

PIETRO TARAVACCI

INTRODUZIONE

L'ETERNA RICERCA DI UN'ARDUA ANALOGIA

Il tema delle intersezioni tra arte e letteratura, che il Seminario Permanente di Poesia (SEMPER) dell'Università di Trento ha scelto per il suo secondo volume monografico, è di quelli che ci conducono agli albori del pensiero estetico. Credo convenga ricordare che questa stessa collana ha già accolto due studi monografici sul tema,<sup>1</sup> con i quali mi piace pensare che questo contributo miscelaneo, che curo assieme a Enrica Cancelliere, possa instaurare idealmente un proficuo dialogo.

L'accostamento analogico tra letteratura e pittura è infatti una costante della cultura occidentale, variamente interpretato da ogni epoca e tradizione nazionale in relazione ai diversi contesti artistici e letterari, ma sempre così evocativo delle ragioni ultime della creazione artistica da accettare, nell'epoca contemporanea, di esser definitivamente messo in discussione, pur in un continuo rinvio alle sue origini.

Il greco Simonide di Ceo definisce la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura che parla»,<sup>2</sup> un concetto su cui insistono tanto

---

<sup>1</sup> Si tratta dei numeri 128 e 139 della collana “Labirinti”, rispettivamente L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Editrice Università di Trento, Trento 2010 e il saggio di Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Editrice Università di Trento, Trento 2012.

<sup>2</sup> La testimonianza di Simonide (VI-V sec. a.C.) ci arriva indirettamente da Plutarco, *De gloria Atheniensium* (346f-347a), il quale nel suo resoconto

il pensiero estetico che la trattatistica retorica di Grecia e Roma,<sup>3</sup> e che poi verrà rielaborato da Orazio, il quale lo fissa nella fortunata formula *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), da cui si dipaneranno le riflessioni di molti artisti e pensatori. In epoca rinascimentale, dietro il forte impulso a stabilire il primato di scultura o pittura, si fa particolarmente attivo il confronto tra pittura e poesia come arti ‘sorelle’ nello stesso intento mimetico già rilevato nell’antichità, come accade nella *Poetica* di Bernardino Daniello (1536), nella *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* (1549), di Benedetto Varchi,<sup>4</sup> e poi nel *Dialogo della rhetorica*, dei *Dialoghi* (1542) di Sperone Speroni. Nel suo *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* (1557) Ludovico Dolce, non accontentandosi del parallelo troppo automatico tra le due arti, effettuato nel nome di un comune intento mimetico, sembra segnare la differenza tra pittura e poesia, facendo dire all’Aretino (nel suo dialogo con Giovan Francesco Fabrini) che la poesia non si limita a fare quello che fa la pittura, ovvero imitare «tutto quello che si dimostra all’occhio»,<sup>5</sup> ma anche quello che «ancora si rappresenta all’intelletto»;<sup>6</sup> un distinguo di non poco conto, nella prospettiva di una superiorità intellettuale della poesia, che induce l’Aretino a definire il pittore e il poeta «quasi fratelli».<sup>7</sup> Contro una tale superiorità della poesia – peraltro ereditata dalla prima definizione di Simonide, il quale aveva definito la pittura per ciò che manca alla poesia e la poesia per ciò che aggiunge alla pittura –

---

associa pittura e poesia in virtù della loro stessa vocazione mimetica, seppur resa con strumenti diversi e da una diversa prospettiva temporale. Infatti – afferma Plutarco – i pittori rappresentano le azioni come se stessero avvenendo, mentre nelle opere letterarie le stesse azioni sono esposte una volta avvenute. Lo stesso Plutarco torna sul parallelo tra le due arti mimetiche nella *Vita di Alessandro*, 1, 3, 665a.

<sup>3</sup> Immancabile il rimando ad Aristotele, *Poetica*, 6, 8, 1450a. Sul versante della cultura romana, c ricorda Cicerone, *Tusculanae disputationes*, V, 114 e quindi la *Rhetorica ad Herennium*.

<sup>4</sup> Il Varchi dedica al tema la Disputa terza, *In che siano simili ed in che differenti i Poeti ed i Pittori*.

<sup>5</sup> La citazione proviene dall’edizione bilingue (italo-francese) *Dialogo della pittura di M. Ludovico Dolce Intitolato L’Aretino*, in Firenze 1735, Per Michele Nestenus e Francesco Moücke, pp. 106-108.

<sup>6</sup> Ivi, p. 108.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

aveva fortemente polemizzato Leonardo,<sup>8</sup> sostenitore della superiorità 'impressiva' della pittura.

Nelle sue *Dicerie sacre* (1614) Giambattista Marino tenta una più compenetrante assimilazione volta a dimostrare (seppur nella prospettiva dell'elitario poeta, che può essere capito soltanto dalle persone colte, mentre alla pittura sembra accedere anche l'ignorante) che le due arti sono tanto simili che «scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere» (*Diceria prima: la Pittura*). Nella raccolta lirica intitolata *Galeria* (1620) lo stesso autore dà voce e figura al gusto barocco d'una stretta compenetrazione tra parola e immagine, e i 453 testi (tra madrigali, sonetti e liriche di varia natura) di cui il libro si compone entrano in stretta relazione ecfrastica con le pitture e le sculture del 'museo' mariniano, interrogandole, sondandole in profondità. Non potendo dar conto qui della vasta eco che ebbe, tanto in Italia che in Europa, un tale dibattito fra arti figurative e poesia (un dibattito che, nel nome dell'interdisciplinarietà delle arti, coinvolge e avvicina mito e storia e mette a confronto diretto la classicità e la modernità), rinvio ai contributi degli studiosi, i quali hanno affrontato nel volume specifici aspetti dell'*ut pictura poesis* in epoca rinascimentale e barocca. Non prima, però, di aver fatto un rapidissimo cenno a quanto in epoca umanistico-rinascimentale la ricerca archeologica e in particolare il rinvenimento della statuaria antica abbiano contribuito a mettere in contatto il linguaggio critico letterario e poetico con le straordinarie qualità scultoree dei reperti. Il caso più sorprendente e noto è quello del rinvenimento del gruppo del Laocoonte, nel 1506, il cui impatto nelle lettere e nell'arte del Rinascimento è stato studiato da Salvatore Settis,<sup>9</sup> e costituirà il paradigma di un'arte con la quale la poesia, a partire dal *Carmen de Laocoonte*, di Jacopo Sadoletto, entra in evidente competizione ecfrastica ed espressiva nel cogliere la dinamicità e la narratività insite nel gruppo scultoreo, che a sua volta non fa che dar figura al famoso episodio virgiliano (*Eneide*, II, vv. 214ss.).

---

<sup>8</sup> Nel *Trattato della pittura*, 1498 ca.

<sup>9</sup> S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 2006.

A questa vasta eco che il complesso marmoreo suscitò nel mondo artistico-letterario si deve il fatto che nel corso del tempo quell'antica analogia incontri la visione (di ascendenza illuministica e centralissima nella riflessione teorica sul concetto dell'*ut pictura poesis*) di Gotthold Ephraim Lessing, secondo il quale «la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia»,<sup>10</sup> in opposizione alla coeva teoria unificante delle arti, vivacemente sostenuta da Charles Batteux nel suo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746).<sup>11</sup> Nell'epoca dei Lumi la *querelle* non si limita a seguire o ribaltare le diverse prospettive rinascimentali e barocche, ma pone l'una di fronte all'altra una visione 'filosofica', da un lato, che Lessing riconosce a Batteux, il quale riconduce tutte le arti a un unico principio (anticipando perciò tesi heideggeriane e generalmente novecentesche) e, dall'altro, una posizione 'critica', quella dell'autore del *Laocoonte*, appunto, che tende ad attribuire a ogni arte mezzi o segni specifici, che fanno sì che la pittura sia arte che imita la simultaneità nello spazio e la poesia sia arte che imita articolando suoni disposti in successione lungo una linea temporale.

Come non riconoscere, dunque, che la riflessione di Lessing anticipa di ben due secoli la distinzione, così centrale nell'indagine semiotica di Émile Benveniste, tra «i sistemi dove la significanza è impressa dall'autore all'opera e i sistemi dove la significanza è espressa dagli elementi primi allo stato isolato, indipendentemente dalle relazioni che possono contrarre»?<sup>12</sup> E dunque, come riconosce il linguista francese, così finemente ripreso e commentato da Segre nell'importante saggio *La pelle di San*

---

<sup>10</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; trad. it. a cura di M. Cometa, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2003. La famosa dichiarazione di Lessing si trova all'inizio del paragrafo XVI. Per una breve ma efficace rassegna della fortuna del motivo del Laocoonte nelle lettere rinascimentali rinvio allo studio di S.S. Scatizzi, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, «Camena», n° 10 (février 2012), pp. 1-23, pp. 12-16.

<sup>11</sup> Trad. it. a cura di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992.

<sup>12</sup> E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, vol. II, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 75.

*Bartolomeo*,<sup>13</sup> ogni analogia tra poesia e pittura deve vedersela con la basilare differenza tra l'arte del poeta, che fa necessariamente riferimento a un sistema semiotico dato, e l'arte dell'artista figurativo, che è priva di un sistema di segni equivalente al segno linguistico.

L'indagine sulla relazione tra le due arti si è dunque arricchita nel corso dei secoli di puntelli estetici, teorico-letterari ed epistemologici fondamentali, rielaborati nella riflessione estetica romantica, nella rivoluzione sinestetica delle Avanguardie primo-novecentesche, nonché nel peculiare rapporto che lega pittura prima e fotografia poi nella definizione del modo realistico.<sup>14</sup> Ancora nel Novecento, Modernismo e Postmodernismo (si pensi solo a W.G. Sebald) dedicheranno al rapporto tra immagine e testo uno spazio centralissimo, alla luce di istanze speculative di varia natura, tra cui gli studi sulla ricezione, quelli semiotici e decostruzionisti, nonché quelli dell'interculturalità.

Superata, dunque, la dialettica della presunta competizione tra le due arti, la riflessione più recente della critica sui legami tra letteratura e iconografia, sulla scia di istanze estetiche di ascendenza romantica, analizza piuttosto le modalità della loro reciproca implicazione, individuata e indagata sulla base della loro comune discendenza dalla medesima materia del *poiein*, in quanto creazione artistica: molti poeti e artisti contemporanei hanno sondato questo spazio 'originario' condiviso dalle arti, allargando spesso il loro sguardo verso poetiche ed estetiche che superano i confini dell'Occidente e guardano con interesse alla coincidenza di sistema ideografico e sistema sillabico dell'estremo Oriente.

L'apporto speculativo e pragmatico dell'analisi critica condotta secondo i principi del Formalismo, dello Strutturalismo e della Semiotica è stato determinante per lo studio delle affinità e divergenze dei due linguaggi (quello verbale e quello figurativo), mostrando la loro parziale sovrapposibilità, l'estensione e i

---

<sup>13</sup> C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.

<sup>14</sup> Cfr. P. Brooks, *Realist Visions*, Yale University Press, New Haven 2005.

limiti della loro reciproca traducibilità e le interferenze di codici che spesso producono opere di forza inattesa. Grazie al contributo di studiosi del calibro di William Guild Howard, Roberto Longhi, Erwin Panofsky, Mario Praz, Rensselaer Lee, Ernst Gombrich, Giovanni Pozzi, Michel Foucault, Cesare Segre, Tzvetan Todorov, Mary Carruthers, W.J.T. Mitchell, Lina Bolzoni, Omar Calabrese (per citare solo alcuni nomi tra i moltissimi possibili) fino ai recenti apporti di Antonio Muñoz Molina<sup>15</sup> e di Olivier Boulnois,<sup>16</sup> Jesús Ponce Cárdenas<sup>17</sup> e Pier Vincenzo Mengaldo,<sup>18</sup> tra molti altri, oggi ci appaiono più chiare le dinamiche compositive attraverso le quali letteratura e pittura svelano zone di vicendevole interferenza.

Azzardando in estrema sintesi un bilancio della tradizione del tema, sento di poter osservare che da un lato troviamo il linguaggio letterario che sperimenta nuove strategie per aumentare le proprie possibilità figurative e plastiche (dalle scritture esposte medievali alla poesia visiva contemporanea e a ogni scrittura ecfrastrica); dall'altro, abbiamo la poetica del 'visibile parlare', ossia il tentativo messo in atto dalle arti figurative per realizzare un *discours* temporale, una sorta di paratassi metanarrativa: basti pensare alla sequenzialità dei *retablos* e dei cicli di affreschi, oppure al gioco prospettico tra primo piano e sfondo.

Questo spazio creativo che si può definire intersemiotico o 'intergenerico', caratterizzato dal dinamismo biunivoco del linguaggio poetico e del linguaggio pittorico, naturalmente aperto alla contaminazione e all'ibridazione e, proprio per questo, suscettibile di sempre nuove letture interpretative, ci è parso un terreno d'incontro vasto e ancora ricco, oggi più che mai, di percorsi da tracciare o ri-tracciare con i più recenti strumenti della critica. E, oggi più che mai, appunto, come suggerisce Ciccuto, ma come ci dimostrano anche gli apporti degli artisti e

---

<sup>15</sup> A. Muñoz Molina, *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2013.

<sup>16</sup> O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Seuil, Paris 2008.

<sup>17</sup> J.P. Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, Editorial Fragua, Madrid 2014.

<sup>18</sup> P.V. Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Monte Università Parma Editore, Parma 2015.

poeti che hanno accettato il nostro invito a misurarsi su questo tema, appare definitivamente chiaro come da questa antichissima collaborazione secolare possa derivare una nostra intensificata cognizione dalla realtà, secondo quello che era il principio originario della formula *ut pictura poesis* che nelle intenzioni di Orazio non era un vero e proprio confronto tra le due arti, quanto piuttosto il desiderio di entrambe di potenziarsi e di essere all'altezza del mondo.

Uno dei concreti obiettivi che si è voluto perseguire con questo volume è il confronto fra studiosi già affermati, che hanno dedicato al tema una lunga porzione del loro percorso scientifico, quali Marcello Ciccuto, Enrica Cancelliere, Andrea Comboni e Marcella Trambaioli e giovani studiosi che hanno intrapreso di recente il loro cammino di ricerca, sebbene tutti con competenza e passione. L'ordine che si è voluto dare alla successione dei saggi, dopo il contributo di Ciccuto (al quale, per le sue indiscusse competenze acquisite in decenni di attenzione allo specifico ambito, è stato attribuito l'arduo compito di una ricognizione storico-teorica dell'antico «patto» fra le due arti), ha inteso seguire la cronologia di opere e personaggi, o dei fenomeni artistici presi in esame da ciascuno studioso. Nella loro disposizione diacronica i saggi hanno individuato soprattutto due epoche storiche di interesse specifico quali l'epoca rinascimentale e barocca da un lato e quella contemporanea dall'altra, e si sono rivolti precipuamente agli ambiti della letteratura italiana e spagnola, con frequenti e significativi sguardi a tutta la realtà artistico-letteraria europea e americana.

\*

Uno dei principali meriti del contributo di Marcello Ciccuto è quello di andare oltre le origini «leggendarie» dell'affermazione di Simonide riferita da Plutarco e di tentare un approccio scientifico al vero significato che per gli antichi poteva avere il confronto fra le due arti, ben al di là delle «incomprensioni» e degli «abusi interpretativi che hanno accompagnato per secoli la nota formula dell'*ut pictura poesis*». Lo stesso intento, poi, è

rivolto alle epoche successive, che Ciccuto attraversa con straordinaria pertinenza e ricorrendo sempre a fonti di prima mano. La completezza e la robustezza dell'indagine dello studioso pisano hanno consentito che questa mia introduzione fosse così rapida e desultoria. Altro merito del saggio di Ciccuto è quello di presentare il ruolo del soggetto lirico che interviene a sostituire l'antico concetto mimetico dell'*ut pictura poesis*, aprendo un confronto del tutto nuovo tra le due arti. In particolare il critico si sofferma sull'importante lavoro di integrazione del pittorico e del grafico all'interno dell'opera di Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, alla luce di un'interpretazione decisamente moderna che, a partire da quella che possiamo definire «epoca della 'visione creatrice'», va indagando le possibilità di reinventare l'opera d'arte attraverso la sua descrizione, orientando in modo del tutto nuovo i segni sia pittorici che letterari.

Seguendo un ideale itinerario storico, il volume presenta alcune indagini specifiche che rappresentano le numerose attestazioni e interpretazioni del concetto dell'*ut pictura poesis* all'interno della letteratura e dell'arte italiana, da Petrarca a Michelangelo.

E proprio a Petrarca è dedicato il lavoro di Giulia Zava, ovvero all'illustrazione interpretativa del *Canzoniere* queriniano GV15, l'unico nella storia della miniatura petrarchesca in cui i *fragmenta* siano stati interamente illustrati. La fine mano dell'illustratore è quella di un anonimo letterato di fine XV secolo, definito, appunto, Dilettante Queriniano. La studiosa tende a mostrare come l'intreccio fra *pictura* e *poesis* approdi a un consapevole e articolato impianto figurativo che puntualmente accompagna i versi del poeta non limitandosi a una rappresentazione puramente ornamentale, ma corredando il testo di simboli, pittogrammi e immagini che non sono stimabili soltanto per il loro aspetto storico-artistico, ma che meritano di essere studiati per le loro qualità interpretative del testo petrarchesco.

A Pierio Valeriano (1447-1558) è dedicato il saggio di Andrea Comboni, che, in particolare, studia i rapporti tra un'elegia dell'umanista bellunese (componimento encomiastico diretto a Isabella d'Este Gonzaga, in cui si allude al combattimento tra Pallade e Cupido) e due dipinti per la medesima Isabella (*Batta-*



*glia di Castità contro Lascivia*, del Perugino, e *Amore minacciato da Minerva*, recentemente attribuito a Giulio Romano). Sulla base di una bibliografia di prima mano, il saggio di Comboni entra nel merito del raffinato contesto della corte del primo Rinascimento, documentando lo stretto vincolo tra cultura letteraria e cultura iconografica, a loro volta testimoni della posizione centralissima attribuita alla cultura mitologico-allegorica dell'epoca, che era in grado di spingere il lettore e l'osservatore a sempre attuali interpretazioni dei valori dell'Antichità.

Il contributo di Cecilia Gibellini ci permette di restare, con Michelangelo, in ambito rinascimentale, ma solo per iniziare un viaggio ricettivo dell'arte del grande artista nella poesia del XX secolo. Gibellini testimonia della fascinazione che hanno esercitato singole opere michelangiottesche in altrettanti componimenti di poeti del Novecento e al tempo stesso mostra quanto l'opera scultorea di Michelangelo diventi, come accade nell'inno *La Pietà*, di Ungaretti, paradigma di una evidente apertura al barocco, a partire dalle rotture insanabili e dagli aspetti rivoluzionari che l'arte michelangiottesca porta in sé. La studiosa dimostra poi che talvolta è la figura stessa dell'artista, la sua biografia e la sua 'leggenda', a catalizzare un forte interesse. Nei versi e nelle pagine in prosa a lui dedicati, gli autori novecenteschi rinnovano l'immagine, già delineata dalla tradizione della letteratura artistica a partire dal Vasari (e fino alla *Vita di Michelangelo* di Papini), del Buonarroti come emblema del genio melanconico e infelice. E dunque l'artista rinascimentale, osserva Gibellini, spesso si fa specchio del poeta moderno (Ungaretti, Saba, Fernando Bandini, Vigolo): è l'«atleta del tormento di tre secoli» che impressiona Ungaretti, o il «Michelangelo vecchio» in cui si riconosce Pasolini.

Il contributo di Marcella Trambaioli, *Efectos de claroscuro pictórico en La hermosa de Angélica: cantera poética del joven Lope de Vega*, ci porta dentro quel Barocco di cui il Michelangelo ungarettiano era foriero. La studiosa, che dà conto di una recente bibliografia sulla relazione tra Lope e le arti figurative del suo tempo, ricordando la sua vicinanza al mondo della pittura, di cui egli dà evidente dimostrazione nell'opera teatrale e poetica, individua in *La hermosa de Angélica* (poema epico-

narrativo del giovane Lope, che si propone come continuazione dell'*Orlando furioso* di Ariosto) un'opera particolarmente vincolata alla pittura. Lo studio dimostra come, assieme alle molteplici menzioni di artisti classici e moderni e a una vera e propria *alabanza* della pittura (nel canto XIII), nelle ottave del lungo poema si realizzino ritratti e nature morte (*bodegones*) – testimoni di una raffinata tecnica ecfrastica nel giovane poeta – e in particolare effetti di chiaroscuro, ai quali la studiosa dedica una specifica attenzione. Il contributo di Trambaioli si conclude con l'invito a ricercare nel valore visuale e figurativo la qualità più propriamente barocca di Lope e in grado di avvicinarlo a Góngora nel nome di una comune capacità di creare sull'*evidentia* figurativa un universo poetico autonomo.

A questo fanno seguito due contributi che si rivelano centralissimi nella ricerca della realtà iconologica all'interno della letteratura drammatica del *Siglo de Oro* spagnolo.

Con il suo ricco e articolato studio sul “doppio iconico” aureo, Enrica Cancelliere ci permette una specifica ricognizione di un ampio percorso teorico ed epistemologico che, partendo dalle considerazioni che la *Poetica* di Aristotele riserva alla specifica τέχνη della poesia drammatica, approda alla peculiare e consapevole natura del teatro barocco spagnolo. La studiosa, muovendo dai concetti aristotelici di ὄψεις e di φαντασία, rileva quindi l'originaria vocazione figurativa e plastica di questa peculiare forma poetica e di questa specifica forma mimetica, volte a rendere visibili agli occhi della mente i prodotti dell'Immaginario. Avvalendosi poi delle aristoteliche *De anima* e *Rhetorica*, lo studio di Enrica Cancelliere si concentra sui procedimenti di visualizzazione del discorso e in particolare della metafora, la quale ci permette di entrare nella zona più sensibile della ἐνάργεια, ovvero dell'*evidentia* che la mimesi teatrale aurea raggiunge. Di grande rilievo sono le considerazioni che la studiosa fa circa l'istanza visualizzante del ‘dover-essere’ metaforico, che permettono di recuperare la piena funzione estetica ed etica, in definitiva “iconica”, dell'impianto metaforico del teatro barocco spagnolo. Sulla scia della formula oraziana, dunque, e avvalendosi dei contributi critici di Arellano, la studiosa presenta l'equivalenza *ut pictura spectaculum*, che evidenzia quanto il

‘secondo testo’, che nel teatro si aggiunge a quello letterario, si configuri come ‘doppio iconico’, determinato da una τέχνη che il testo drammatico condivide con le arti figurative, svelando la propria sostanziale attitudine visualizzante. Alla lettura diretta del contributo, che presenta una straordinaria integrazione di testi teatrali e raffigurazioni pittoriche, affido la comprensione di questo denso apporto della nota studiosa palermitana.

Sulla scia di questo assetto teorico, che presenta una nuova *téchne* teatrale sulla base di una innovativa interpretazione del pensiero aristotelico operata dal Seicento spagnolo, si colloca il contributo di Lavinia Barone, la quale, attraverso l'analisi del testo calderoniano *La niña de Gómez Arias*, studia la codificazione retorica e iconica del tragico femminile. La studiosa indaga la resa ‘poietica’ del verosimile, ispirata ai principi stabiliti dall'*Arte nuevo* di Lope de Vega, vero imprescindibile manifesto della drammaturgia aurea, prendendo in considerazione gli aspetti convenzionali delle figure dei personaggi teatrali e in particolare le convenzioni retoriche e iconiche dei personaggi femminili, che si formano sull'eredità di equivalenti modelli provenienti dall'antichità. In particolare lo studio di Barone mostra come determinate categorie del tragico femminile aureo (alle quali appartiene Dorotea, la protagonista del citato testo di Calderón) sono il risultato di trasposizioni e rivisitazioni di codici e mitemi classici (e in questo caso, il paradigma mitologico della *relicta*), particolarmente pertinenti ai supposti ideologici ed estetici della cultura barocca spagnola.

Il contributo di Elsa Maria Paredes ci permette di restare all'interno dell'ambito ispanico, portandoci però in epoca contemporanea e all'operazione esegetica che José Ángel Valente realizza in *Una antigua representación*, enigmatico testo poetico appartenente alla sua raccolta *Interior con figuras* (1976), in relazione all'incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513). Muovendo dalle attestazioni dell'esplicito interesse dell'autore verso la sostanza simbolica del cavaliere dureriano – metafora del viaggio del mistico (e del poeta) verso il castello della conoscenza –, la giovane studiosa procede a un'attenta analisi delle funzioni che nella poesia di Valente svolgono quei simboli e propone una lettura del testo alla luce del pensiero

estetico e filosofico-letterario che il poeta-saggista elabora nei saggi di *Elogio del calígrafo* (2002) attorno alla relazione tra poesia e pittura. Una stretta relazione che per il poeta – lettore dell'Heidegger di *Holzwege*, della Zambrano di *Lugares de la pintura*, di Kandinsky, di Antoni Tàpies e di Eduardo Chillida (per citare solo alcuni nomi) – si fonda, osserva Elsa Paredes, sull'equilibrio delle due arti e nega la sudditanza della pittura riconoscendo proprio nel suo essere muta quella tensione della grande poesia verso il silenzio.

L'indagine successiva, affrontando la poesia *Hilando*, di Claudio Rodríguez, ci mantiene all'interno della stessa generazione dei poeti spagnoli *del conocimiento*, cui viene ricondotto lo stesso Valente. Il componimento, esplicitamente ecfrastico, che fin dal titolo e dal sottotitolo (*Hilando. La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez*) presenta un particolare della famosa tela del pittore barocco, per il poeta di Zamora è anche e soprattutto l'occasione per sondare nel mistero della immaginazione artistica e poetica e nel potere salvifico dell'arte, mediante una interpretazione profonda della figura della giovane filatrice. Prendendo le mosse soprattutto da due contributi critici precedenti, uno di Mudrovic e l'altro di Debicki, il saggio tende a dimostrare come il verso di esordio «Tanta serenidad es ya dolor», con la sua paradossale corrispondenza tra serenità e dolore non è determinato da fattori riconducibili all'esistenza reale del poeta, che si oppone alla serenità derivante dall'astrazione artistica, ma è, invece, un verso che indaga e interpreta in profondità la complessa disposizione spirituale del pittore barocco, il quale, nella creazione della sua figura (oggetto della poesia di Rodríguez) coglie una bellezza così alta da produrre una inevitabile inquietudine in chi vi si accosta. La stessa inquietudine, peraltro, che il poeta, in stretta affinità con Velázquez, avverte e manifesta nell'intera raccolta *El vuelo de la celebración* (cui appartiene la poesia), nella quale “celebra” l'esistenza umana nei suoi aspetti più umili ed eterni.

Con il contributo successivo, di Philip Stockbrugger (*Emilio Cecchi e Berenson. La nascita della 'visività'*) si inaugura una sezione di tre saggi dedicati alla letteratura italiana contempora-

nea. Lo studioso applica il concetto di visività alla famosa opera di Cecchi, *Pesci rossi* (1920), mutuandolo da Margherita Ghilardi, curatrice dell'edizione del testo, con lo scopo di rintracciare nell'opera cecchiana la corrispondenza reciproca tra cosa vista – e dunque narrata – e il referente artistico. Stockbrugger organizza il suo lavoro in tre tappe che giustificano il suo obiettivo: dapprima analizza la prima raccolta di saggi di critica d'arte, *Note d'arte a Valle Giulia*, poi confronta Cecchi con l'importante storico dell'arte lituano-statunitense Bernard Berenson, infine, proprio a partire dall'influsso delle teorie artistiche di quest'ultimo, analizza il rapporto tra arte e poesia negli excursus che Cecchi dedica all'arte figurativa nella sua *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*.

Nel suo brillante intervento, intitolato *La decollazione del profeta e la mostruosità del volto. Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell'opera letteraria di Giovanni Testori*, Nicolò Rubbi osserva come la libertà artistica di Testori, che gli permise di portare il teatro e la poesia nella narrativa, «lo condusse a far irrompere la viva pittura nella compostezza del lavoro di critica d'arte», e su questo specifico terreno il giovane studioso conduce la sua analisi, in un continuo andirivieni, dal sapore narrativo, tra la scrittura creativa e il saggio critico dell'autore lombardo, con l'obiettivo di mostrare come l'attività del Testori critico d'arte (rivolto in particolare al lecchese Ennio Morlotti, a Francesco del Cairo, pittore lombardo del Seicento, al britannico Francis Bacon e al Picasso di *Guernica*) incida nella scelta e nelle tecniche della produzione del Testori narratore e poeta. E infine Rubbi dimostra che «lo scrittore Testori si serve dei soggetti studiati dal Testori critico d'arte e li modifica con l'aiuto del Testori pittore».

Con il suo studio *Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfrasi 'à rebours'*, Pierluigi Pietricola ci introduce a una delle più significative opere di Roberto Calasso, autore nella cui narrativa convergono, come elementi connaturali e in modo sempre originale, mito, arte e storia, ma che nel volume *Il rosa Tiepolo* (2006) raggiunge una dimensione sicuramente inedita del concetto dell'*ut pictura poesis*. Dietro l'apparente aspetto di classico scritto di critica d'arte, il libro di Calasso sonda negli *Scherzi*

e nei *Capricci*, del pittore veneto, opere misteriose e «inarrivabili», osserva Pietricola. Il critico presenta l'operazione letteraria di Calasso come una sorta di ecfraresi al contrario, in quanto l'autore non ha l'obiettivo di mostrare e descrivere i più di ottanta dipinti tiepoleschi di cui tratta, vero contrappunto al testo letterario, ma piuttosto quello di assumerli come sequenze narrative del «romanzo demoniaco che il Settecento non sarebbe riuscito a scrivere [...] il più fosco e tenebroso del secolo. Probabilmente anche il più memorabile». Pietricola coglie, dunque, nei meccanismi di quell'ecfresi *à rebours* il peculiare e costante tentativo di Calasso di rintracciare quella storia segreta tra Oriente e Occidente, fra tradizioni remote e mitiche e il presente, che sta alla base della sua *inventio* narrativa.

Il contributo di Antonio Coiro, *Underworld e la poetica visuale di DeLillo* ci trasporta verso l'ambito americano, così centrale nella cultura visuale della contemporaneità e a contatto con *Underworld*, romanzo pubblicato nel 1997 da uno degli autori più importanti della letteratura statunitense postmoderna e sicuramente uno di quelli che più intensamente si interroga sul rapporto tra scrittura e visualità. E proprio allo specifico aspetto dell'influenza del linguaggio artistico sulla scrittura del testo Coiro punta la sua attenzione critica, nell'intento di indagare la cultura visuale di DeLillo nelle strutture, nelle forme, nei dispositivi e nelle strategie che il testo mette in campo, prima ancora che nel piano dei contenuti iconici della cultura contemporanea che arrivano ad essere, in DeLillo, oggetti ed episodi della narrazione stessa. Il critico sviluppa in modo chiaro e convincente la sua indagine dei contatti tra mondo artistico e mondo narrativo, articolandola in vari livelli: da quello puramente «decorativo e citazionista», a quello «psichico-percettivo» (in cui i personaggi fanno esperienza dell'oggetto d'arte), dal livello della costruzione dei personaggi (alcuni dei quali sono essi stessi artisti) a quello, infine, che mette in relazione profonda la massa delle esistenze condensate in *Underworld* e la moltitudine che popola il quadro del pittore fiammingo Pieter Bruegel, *Il trionfo della morte* (1562). Associandoli, entrambi, nel ribaltamento e nella frantumazione delle classiche prospettive narrative e rappresentative. Cifra estetica, quest'ultima, che non è raro osservare

nell'ecfrasi di molti autori contemporanei, come s'è visto nella scomposizione del quadro di Velázquez operata dal poeta spagnolo Claudio Rodríguez.

Al confronto tra l'opera dell'artista e poetessa kuwaitiana contemporanea Shurooq Amin e quella della pittrice modernista americana Georgia O'Keeffe (1887-1986) si rivolge lo studio di Cristiana Pagliarusco. In particolare si analizzano tre testi poetici di Amin ispirati a O'Keeffe, evidenziando il legame tra le due artiste che condividono il coraggio di un 'visibile parlare' e una indiscutibile consapevolezza della propria arte. Pagliarusco osserva come le tre poesie di Amin diventino la voce dei tre dipinti cui si ispirano, riscattando, per così dire, quella sensualità e quella passione cui la pittrice ha rinunciato per poter essere accolta nell'ambito artistico prevalentemente maschile del primo Novecento americano. Così facendo, precisa Pagliarusco, l'autrice non solo libera la voce più intima della pittrice modernista, preservandone l'intimità, ma leva anche la propria voce contro la censura delle emozioni cui oggi lei stessa viene sottoposta in Kuwait. Il contributo della giovane studiosa, ispirato alle teorie di W.J.T. Mitchell sull'ecfrasi, intende dimostrare come la poesia ecfrastica di Amin sintetizzi l'equilibrio, o meglio la parità tra le diverse arti, portando quindi a compimento la lunga ricerca della stessa O'Keeffe volta a trasformare le proprie opere in «forme che cantano».

Il volume si completa con due contributi che intendevano essere, e di fatto sono, testimonianze dirette di chi, come Antonella Anedda e Juan Carlos Mestre, sperimenta nella propria creazione le continue interferenze fra il linguaggio artistico e quello poetico.

Nel suo contributo critico, dal suggestivo titolo *Cacciatrici di immagini*, Antonella Anedda, una delle voci più versatili e raffinate del panorama letterario degli ultimi decenni, fin dal titolo (modellato su quello dell'opera *Il cacciatore d'immagini*, in cui Charles Simic ripercorre le stesse strade di New York dalle quali Joseph Cornell trae ispirazione per le sue composizioni artistiche) rivela il suo interesse per un processo creativo che parte dall'incrocio tra la scrittura e l'arte. Quella sorta di *mise en*

*abîme*, che nel saggio è definita «doppia caccia», dell'autore serbo-americano offre lo spunto ad Anedda per parlare di tre 'cacciatrici' del Novecento: una poetessa statunitense, Elizabeth Bishop (morta nel 1979) e due artiste: Jenny Holzer, americana, e Sophie Calle, francese, nate rispettivamente nel 1950 e nel 1953. Le riflessioni di Antonella Anedda evidenziano come le tre cacciatrici di immagini (tutte e tre con un rapporto «interlocutorio» con la pittura, con la scrittura e la poesia) siano tali per l'esigenza di uscire dagli spazi chiusi e convenzionali delle gallerie d'arte e dei circoli letterari. Nelle tre parti in cui la riflessione critica di Antonella Anedda necessariamente si articola, si osserva come le immagini, continuamente inseguite tanto nella scrittura poetica di Bishop quanto nelle opere delle due artiste, realizzino uno spazio performativo che è occasione per uscire da se stesse e fare esperienza delle vite degli altri, al di fuori di schemi letterari ed estetici predefiniti.

Chiude il volume l'accesa riflessione di Juan Carlos Mestre, pittore, saggista e soprattutto voce poetica tra le più intense e autentiche del panorama attuale, vincitore del Premio Nacional de Poesía del 2008, con *La casa roja*. Il contributo critico di Mestre sul tema specifico, che come quello di un altro grande poeta quale Valente,<sup>19</sup> riporta soltanto la prima metà del famoso sintagma oraziano, *Ut pictura*, esordisce con una netta presa di posizione su quell'antico concetto di equivalenza che dalla sua equivoca verità tassonomica si è andato trasformando in una pura formula, ormai vuota, la cui incidenza sulle raffigurazioni critiche della creazione contemporanea è ormai nulla. Questa verità, rivelata con una tale appassionata certezza da chi, come Mestre, è poeta e artista non può che scompaginare, proprio perché proviene dalla prospettiva di chi crea, i tentativi di razionalizza-

---

<sup>19</sup> J.A. Valente, *Ut pictura*, in AA.VV., *A palavra e a sua sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes*, Xunta de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2003, pp. 222-227. Marcello Ciccutto, peraltro, mi rammenta che anche Montale fa iniziare la sua poesia *Il ventaglio* (della raccolta *La Bufera e altro*) con la stessa formula dimidiata «*Ut pictura...*»: anche lì con intento metapoetico, o 'meta-artistico', per segnalare come la *fictio* artistica abbia un potere vivificante, per il poeta, ma forse anche fatale.



zione critica di un fenomeno che i precedenti contributi hanno tentato di proporre. Mestre parte dalla verità di un ormai definitivo «esaurimento estetico della sublimazione e della mimesi», e dalla fine definitiva di quella bellezza che un tempo fu verità nell'espressione poetica, come già sosteneva John Keats. E approda proprio nell'esatto punto in cui nasce la coscienza e l'esperienza di un creatore moderno, laddove si decreta definitivamente quello che l'arte barocca aveva già intravisto, nel nome dell'artificio: ovvero che ha poco senso osservare il parallelo e la 'fratellanza' tra le due arti se li si basa sul loro rapporto mimetico con la realtà, cioè se si parte dall'idea (alla quale troppo a lungo si è prestato fede) che entrambe imitano il reale, e gareggino nel farlo, pur con diversi strumenti. Insomma, Mestre sottrae l'atto creativo, sia quello poetico che quello figurativo, da quei codici che egli definisce «de transferencia», e da qualsiasi logica che tenti di imbrigliarlo proprio perché la creazione si fonda sull'immaginazione, che di per sé è 'intraducibile'. Qualsiasi relazione tra pittura e poesia, dunque, non sarà determinabile sulla base di analogie mimetiche misurabili, perché nel loro relazionarsi, che di fatto avviene ogni volta che si realizza l'atto creativo, agiscono – osserva Mestre – «azar e incertidumbre, variación y entropía como medida del desorden». Nel dialogo tra arte e pittura si insinua il “principio di indeterminazione di Heisenberg” più che variabili predeterminate di un principio di *mimesis* degli antichi, e ogni atto creativo, sostiene Mestre, è radicalmente autosufficiente e autarchico e soltanto dalla somma di ciò che è isolato può nascere la possibilità, sempre diversa, dell'opera, che è sempre sola, e da lì soltanto nasce la possibilità di quell'atto di estrema solitudine che è «la pieza, el poema, el artefacto artístico». Il verdetto del creatore della modernità è inappellabile: «Ninguna obra plástica se textualiza, ningún texto se vuelve seriamente figura», dunque la pittura e la poesia, conclude Mestre, non possono condividere altro che risultati e non procedimenti compositivi, accomunate come sono soltanto dall'imperativo categorico dell'immaginazione creatrice.

