e accostamento: trovare una 'parola nuda' è trovare il sigillo di un'armonia segreta, la fragranza di un vero che si apre e muta ad ogni pronuncia.

Il potere della parola magica, che sa diventa melodia e nenia e accompagnare la vita come un OHM verso l'infinito, è la preghiera che richiama alla potenza dell'unisono del cuore. Piccolo e grande sono l'infinito della pronuncia iterata che guida l'uomo al mistero e lo sostiene.

Tra le parole che sono immagini e le figure della memoria primaria che si imprimono nei sensi e restano chiare e insieme chiasmatiche, impregnate di odori: si crea l'andirivieni che conferma somiglianze e allaccia metafore e dissensi, solidifica legami di identici e contrari, discute dei contraddittori come dissonanze e problemi: tutte strade utili per capire, tutte presenti nella lingua parlata nelle parole e sillabe di cui il filologo indica l'origine.

Il nodo della memoria e della conoscenza rende interessante il percorso dell'ecfrastica, che discute appunto l'intreccio che da una luce sviluppa chiaroscuri e colori, dal contatto con l'arte figurativa o teatrale medita concetti e virtù del vivere quotidiano. Così porta ad interrogare le somiglianze, a confrontarle con il modo personale di pensare: tra letteratura e arti già vive la difficile arte della traduzione e comparazione, il mistero della Pentecoste. Non a caso l'estetica ha dibattuto per secoli il confronto tra le arti.

Ma il '900 ha portato le immagini nei testi di più comune lettura. Spesso essi persino sostituiscono parole scritte con la viva voce anche con letture di testi – la cultura del senso comune rischia sempre più l'ottuso come diceva Barthes, il frainteso, l'incoerenza accettata per buona. Le storie riprendono a correre sempre diverse (*story telling*, si dice) come nell'oralità del mondo presocratico, quando la scienza non aveva edifici coerenti del sapere ma pure risolveva i problemi, sapeva squadrare un terreno e prevedere tempi di costruzione: eppure geometria ed aritmetica nacquero in Grecia quando si passò dall'oralità alla scrittura, oltre Egizi e Persiani costruttori di monumenti.

I giornali, i gazzettisti che già Nietzsche condannava per la loro superficialità assassina del pensiero critico, analogica e non analitica, tendente a costruire una ovvietà che non è nei fatti ma nel loro utile (*fake news*), ha creato il linguaggio di televisione, rete, fumetti, poster, libri illustrati... tutti testi codificati in parole ed immagini nel cosiddetto *pictorial turn*,¹ la svolta iconica della comunicazione. Già in una pittura noi troviamo la coincidenza di codici diversi, colori, sfondi, soggetti, abiti, culture, intenzioni di significato... ma nel testo complesso pluricodificato troviamo troppi codici, nessuno è in grado d'intendere con competenza suoni e immagini e parole ecc. ecc. tanto che per comporre un test occorrono mille competenze diverse, Victor Hugo non basta più per eccellere oggi. Dunque, non è facile nemmeno capire i trucchi dei testi, ben più complessi delle antiche retoriche, dove era più semplice dominare il senso e la coerenza di un discorso. Le arti dell'immagine spaziale, dell'immagine movimento, dell'immagine virtuale sono un'eccezionale conquista ma anche una letteratura fatta di testi trabocchetto di cui profittano i cosiddetti *spin doctors*, vale a dire gli esperti dell'*effetto* nel senso del tennis (*spin*): la palla avvelenata da un movimento abile, che va dove non sembra andare. La lingua d'oggi fa della retorica un potere politico come sempre: ma lo ha dotato di istituzioni che ne incrementano il pericolo, contro cui la scuola deve combattere influenzando l'*industria intellettuale*² formando per far capire, per dare vita ad un potere sano.

Studiare le immagini non è filologia, quindi, ma essere presenti al tempo sfruttando le analisi fatte sin dall'antichità ma rifiutate dalla cultura ufficiale. L'Arte della Memoria, l'ermetismo e le letterature dell'arte, costituiscono biblioteche grandi come quelle delle letterature. L'analisi può trovare presto gli elementi essenziali per approfondire il rapporto tra parola ed immagine nel testo,³ correggendo e corroborando l'attenzione alla parola degli studiosi: e già l'interesse genuino di queste scritture mostrano le letterature della comparatistica⁴ e della *Visual Culture* che contro la

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago UP, Chicago 1994, p. 11.

² J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago UP, Chicago 1993, p. 1.

³ W. Harms, *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart, Metzler, 1990. A. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations* (in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 31-53. M. Pfister, *The Dialogue of Text and Image, Antoni Tapies and Anselm Kiefer*, in K. Dirscherl, *Bild und Text in Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 1993, p. 321-343.

⁴ O. Walzer, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. K. Wais (Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste, 1936. E. Souriau, *La correspondance des arts* 1947. R. Welleck, A. Warren, *Theory of Literature*, 1942, Orlando 1964. J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literacy Pictorialism*, Chicago, 1958. R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York-London, 1967. U. Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968. M. Praz, *Mnemosine*, parallelo tra la letteratura e le altre arti 1971. J. D. Merriman, *The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation* 1972-73. W. Steiner, *The Colors of Rethoric*, Chicago 1982). R. Jakobson, *Language in Relation to Other Communication Systems*, 1970. Th.S.

tendenza logocentrica sviluppa l'*ékphrasis*.⁵ Si torna al discorso delle arti tutte sorelle delle scienze, chiave degli studi interdisciplinari, la comparazione rivela omologie strutturali che portano ad approfondire nell'estetica e nello stile il mondo della storia.⁶ Nella teoria scientifica, metodica, la composizione della sintesi rivela fasi diverse dell'immagine del mondo, contempera la determinazione analitica, facile all'entropia, al collasso dei significati privi di nesso, con l'analogia che suggerisce altre strade per capire. L'immagine è un tutto organico, un rimando chiasmatico che rammemora ed elabora l'intero.

*

Il confronto tra immagine e parola porta al linguaggio descrittivo dell'*ékphrasis* (*ek*, fuori – *phrasein*, parlare)⁷, un esercizio avanzato di retorica medievale, diretto ad esercitare gli allievi nel linguaggio con la descrizione minuziosa di oggetti. Ciò insegna a scrivere, ma anche a guardare, a costruire un campo di attenzione che fa che l'immagine sia traccia durevole nell'occhio della memoria,⁸ non riguarda solo oggetti d'arte.

È «discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza»⁹ nell'*enargeia* – *energeia*: per Aristotele sono termini diversi, uno è effetto voluto, l'altro la capacità di comunicare del testo figurale e verbale che solo alcune opere conquistano. Oggi si dice qualità performativa del discorso, capacità di influire su chi ascolta. Nicolao di Mira, retore del V secolo d.C., lega l'eccfrastica alle statue e dipinti, e parla dello scudo di Eracle – di Esiodo, di Achille - di Omero, di Enea - di Virgilio – oggetti non esistenti che in parole.

La Seconda Sofistica con Luciano di Samosata (*Eikones*) mira a “spiegare la bellezza” degli oggetti d'arte con un linguaggio tecnico che è immaginario, per comunicare agisce sulla cultura visuale condivisa, su poche opere molto note¹⁰ illustrate con personale partecipazione per prolungare il piacere estetico: ecco il testo della disputa dell'eccfrasi.

Primo retore: Ed è veramente delizioso, secondo me, che la più bella sala si apra a ospitare l'eloquenza [...].Alla vista di una sala che non teme confronti per le sue vaste dimensioni, per la sua splendida bellezza, per l'illuminazione ricca di luce, per il fulgore brillante delle dorature e la smagliante ricchezza delle pitture, come potrebbe un uomo non cedere al desiderio di pronunciare un discorso tra quelle mura, se questa fosse la sua attività, come potrebbe non desiderare di essere onorato e glorificato in quella sala, di riempirla della sua voce e di divenire, per quanto gli è possibile, parte di quella bellezza? O piuttosto, dopo averla osservata con attenzione e ammirata soltanto, potrebbe andarsene via e lasciarla vuota e silenziosa senza rivolgere un saluto o intrattenersi a parlare, come se fosse muto o risoluto a tacere per invidia? Per Eracle! Questo non è un comportamento che si addica ad un conoscitore o ad un esteta, è invece prova di notevole rozzezza, [...] non accorgersi che i processi della visione non implicano le stesse regole per l'uomo comune e per la persona colta. [...]. Un uomo colto che osservi qualcosa di bello, secondo me, non potrà accontentarsi di cogliere quel

Peirce, *The Icon, Index, and Symbol*, 1997). R. Barthes *L'obvie et l'obtus*, 1982. Corrain e Valenti, *Leggere l'opera d'arte* I e II, 1991. Shapiro *Per una semiotica del linguaggio visivo*, 2002. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, 2003

⁵ Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2003. M. Cometa, *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13. e la teoria del catalogo come una strategia di conoscenza, in *Letteratura e arti figurative: Un catalogo*, in «Contemporanea», 3 (2005), p. 17.

⁶ W.J.T.Mitchell, op. cit., pp. 83-4.

⁷ R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1, 1999, pp. 7-18. R. Barthes, «L'effet du réel», in Id. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. «L'effetto del reale», in *Il brusio della lingua*, Torino Einaudi, 1988.

⁸ A.S.Becker, A. S., Reading Poetry Through a Distant Lens.Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles", in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), pp. 5-24

⁹ Aelius Theon, *Progimnasmata*, II (II, 118 Spengel), in J. Hagstrum *The Sister Arts*, op. cit., p. 12; *ékphrasis*, *enargeia*, *hypotiposi* e *dyatiposi* sono le figure della descrizione; sinonimi latini, *descriptio*, *demonstratio*, *evidentia*, *adumbratio representatio*.

¹⁰ S. Maffei, *Introduzione*, in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Einaudi, Torino 1994, pp. xxixxii

piacere soltanto con gli occhi, non potrà tollerare di essere un muto spettatore e cercherà invece di prolungare quel piacere il più a lungo possibile e di rispondere a ciò che vede con le parole⁴⁴.

Secondo retore: O giudici, il retore che ha parlato prima di me ha innalzato molti grandi elogi a questa sala e l'ha adornata con le sue parole; ed io sono tanto lontano dal criticarlo che mi sembra giusto aggiungere anche alcuni punti che lui ha tralasciato. Poiché quanto più bella quella sala apparirà, tanto più io vi dimostrerò che porrà ostacoli agli interessi dell'oratore. [...] Di fronte a tanta bellezza la parola infatti si nasconde, si oscura e si perde, come se si lanciasse una lucerna dentro un grande rogo, o si volesse mostrare una formica su un elefante o su un cammello. Questi sono gli errori da cui deve guardarsi l'oratore. [...] Quanto all'altra affermazione del mio avversario, che una bella sala riaccenda lo spirito dell'oratore e ravvivi il suo coraggio, a me sembra piuttosto che avvenga il contrario; infatti lo sconvolge e lo atterrisce, turba profondamente la sua capacità di ragionamento e lo rende pieno di timori, al pensiero [...]. Ciò che si vede ha un potere molto maggiore di ciò che si sente. [...] Alate sono le parole e se ne vanno prendendo il volo non appena pronunciate. Invece il piacere della vista è permanente e durevole e assorbe completamente lo spettatore. E perché non guardiate unicamente verso di loro [le pitture] trascurandoci, ecco che cercherò di descriverle, per quanto potrò, con le parole. Infatti penso che sarà un piacere per voi ascoltare ciò che già ammirate con gli occhi. E forse proprio per questo mi loderete e mi anteporrete al mio avversario, pensando che le ho descritte a parole e ho raddoppiato il vostro piacere. Ma considerate la difficoltà di questa impresa temeraria, comporre immagini così belle senza colori, né disegno né tela. Tenue pittura è infatti quella delle parole.

Primo retore: È vero quello che dici, o Licinio. Così se ti sembra giusto, riuniamo insieme i nostri ritratti, la statua del suo corpo che hai modellato e le pitture che ho dipinto della sua anima, uniamole tutte in una sola opera e mettiamola in un libro offrendola all'ammirazione di tutti, sia dei nostri contemporanei sia dei posteri. Saprà opporsi agli assalti del tempo più delle opere di Apelle, Parrasio e Polignoto e sarà gradita alla dama da cui è ispirata più di ogni altra immagine di quel tipo, perché non è fatta di legno, né di cera, né di colori, ma è ritratta con l'ispirazione che proviene dalle Muse. E sarà il ritratto più fedele perché rappresenta contemporaneamente la bellezza del corpo e la virtù dell'animo.

Pittura e parola allacciano il dialogo che è il senso dell'ecfrastica, in cui prevale la parola per la sua forza analitica. Ma, come diceva Orazio nell'*Ars Poetica*, l'arte una è visitazione continua che cambia senso, non sempre s'intende il vero motivo del successo, bisogna tornare e cambiare, *ut pictura poesis*, in figura e parole:

Come un copista che ripete sempre, benché ammonito, il medesimo errore, o un citaredo che più volte intoppa la stessa corda, inducendoci al riso, così, per me, non merita perdono chi sbaglia troppo, simile a quel Chèrilo che quando azzecca un verso mi fa ridere di stupore; ma quando il grande Omero sonnacchia, ebbene, allora mi ci arrabbio: ma in un'opera lunga il sonno è lecito. *Ut pictura poesis* un carne è come un quadro: a volte piace più da vicino, a volte da lontano; quale vuole la luce e quale l'ombra, a uno piace una volta, ad un altro dieci¹¹.

Il perdurare nel tempo dell'espressione *ut pictura poesis* fa capire l'importanza della parola di Orazio come guida delle corrispondenze sollecitate in ognuno dal confronto delle arti, che restano tecnicamente diverse ma in sé organiche e connesse nella bellezza, «la pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante» frase di Simonide di Ceo riferita che Plutarco,¹² che il Rinascimento trattò in mille discorsi sul valore comparato delle arti. Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura* fa il *Paragone*:

“In effetti la poesia non ha propria sedia, né la materia altrimenti, che di un merciajo radunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani. [...] La pittura serve a più degno senso, della poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta. [...] Si ritrova la poesia nella mente, ovvero immaginativa del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni egli vuol equipararsi a esso pittore, ma invero ei n'è molto rimoto”. “Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il

¹¹ Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 361-365 in Id. *Tutte le opere*, a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma, Newton, 1992, pp. 484-487

¹² Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346 f. -347 in *L'Antichità classica* M. L. Gualandri ed., Carocci, Roma 2001, p. 343

fumo delle spaventevoli e mortali macchine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata, innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra [...]. Lunga e tediosissima cosa sarebbe a la poesia ridire tutti li movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità pone innanzi" ¹³.

L'emblematica coltivata nel Rinascimento e diventata moda nel Seicento generò l'allegoria, che giustappone immagine e testo lasciando ad ognuno il suo stile logico, mentre il Settecento tornò al confine, al simbolo. Le riflessioni di Lessing sul Laocoonte¹⁴ partivano dalle *Réflexions*

critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique dell'abbé Dubos (1719), e dalla *Lettre sur le sourds et les muets* di Denis Diderot (1751): è la polemica con l'arte emblematica e la poesia descrittiva a favore della sinergia. Come l'architettura del giardino praticando l'estetica del *Pittoresco* di Claude Lorrain, Salvator Rosa e Poussin, incorse in confusioni che fecero della poesia una didascalìa:

Sì, questa pseudocritica ha fuorviato persino gli stessi virtuosi. Essa ha prodotto in poesia la mania delle descrizioni e in pittura l'allegorismo, facendo di quella un quadro parlante, senza sapere in realtà che cosa essa possa e debba dipingere, e di questa un componimento poetico muto, senza avere considerato in che misura questa possa esprimere concetti universali e divenire una scrittura di segni arbitrari¹⁵.

Lessing riporta «l'attenzione della critica estetica sulle opere d'arte, aprendole ad una sorta di "orizzonte dialogico" animato da uno slancio squisitamente umanistico, [...] che ebbe la funzione di rimettere in discussione tutte le componenti dell'esperienza estetica»¹⁶. Il legame tra le arti non è una mimetica che disperde il senso del detto, solo tenendo viva la distinzione s'intende l'interrelazione di un testo antico con l'oggi e con le diverse sensibilità degli astanti. L'arte ha caratteri interi che definiamo bellezza, conoscenza sensibile, lettura soggettiva, un *einzigsten Augenblick*, un momento pregnante che ricapitola passato, presente e futuro. La parola lo mostra meglio: «fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione»:

“Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista d'un singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. [...] Nulla costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli se vuole, prende ogni sua azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo. Ognuno di questi sviluppi, che costerebbe all'artista un'opera a sé, al poeta costa un unico tratto; e se questo tratto, considerato in sé, fosse tale da offendere l'immaginazione dell'ascoltatore, pure esso sarà così preparato da ciò che è preceduto, oppure sarà così attenuato e compensato da ciò segue, da perdere quest'unica impressione e fare nell'insieme l'effetto più riuscito nel mondo.”

“Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'uno accanto all'altro si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia. Tuttavia tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano e possono apparire in ogni momento della loro durata, e in combinazioni differenti. Ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee è il frutto di una precedente, e può essere la causa di una

¹³ Leonardo, *Trattato della Pittura* (1498), I, 19; 10; 11

¹⁴ Lessing, G. E., "Laokoon", in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; tr. it. *Laocoonte*, M. Cometa ed., Aesthetica, Palermo 2000.

¹⁵ Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 22

¹⁶ Cometa, M., "Presentazione" in G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 11.

successiva, e perciò per così dire il centro di una azione. Di conseguenza la pittura uò anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, tramite i corpi. D'altra parte le azioni non possono sussistere di per sé, ma dipendono da determinati agenti. In quanto questi agenti sono corpi, o vengono considerati corpi, la poesia rappresenta pure corpi, ma solo allusivamente, tramite azioni"¹⁷.

La tradizione dell'*ut pictura poesis* è perciò anch'essa espressione da interpretare per non incorrere in nuove confusioni: la confusione non è la bellezza che rivela nessi, stelle. Lessing supporta la sua argomentazione con la descrizione omerica dello scudo di Achille, che dice primo scritto efrastico cui faccia riferimento, la letteratura che "disegna" forme:

E fece per primo uno scudo grande e pesante,
ornandolo dappertutto, un orlo vi fece, lucido,
triplo, scintillante, e una tracolla d'argento.
Erano cinque le zone dello scudo, e in esso
fece molti ornamenti coi suoi sapienti pensieri.
Vi fece la terra, il cielo e il mare,
l'infaticabile sole e la luna piena,
e tutti quanti i segni che incoronano il cielo,
le Pleiadi, l'Iadi e la forza d'Orione
e l'Orsa, che chiamano col nome di Carro:
ella gira sopra se stessa e guarda Orione
e sola non ha parte dei lavacri d'Oceano.
Vi fece poi due città di mortali,
belle. In una erano nozze e banchetti; [...]
L'altra città circondavano intorno due campi d'armati,
brillando nell'armi; [...]
Dietro nereggiava la terra, pareva arata,
pur essendo d'oro; ed era gran meraviglia.
Vi pose ancora un terreno regale; [...]
Vi pose anche una vigna, stracarica di grappoli,
bella, d'oro; [...].
E vi fece una mandria di vacche corna diritte; [...]
E un pascolo vi fece lo Storpio glorioso, [...]
E una danza vi ageminò lo Storpio glorioso; [...]
E v'era molta folla intorno alla danza graziosa,
rapita, due acrobati intanto
dando inizio alla festa roteavano in mezzo.
Infine vi fece la gran possanza del fiume Oceano
Lungo l'ultimo giro del solido scudo¹⁸

Lessing così commenta:

Io avrei minore fiducia in quest'arida catena di deduzioni se non la trovassi compiutamente confermata in Omero, e se ad essa più esattamente, non mi ci avesse condotto la prassi stessa di Omero. Io trovo che Omero non dipinge altro che azioni progressive, e tutti i corpi, tutte le singole cose li dipinge solo in quanto partecipi di tali azioni, e di solito con un unico tratto. [...]. Omero infatti non dipinge lo scudo come un qualcosa di perfettamente compiuto ma come qualcosa in divenire. Egli dunque si è valso qui del lodato artificio di trasformare gli elementi coesistenti del suo oggetto in elementi consecutivi, creando in tal modo dalla noiosa pittura di un corpo il vivido quadro di un'azione³⁶.

La descrizione di oggetti si rivela "racconto di azioni" e perde il carattere mimetico. Il racconto dell'azione "dinamizza" l'oggetto d'arte, la retorica efrastica mostra l'*enargeia*, il successo. anche se i segni della poesia sono arbitrari, non

¹⁷ Ivi, pp. 29, 32; p. 63.

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

copiano le cose, le esprimono nel comune campo della vita, dove spostarsi porta a vedere meglio e peggio. “Il poeta non vuole essere solo comprensibile, le sue rappresentazioni non devono essere solamente chiare e distinte, vuole rendere le idee che suscita in noi talmente vivide che nella fretta noi sentiamo di sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole”.¹⁹

*

La storia successiva dell'estetica ha sempre più cancellato la definizione delle parole come mezzo; filosofia del linguaggio, linguistica, semiologia e la semiotica, grammatiche generazionali nell'estetica hanno tutte affermato lingua e parola non come strumenti ma come corpo stesso della teoria, luogo d'incontri e costruzioni di senso, linguaggio e memoria che si ordinano nella costruzione dei nuovi mondi. Gli anni '70 hanno battezzato questa comune convinzione *Linguistic Turn*, la svolta linguistica, che ha opposto al nichilismo metafisico la necessità di seguire a dare il peso di realtà ai mondi costruiti nel linguaggio – di parole. Artisti ed informatici hanno poi proseguito il discorso nelle immagini, costruendo il mondo virtuale, tratto dalla sua natura celestiale e immaginaria alla realtà degli schermi tecnologici: ma ciò senza una riflessione attenta va alla costruzione di un mondo onirico i cui effetti storici sono già la realtà dei nostri giorni; l'immaginazione al potere dissolve le tradizioni senza spesso ricavare dal progresso quel che si potrebbe auspicare, per la dissoluzione della memoria, trasformata in bit che non sanno trovare l'unità di un nesso connettivo. Nella formazione è impossibile accettare questa ottica; dare forma è il suo stesso nome, quindi occorre creare le forme in divenire che accettano di doversi trasformare di continuo, ma non perciò di mandar perduta l'idea e la visione del mondo: ciò che l'arte appunto sa fare: l'artista non compone il suo 'ultimo' quadro che per la morte. Ma il suo non è un essere-per-la-morte.

Discutere di metafisica a scuola sarebbe inadatto come in ogni tipo di formazione: Socrate sceglieva i suoi allievi – e non erano davvero tali, come diceva. La memoria invece, l'eferistica per le immagini e l'ermeneutica per le letterature, è il modo corretto di sottolineare l'importanza del nesso in divenire che è il mondo della conoscenza.

Raccontare miti e tradizioni antiche e sapienziali; navigare tra informazione e formazione; studiare i metodi delle scienze, delle arti, delle letterature; confrontarsi con le immagini del mondo: sono tutti modi metalinguistici per consentire la riappropriazione della capacità di capire e di pensare. Intersezioni, incroci, connessioni, interconnessioni vengono spontanei nel mondo dell'intersoggettività e dell'intercultura. Uno spazio privilegiato è quello dell'eferistica, che infatti gode di successo nella ricerca, mentre è sconosciuta nella scuola, dove invece l'ermeneutica o almeno l'interpretazione e la critica storica hanno il loro spazio. donde la crescente attenzione ad essa come molto di più che una tecnica ed una didattica.

Dare figuratività della parola è richiesta dal tempo dominato dall'*Iconic Turn* (Belting), la svolta iconica della neo oralità – per rispondere al tempo e salvare l'analisi che la parola sola sa compiere metodicamente. Il conoscere è analogia ed analisi; aver esagerato con l'analisi, nei tempi di scientismo che viviamo, porta a esagerare l'analogia, come bene mostra l'arte moderna che rifiuta persino di dover comunicare col pubblico degli uomini, rifiuta il gusto per chiudersi in una élite di esperti-specchio. Quando il tempo della parola poetica inseguendo un silenzio incontra spazi di plastica modificabili sino a contraddire il mondo, si mostra il potere dell'aria nel sostenere il volo del gabbiano che credeva di

¹⁹ Lessing, op. cit., pp. 64, 74.

essere ostacolato da essa, diceva Kant. La pesantezza benefica deve seguire nel presente tempo simultaneo ed istantaneo: lo *still point* di Eliot, il punto dove il mondo è fermo, e si lascia raccontare. Ma solo se in esso davvero si ricapitola il senso intero, solo se è, come diceva Bruno una 'parola nuda', simbolo del mondo in un senso dotato di *enargheia*, di naturale comunicabilità. Ma queste parole sono davvero rare, sono le 'parole delle fate', diceva Aby Warburg.

Il dettaglio che regna in questo nostro mondo *dandy*, dove l'apparenza decadente e superflua nasconde in realtà la nuova e diversa intuizione del mondo, rischia di diventare il deserto delle aristocrazie crudeli che speravamo di aver lasciato nel passato, quando l'idea di progresso degli illuministi era convincente. Ma se essa è tramontata la trasformazione è invece la parola chiave del nuovo mondo, cui va formato il cittadino di ogni età: non solo nelle istituzioni, Amos Comenio, fondatore della didattica nel '600, diceva che ogni uomo è un formatore, anche quando dà una indicazione stradale o manifesta un proprio pensiero.

La letteratura del dettaglio, i sorrisi pungenti di Wilde, le *ruches* di Proust, le sensualità di D'Annunzio, le *Azioni Patriottiche* di Musil – tutti insegnano il mondo *dandy* dal tocco leggero, ma nient'affatto debole, che va capito prima che cambiato. Ma la formazione è sempre voglia di cambiamento e sviluppo. La teoresi estetica si compie in questi autori come in tanti altri filosofi e letterati, dediti spesso all'eccentricità ed alla mescolanza dei generi: i saperi umanistici sono detentori del linguaggio d'immagini e, in quanto tale della chiave del nuovo mondo organicamente inteso, che assorbe anche i linguaggi delle scienze, tutte nate da esso e dalle sue analogie fantastiche: già Aristotele riconosceva il ruolo dell'immaginazione nella scienza – non solo dell'immagine, di cui sono pieni tutti i libri di scienza.

La molteplicità dei codici di un iconotesto è una multi-codificazione da padroneggiare. Imparando i codici, imparando anche il codice dell'unità organica sviluppando la formazione estetica e l'educazione all'immagine. Per imparare a parlare la nuova lingua, che ha creato anche i vocabolari dell'immagine. Il laboratorio indirizza a questo, la rigorosa metodologia eccentrica diventa una didattica formativa che per il riconosciuto carattere di azione che ha il simbolo, che motiva a cercare una lettura personale col suo carattere chiasmatico, confuso e misterioso, contiene spunti e repertori di ricerca e d'azione necessari al mondo della complessità. Dice Morin che la complessità è una parola problema, non una definizione: delimita un campo dove muoversi con una ricerca sempre progressiva, come la vita, dove visibile e invisibile si congiungono in un unico sapere verticale che dalla superficie va a fondo (Merleau Ponty).

Bibliografia

Alpers S., *L'arte del descrivere, scienza e pittura nel Seicento olandese*, tr.it. Boringhieri, Torino 1984.

Barthes R., *La camera chiara*, tr.it. Einaudi, Torino 2003 (1980).

—L'ovvio e l'ottuso. *Saggi critici*, tr.it. Einaudi, Torino 1985.

—L'effetto del reale, in Id. *Il brusio della lingua*, tr.it. Einaudi, Torino 1988.

Beck *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo ME*, Carocci, Roma 2002 (1990).

—, *I Preraffaelliti, Art Dossier* Firenze, Giunti, n. 5, 1986.

Belting H., Boehm G., Mitchell W., *Il ritorno delle immagini. Iconic Turn*, in Pinotti Somaini, *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano 2009

Benjamin, W., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr.it. Einaudi, Torino 2000 (1955).

Berger J., *Questione di sguardi*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 2002.

Bolzoni L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.

Tourneisen J. J., *Inchiesta sul bello e il sublime*, tr.it. Aesthetica, Palermo 1998 (1792).

Calvino I., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995.

- Carboni M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca book, Milano 2002.
- Castelli P., *L'estetica del rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Ceserani R., *Ecfraresi e fotografia. Un racconto di Mario Praz e un romanzo di Anita Brookner*, tr.it. in U. Olivieri, a cura, *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003, pp. 279-97.
- Coglitore R., *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa 2004.
- Cometa M., "Introduzione", in J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Aestetica, Palermo 2001, 7-18.
- , "Presentazione", in G. E. Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2002, 7- 18.
- , *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004.
- Corrain L., *Leggere l'opera d'arte, I, II*, Esculapio, Bologna 1999.
- Corrain L., Valenti M., *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991.
- D'Amore Manuela, "Introduzione", in W.M. Rossetti, *Diario della confraternita preraffaellita*, Lumière Internationales, Lugano 2005.
- D'Angelo P., *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Derrida J., *La verità in Pittura*, Roma, Newton Compton, 1981 (1978).
- Fabbi P., *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2000.
- Foucault M., *Le parole e le cose*, tr.it. Rizzoli, Milano 1966.
- , *Questa non è una pipa*, tr.it. Serra e Riva editori, Milano 1980 (1973).
- Genette G., *Soglie. I dintorni del testo*, tr.it. Einaudi, 1989 (1987).
- Giaveri M. T., "Castelli di Carte e destini incrociati: La critica genetica nella tradizione italiana", in M. T. Giaveri A. Gresillon, a cura, *I sentieri della creazione*, Diabasis, Reggio Emilia 1994.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1979 (1968).
- Gualandi M. L., a cura, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001.
- Hagstrum J., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Heffernan J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», vol. 22, n. 2 (Spring 1991), pp. 297-36.
- , *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993.
- Hildebrand J., *Of the Sister Arts. An Essay*, London, William Lewis, 1734.
- Hollander J., *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», 4, I (1988), pp. 209-219.
- Krieger M., "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited", in F. P. W. McDowell a cura, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967, pp. 3-26.
- Lee Reusselaer W., *Ut Pictura Poesis*, tr.it. Sansoni, Firenze 1974 (1942).
- Lessing G. E., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, tr.it. Aesthetica, Palermo 2000.
- Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1844.
- Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Einaudi, Torino 1994.
- Mengaldo V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Mitchell W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Montandon A. ed., *Iconotextes*, Paris, Editions Ophrys, C.R.C.D., 1990.
- Murray R., *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, New York, NY UP, 1996.
- Orestano F., *La Parola e lo sguardo, nella letteratura inglese tra Ottocento e modernismo*, Adriatica, Bari 2005.
- Nietzsche F., *Sull'avvenire delle nostre scuole*, (G. Colli) Adelphi, Milano 1992 (1975).
- Panofsky E., *Il significato nelle Arti Visive*, Einaudi, Torino 1962 (1955).
- Perosa S., "La transitabilità letteraria e figurativa", in M. Kitson, G. Arbore Popescu, a cura, *La pittura inglese*, Milano, Electa, 1998.
- Pozzi G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993.
- , *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1996.
- Praz M., *Mnemosine, Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.
- Ripa C., *Iconologia, ovvero Descrizione dell'Imagini universali*, Roma, 1593.
- Ritter Santini, L., *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986.
- , *Ritratti con parole*, Il Mulino, Bologna 1994.

- Ruskin J., *Pittori Moderni*, 2 voll., tr.it. Einaudi, Torino 1998 (1873).
- Segre C., *La Pelle di San Bartolomeo. Discorso e Tempo dell'Arte*, Einaudi, Einaudi 2003.
- Shapiro M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, G. Perini ed. tr.it. Meltemi, Roma 2002.
- Somaini A., *La cornice e il problema degli spazi della rappresentazione*, in «Le parole della filosofia», III (2000):
- Souriau E., *La corrispondenza fra le arti*, tr.it. Alinea, Firenze 1988 (1947).
- Spinozzi P., *Sopra il reale, osmosi interartistiche nel Preraffaellitismo e nel Simbolismo inglese*, Alinea, Firenze 2005.
- Stoichita V., *L'invenzione del quadro*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1998 (1993).
- Trione A., *Mistica impura*, Melangolo, 2009
- Valéry P., *Scritti sull'arte*, tr.it. TEA, Milano 1994 (1963).
- Valesio P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Venturi G., Farnetti M., a cura, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Bulzoni, Roma 2004.
- Vercellone F., *Oltre la bellezza*, Il Mulino 2008.
- Welleck R., Warren, A., *Teoria della letteratura*, tr. it. Il Mulino, 1956 (1942).
- Woolf V., *Immagini*, a cura di Flora de Giovanni, tr.it. Liguori, Napoli 2002.