

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year**

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / *All articles are subject to anonymous peer-review*

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

*The rhetorical category of ékphrasis was defined by the ancients as the use of language to imagine a scene. On the contrary, in the modern sense, ékphrasis is defined as the description of a visual art object. This article takes in consideration the role of ékphrasis in contemporary theatre. Ékphrasis in performance is the possibility of temporalizing a vision, through the shared gaze of the audience. This article analyzes two different kind of performed ékphrasis: the first one reproduces visual content through a narrative oral performance (executed by Luca Scarlini about Carpaccio's painting *Le cortigiane* and Tiziano's last painting *Pietà*); the second one reproduces visual content through a particular use of the image (Anagor's multimedial creation about Artemisia Gentileschi). These are just a few example of a broader research on ékphrasis in contemporary theatre.*

Introduzione

Tra le figure della retorica, l'*ecfrasi* è centrale per questioni di teoria letteraria e per gli studi di cultura visuale: quasi un genere a sé, si tratta «certamente della forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative»¹. Contemporanea perché trasversale, perché interdisciplinare, perché capace di percorrere il limite di saperi intermediali², l'*ecfrasi* può essere rivelatrice anche per gli studi teatrali.

È noto che il contenuto ecfraistico è tale se riporta in forma discorsiva una visione, temporalizzandola: il racconto scritto o orale, su piani prospettici diversi e mutevoli, costruisce quindi narrazione a partire dalla visione. La descrizione dell'opera d'arte, negli studi storico-artistici, viene per lo più trattata nella valutazione dei contenuti e dei temi, mentre quello che qui si intenderà fare è porre l'accento sulle possibilità formali, sui meccanismi costitutivi, che diventano possibilità espressive anche in altri ambiti artistici: come ogni espediente formale, anche l'*ecfrasi* si sostanzia di meccanismi topici che, nel caso specifico, hanno a che fare con la gestione e la conduzione dello sguardo.

Questo legame quasi inscindibile tra *ecfrasi* e oggetto artistico è concetto moderno perché in origine l'*ecfrasi* era considerata piuttosto un'esperienza immaginativa. Se poi pensiamo l'immaginazione come «an act of perceptual mimesis»³, non sarà difficile cogliere quel nesso con l'esperienza teatrale su cui ha insistito molto Ruth Webb, in un libro che torna alle origini dell'*ecfrasi* per studiarne i meccanismi retorici e per evidenziare le differenze con l'uso moderno di questa categoria.⁴

Anticamente l'ecriasi faceva parte del percorso di studi e esercizi retorici, forniva gli strumenti necessari a dare alla narrazione quell'"effetto di vividezza" capace di coinvolgere il pubblico con maggior efficacia: un discorso descrittivo che poneva "vividamente" sotto gli occhi dell'ascoltatore soggetti vari (non solo quindi opere d'arte, ma anche figure umane, stagioni, eventi o fatti storici, luoghi, animali): come dire che non era il soggetto dell'ecriasi il fattore di definizione, ma la qualità del linguaggio e soprattutto l'effetto sull'ascoltatore.⁵ Per i moderni, invece, all'ecriasi si riconducono un po' tutti i discorsi sull'arte che hanno una qualche caratura poetica (lo conferma la definizione di Cometa con cui si è aperto questo contributo). Dice la Webb:

The emphasis given in the ancient definition of ekphrasis to effect, over above any formal or referential characteristics, is striking: an ekphrasis can be of any length, of any subject matter, composed in verse or in prose, using any verbal techniques, as long as it 'brings its subject before the eyes' or, as one of the ancient authors says, 'makes listeners into spectators'. Mere words are credited with the ability to make absent things seem present to the spellbound listeners, to control the contents of the most intimate of faculties, the imagination. So, while the visual arts may be literally absent from this definition of ekphrasis, and from most of the discussions by ancient rhetoricians, the *idea* of the visual underpins this mode of speech which rivals the effects of painting or sculpture, creating virtual images in the listener's mind.⁶

È quindi la "retorica ecristica" a provocare nella mente dell'ascoltatore il medesimo effetto che produce un'opera d'arte:

The relationship between word and image in ekphrasis is thus mimetic not in the sense of 'producing a copy of' but in the sense that ekphrasis 'acts like' a painting. The analogy goes far further in that the audience of an ekphrasis, like the viewer of a painting, can be required to supply information from his or her knowledge of the narrative background. The analogy with the visual arts also points towards the fictional nature of the products of ekphrasis and *enargeia*: like painting, they may have the power to create an illusion of presence, making the listeners feel as if they were in the presence of their subjects, but this feeling of presence is combined with an awareness of absence.⁷

Conosciuta la prospettiva originaria dell'uso retorico, parlare di ecriasi significa porsi questioni di carattere "narratologico" (di fatto si è visto che l'ecriasi è una delle possibilità del racconto) e performativo, trovando così un terreno di incontro tra mimetico e diegetico, tra oralità e scrittura:

To emphasize the rhetorical nature of ekphrasis is also to draw attention to the vestigial

orality of the phenomenon, the way in which the discussions of both ekphrasis and *enargeia* assume a live interaction between speaker and audience, with language passing like an electrical charge between them.⁸

Se il libro della Webb è stato assunto come riferimento per la ricognizione anche storica di un fenomeno, un altro testo a cui spesso si richiamerà è il recente volume di Michele Cometa, che tratta l'argomento proponendo da una parte una "teoria della descrizione" che analizzi le forme, le funzioni narrative e le implicazioni con la nozione di "regime scopico", dall'altra una serie di esempi di "racconto delle immagini" tra Settecento e Novecento, attraverso i quali lo studioso mette in relazione i contenuti efrastici alle estetiche e alle filosofie di quei secoli (chiaramente nell'interpretazione che i moderni hanno dato alla categoria). Il volume di Cometa, completo anche dal punto di vista dei riferimenti a contributi internazionali sull'argomento, va a fondo della questione; non tratta di teatro, ma anch'egli, passando per la Webb, scrive:

Era proprio l'effetto della vividezza quello che permetteva di differenziare la semplice descrizione/ipotiposi classica dall'ecfrasi propriamente detta. Tuttavia non si deve fare l'errore di rimuovere la genealogia dell'*enàrgheia* dall'ecfrasi moderna, perché, come è evidente, proprio l'effetto sullo spettatore, per quanto in maniera non esclusiva, caratterizza nel moderno quello che con Eco possiamo chiamare "patto efrastico". Ruth Webb ha opportunamente insistito nella sua ricostruzione dell'ecfrasi classica sull'idea di una rappresentazione teatrale che è pertanto presente nel riferimento a un ascoltatore che è anche spettatore.⁹

Riconoscere l'onnipresenza dello spettatore nelle retoriche efrastiche che, con un contributo immaginativo, completa la visione suggerita, significa inserire il processo narrativo all'interno di una logica teatrale in cui la produzione di senso si stabilisce proprio nella dialettica autore-spettatore.

In ogni caso è probabilmente l'elemento temporale, di lessinghiana memoria, a consentire una trattazione dell'ecfrasi in ambito teatrale: la visione, che si trova nella descrizione vivida, subisce una dilatazione temporale che immette nella dimensione propriamente teatrale. Lo sviluppo di un atto visivo o narrativo, nel tempo condiviso, è infatti fondamento dell'arte performativa.

C'è in realtà un doppio piano da tenere presente, a cui Cometa fa soltanto breve cenno: da una parte il contenuto efrastico viene riconosciuto nei testi, dalla semplice citazione di opere alle vite d'artista, dal confronto diretto immagine-testo alla descrizione del processo creativo, fino alle «forme di drammatizzazione delle immagini» (Cometa cita in questo senso *La brocca rotta* di Heinrich von Kleist) o alla «narrativizzazione delle associazioni o giustapposizioni di immagini» (l'esempio immediato è il *Castello*

dei destini incrociati di Italo Calvino); dall'altra si possono individuare i procedimenti efrastici sfruttati dalle immagini stesse e dalle stesse modalità di costruzione della visione (in questo senso la cosa è particolarmente interessante per il teatro). Dice Cometa:

Se Lessing aveva combattuto, per così dire *ante litteram*, le vertigini combinatorie delle avanguardie romantiche – a dire il vero in un libro come il *Laocoonte* romantico esso stesso – agli artisti è infatti toccato di sperimentare sino in fondo non solo ogni possibile combinazione di testo e immagine, ma di praticare senza reticenze forme più o meno esplicite di efrasi, nei testi (romanzi, liriche, saggi) ma anche, sull'altro versante, nelle immagini stesse che hanno sviluppato grazie alle avanguardie tutte le caratteristiche metaiconografiche già disponibili nella tradizione, dalla citazione alla parodia, dalla translitterazione al travestimento. Non stupirà nessuno l'affermazione che proprio questa attitudine alla combinazione di pratiche e saperi intermediali, nata con il romanticismo, è rimasta cifra dell'arte moderna.¹⁰

Quando si legge un testo teatrale, le didascalie sono il luogo testuale che facilmente può essere interpretato a partire dall'ecfrasi, in particolar modo le didascalie d'apertura dei drammi, dedicate alla descrizione-costruzione della scena¹¹: lo spettatore, non appena mette piede in teatro, in un battito di ciglia coglie la scena, mentre a livello testuale la descrizione della stessa avviene attraverso forme narrative che ovviamente temporalizzano la visione. A livello visivo e nel contesto performativo invece, le possibilità dell'ecfrasi andranno esplorate proprio nell'uso dell'immagine o del racconto dell'immagine.

Ragghianti definì l'arte teatrale pura «arte figurativa»¹² e, cercando di cogliere le differenze tra le arti sulla base di una prospettiva temporale, scriveva:

Il tempo è un elemento imprescindibile, costitutivo, dell'arte del teatro-spettacolo, come del cinematografo: per i quali si potrà dire, e si potrà convenire, che il linguaggio è figurativo, ma bisognerà aggiungere che esso non è configurato allo stesso modo che in una pittura o in una scultura, perché in queste ultime non interviene, come valore essenziale, il tempo. La visibilità (linee, forme, colori, ecc.) del teatro e del cinema realizza invece la sua costruzione e la sua determinazione in un ritmo specialissimo che è il tempo. [...]

Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale – che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione – in tutti i suoi elementi) fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che

bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte deve essere motivata, ripercorsa, «svolta», dallo spettatore. Dunque il tempo, come elemento attivo, come «tempo ideale», è presente anche in una pittura, o in una scultura: la sua materializzazione (che poi si può anche computare, calcolare in elementi di durata, ore, minuti, libri, pagine, parole) c'è pure, benché non conti affatto, criticamente o artisticamente, e non possa assurgere, in nessun senso, a un problema effettivo, se non eventualmente per un cronologo, statistico maniaco. Nel cinema, o nel teatro-spettacolo (come nella musica) lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente per ciò, la durata, che è materializzazione – esistente in ogni forma d'arte, del resto – del ritmo figurativo ispiratore: che se si vuole chiamar tempo si deve allora chiamare «tempo ideale».¹³

Anche l'opera d'arte quindi presuppone una progressione dello sguardo che si sviluppa nel tempo e la cosa è di estremo interesse perché evidentemente anche la fruizione dell'oggetto artistico finisce per contemplare una dinamica performativa; quello che però accade a teatro, che più volte verrà sottolineato, è che la conduzione dello sguardo, almeno a livello teorico, viene sottratta alla visione del singolo: lo sguardo di uno spettatore è lo sguardo di tutti gli spettatori, nel momento in cui viene condotto da una scelta "registico-compositiva" di cui lo spettacolo si sostanzia.

In molti spettacoli contemporanei si assiste per esempio a un fenomeno interessante: in scena, perlopiù attraverso supporti video, vengono sempre più utilizzati meccanismi che agiscono con lo scopo di condurre lo sguardo dello spettatore, di fatto modificandone o tentando comunque di gestirne la visione. Ovviamente, tentare di gestire la visione del pubblico significa giocare con la costruzione di punti di vista e prospettive alternativi, con la distribuzione della visione in una successione di istanti non aderenti al processo mimetico: il montaggio spettacolare può essere quindi elaborato a partire dall'uso dell'immagine in senso narrativo, declinazione prima della retorica ecfraistica.

Oggi, per esempio, a teatro, il video può essere utilizzato come un livello prospettico ulteriore rispetto alla scena o come realizzazione in scena di un punto di vista particolare che determina lo sviluppo drammatico: tutto questo, se pure è molto vicino alle possibilità cinematografiche¹⁴, a teatro consente una mescolanza fruttuosa e mai banale tra mimesi e diegesi nella presentificazione drammatica.

Un esempio, fra tutti, lo si è visto all'ultima Biennale Teatro di Venezia, dove il regista irlandese Declan Donnellan ha proposto un *Ubu Roi* che nasce in un salotto borghese di Parigi, dove un figlio annoiato e visionario impugna la telecamera del padre e diventa *videomaker* in scena. Il giovane, per i primi dieci minuti di spettacolo, riprende dettagli piccoli e sporchi della quotidianità domestica, che il pubblico vede, in presa diretta, proiettati sul fondale (la bianca parete del salotto

borgnese, a cui si accede da due porticine che collegano la stanza da pranzo al resto della casa). Con l'occhio della telecamera – che, si badi, è l'occhio del ragazzo - entriamo proprio in quelle stanze e corridoi che in scena non si vedono, che sono dietro la parete-fondale; entriamo nei dettagli del bagno, della cucina, nel naso sporco del padre. Dettagli minimi che, proiettati, risultano enormi. La visione dello spettatore, grazie alla proiezione video, viene fatta coincidere con quella del ragazzino: l'occhio dello spettatore è nella sua macchina da presa. Qual è il fine drammaturgico di questa operazione? Il mondo di *Ubu Roi* si scatena proprio dall'immaginazione del ragazzo che ha una forza visionaria tale, da trasformare realmente l'interno borghese in terreno di scontri polacchi e danesi. Lo spettacolo poi è registivamente assai complesso, ma basti quanto detto per capire come uno strumento contemporaneo di gestione della visione abbia implicazioni nella costruzione drammaturgico-narrativa dello spettacolo: a partire dalla visione soggettiva che conduce il proprio sguardo sul mondo, che sceglie i dettagli su cui fermarsi, secondo dinamiche propriamente ecfrastiche, Donnellan sviluppa la possibilità di costruire un mondo secondario (in cui peraltro prende corpo la *pièce* principale).

Quanto detto finora è lo sfondo teorico da cui ci si muoverà per affrontare la questione. In questo contributo si rimarrà comunque nell'ambito di scelte teatrali che trattano le modalità ecfrastiche ancorandole alle opere d'arte: si tenterà infatti di presentare e analizzare tre spettacoli che, dichiaratamente, nascono con l'intento di intersecare temi e motivi storico-artistici con il mezzo teatrale: una sorta di arte alla seconda, lì dove una nuova operazione artistica di stampo performativo veicola contenuti culturali preesistenti.

Un accattivante sottotitolo

Titoli e sottotitoli costituiscono il primo accesso alla curiosità dello spettatore comune che sfoglia volantini di rassegne, o che si dà pena di scovare le proposte più interessanti nei molti siti dei numerosi festival estivi. L'occhio cade su un sottotitolo che recita: *Ecfrasis storie dell'arte*.

Il contesto è il fatto maggiormente degno di nota: siamo nella 33^a edizione dell'Operaestate Festival Veneto che, nei mesi di luglio e agosto, propone in diverse città venete spettacoli di musica, danza, teatro, cinema. Con in più qualche interessante contaminazione tra linguaggi della scena, tra cui quella che porta l'allettante etichetta: qualcosa di così antico per un festival così contemporaneo.

Sotto *Ecfrasis storie dell'arte* vengono presentati tre spettacoli.

Il primo, proposto da Accademia d'Arcadia e Anagoor, porta il titolo di *Et manchi pietà. Artemisia Gentileschi e le musiche del suo tempo* ed è andato in scena a Bassano

del Grappa il 16 luglio 2013, nella splendida cornice del Castello degli Ezzelini.

L'Accademia d'Arcadia, ensemble diretto da Alessandra Rossi, con strumenti originali, propone un'incursione nel Seicento di Artemisia Gentileschi (Roma 1593 – Napoli 1652) e nelle città in cui l'artista soggiornò (Roma, Firenze, Venezia, Napoli), attraverso brani di Monteverdi, Trabaci, Merula, Fontana, Falconieri, Strozzi, Landi, Castello e Kapsberger. Alle spalle di violini, viola e viola da gamba, violoncello, violone, flauti, cornetto, arpa barocca, tiorba, chitarra barocca, cembalo, percussioni e spinetta, i video degli Anagoor, a raccontare un tempo lontano e sentimentale.

Uno scuotimento di umori, di emozioni cristalline dal sapore barocco: da una parte c'è la musica suonata dal vivo, con strumenti d'epoca e cantata magistralmente dalla voce morbida del soprano Silvia Frigato; dall'altra ci sono le proiezioni video degli Anagoor, compagnia di Castel Franco Veneto che poeticamente mescola le arti – video, musica, performance – creando drammaturgie delicate e colte, che allungano il tempo della memoria¹⁵.

Et manchi pietà è «una creazione multimediale e multidisciplinare di videoart/ musica dal vivo che, partendo dall'opera della pittrice, si propone di esplorare alcune particolarità della pittura e della musica del primo barocco italiano, mettendo in risalto le specificità creative e il loro portato emotivo», si legge nel sito dedicato al progetto (www.etmanchipieta.com).

L'opera della Gentileschi, a cui il Longhi in un articolo del 1916 diede valore autonomo rispetto alla produzione del padre Orazio, trova un recente riconoscimento nella mostra svoltasi al Palazzo Reale di Milano dal 22 settembre 2011 al 29 gennaio 2012¹⁶, la cui visione stimola l'idea del progetto *Et manchi pietà*. Resta poi senza dubbio il fatto che la biografia dell'artista, il suo essere stata eretta a sorta di simbolo proto-femminista, abbia da sempre distolto dall'opera in sé e anche gli Anagoor, evidentemente affascinati da una vita intensa e sofferta (citando il gruppo: «tempestosa e violenta»), propongono, nel loro video, numerose cellule biografiche. Lo spettacolo è costruito come un percorso attraverso tredici tappe dove video e musica tentano un dialogo che, a tratti, dà l'emozione forte di un canto, un racconto, all'unisono. Di queste tappe una buona parte ripercorre fatti salienti della vita di Artemisia e il video sfiora le possibilità del *biopic*, un'altra parte, quella che nello specifico interessa maggiormente, entra nell'opera della pittrice attraverso modalità ecfrastriche di costruzione della visione di cui si parlerà in seguito.

Il secondo spettacolo, di e con Luca Scarlini e Alberto Mesirca, dal titolo *Intorno alle Cortigiane di Carpaccio*, viene presentato nel giardino di Palazzo Sturm, a Bassano, il 30 luglio 2013.

Per la seconda tappa di un'affascinante riflessione intorno alle possibilità dell'ecfrasi performata, troviamo una proposta più aderente alla definizione di

quell'ecfrasi che ripropone il contenuto visivo (o ciò che da esso scaturisce) in una forma narrativa linguistica, in questo caso contenuta nel medium orale. Scarlini, che sempre incanta quando parla e ha movenze leggere che dipingono appena nell'aria le sue invisibili visioni¹⁷, propone una sorta di conferenza-spettacolo in cui interagisce con la chitarra di Alberto Mesirca, talentuosissimo e giovane musicista che, con l'umiltà dei grandi, dà suono a componimenti per liuto di Francesco Da Milano ritrovati in un manoscritto del 1565 conservato nel Duomo di Castelfranco, da lui trascritti in forma moderna. Ha il dono della grazia. Entrambi ce l'hanno. È con grazia quindi che il pubblico viene intimamente coinvolto nel racconto di un'opera che Scarlini presenta ancora con il titolo, ormai riconosciuto come implausibile, *Le cortigiane*; una scelta che in seguito si cercherà di motivare.

Il terzo spettacolo, sempre di Scarlini, con il mezzosoprano Alessandra Caruccio, porta il titolo *Intorno alla Pietà di Tiziano* e si è svolto nel sagrato dell'antica Pieve di San Martino (VIII-IX sec), un complesso antico e suggestivo immerso nel verde della campagna bassanese, nella seconda metà del pomeriggio domenicale dell'11 agosto 2013. L'ecfrasi performata, anche in questo caso, si propone come una sorta di concerto-narrazione che, più che entrare nell'opera vera e propria, entra nel momento storico in cui Tiziano dipinse la *Pietà*, ultima opera dell'artista che muore nel 1576, ed entra nella vita familiare di un uomo che, come dice Scarlini, rifacendosi alle difficoltà incontrate dagli studiosi nell'individuare con certezza la data di nascita, aveva raggiunto «un'età mitologica».

Il racconto si discosta dalla descrizione dell'opera ed entra in quelle «integrazioni» che spesso accompagnano l'ecfrasi:

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. Derivano da qui quelle che Eco ha definito descrizioni "con richiamo alle esperienze personali e culturali del destinatario" e che Zanker ha definito "supplementazioni del lettore e dello spettatore". Si tratta di *forme di integrazione*, perché in gioco vi è appunto la capacità del destinatario, del fruitore, di colmare lacune della descrizione (e della visione stessa) con l'immaginazione e con i sensi – come già ci ha insegnato Winckelmann – o, molto più spesso, con le proprie preconoscenze artistiche e culturali.¹⁸

Il racconto di Scarlini, che si apre, come detto, alla vita familiare di Tiziano nei suoi ultimi anni di vita, prosegue poi, come nelle scatole cinesi, con il richiamarsi a un'altra celebre integrazione, che Cometa definirebbe «traspositiva»: nel 1892 il poeta austriaco Hugo von Hoffmanstahl, appena diciottenne, scrisse in versi un dramma breve dal titolo *La morte di Tiziano (Der Tod des Tizian)* in cui immaginava un Tiziano quasi morente che avrebbe proposto ai suoi allievi una visione

mitologica della sua ultima opera, la *Pietà* appunto, proiettando sulla figura della Vergine che tiene tra le braccia il Cristo, l'immagine di un'Afrodite che tiene tra le sue braccia Pan. Leggiamo ancora dal saggio di Cometa:

L'integrazione per trasposizione è quella in cui l'immagine diviene il *setting*, esplicito o implicito – e per questo totalmente dipendente dalla lettura del lettore – della narrazione, come è già nell'archetipo di *Dafne e Cloe* di Longo Sofista. Ne esistono molti gradi che vanno dalla fugace ispirazione a un quadro o a un'immagine della tradizione, allo sviluppo di una narrazione che è come l'immagine esplosa del suo *setting*, una sorta di dispiegamento del probabile antefatto e delle ipotetiche conseguenze sul piano temporale e su quello spaziale di altri luoghi reali o fittizi.¹⁹

L'ecfrasi trova quindi, anche nella medesima forma di conferenza-spettacolo proposta dal dialogo tra Scarlini e musicisti, diramazioni molteplici che, si badi, non vogliono essere interpretazioni di un'opera, ma dilatazioni narrative fiorite dallo sguardo sull'opera.

L'occhio che vuole la sua parte

Quali elementi visivi in scena? Come avviene la fruizione della visione in una forma performativa che ha come primo scopo quello di presentare un oggetto visivo?

Gli Anagoor hanno alle spalle un'importante esplorazione delle possibilità della video-arte ed è proprio tramite questo strumento che entrano nella storia e nell'opera della Gentileschi: una narrazione viva che, come fatto teatrale, si sviluppa nel tempo e nello spazio.

Si parla di narrazione anche se non c'è una storia il cui percorso sia logicamente trasparente, ma ci sono piuttosto oggetti da interpretare o che *muovono gli affetti* anche senza essere interpretati; oggetti che sono frammenti venuti a galla dalla vita e dall'opera di Artemisia, elementi piccoli messi appena in movimento nel video, con il supporto della performance musicale dal vivo. Il video artistico degli Anagoor potrebbe essere pensato come quella che Ejzenštejn definisce "drammaturgia del colore". Ma prima di ricordare le parole del regista-teorico russo, si leggano le parole con cui Deleuze definiva l'"immagine-colore":

Le forme principali di questa immagine, il colore-superficie senza profondità, il colore atmosferico che impregna tutti gli altri colori, il colore movimento, che passa da un tono a un altro, hanno probabilmente origine nella commedia musicale e nella sua attitudine particolare a sprigionare da uno stato di cose convenzionale tutto un mondo virtuale

illimitato. Di queste tre forme, solo il colore-movimento sembra appartenere al cinema, mentre le altre forme sono già pienamente delle potenze della pittura. Tuttavia l'immagine-colore del cinema ci sembra definirsi con un altro carattere, quantunque condivida tale carattere con la pittura, ma assegnandogli una portata e una funzione differenti. È il carattere *assorbente*. La formula di Godard, "non è sangue è rosso", è la formula stessa del colorismo. In opposizione a un'immagine semplicemente colorata, l'immagine-colore non si rapporta a questo o a quell'altro oggetto, ma assorbe tutto ciò che può: la potenza si impadronisce di tutto ciò che passa alla sua portata, o la qualità comune a oggetti del tutto differenti. Esiste certo un simbolismo dei colori, ma non consiste in una corrispondenza tra un colore e un affetto (il verde e la speranza...). Il colore è invece l'affetto stesso, cioè la congiunzione virtuale di tutti gli oggetti che capta.²⁰

L'associazione movimento coloristico-musica non è nuova quindi nemmeno a livello teorico e, come si vedrà, si rivela quantomai interessante nella concreta realizzazione di *Et manchi pietà*.

Video-arte colorista dunque quella degli Anagoor che raccontano il bianco del Museo Civico di Bassano (dove si trova una *Susanna e i Vecchioni* di controversa attribuzione), su cui si stagliano le opere nelle loro importanti cornici dorate; il rosso di un rogo di cui poi si parlerà; la luce naturale, chiara, che entra in una villa antica resa *setting* contemporaneo in cui due attori, che assumono i panni di Artemisia e del padre Orazio, sono posti l'uno dinnanzi all'altra; le trasparenze che proteggono l'intimità del dolore di una figlia giovane, appena dodicenne, alla morte della madre; i toni chiari, pastello, degli affreschi che Artemisia dipinse insieme al padre e ai fratelli; l'azzurro e il bianco del bagno, dell'acqua, degli spazi e dei momenti condivisi da Artemisia con i numerosi fratelli e con altri artisti che si fermavano presso la bottega del padre; il movimento delle mani di Artemisia, sporcate di azzurro, della purezza del cielo, incapaci di allontanare le mani sprezzanti di chi abusò di lei; i toni cupi della mancanza di libertà e della forzata costrizione in casa; i colori accesi degli abiti; il tavolato comune, chiaro, di un altro *setting* contemporaneo in cui le scene vengono girate, dove pure esplode ancora la rabbia dello sguardo intenso di Artemisia.

Cosa diceva Ejzenštejn?

La causa delle catastrofi a colori di cui oggi siamo testimoni davanti allo schermo sta proprio nella mancata presa di coscienza dell'elemento del colore come elemento drammaturgico, soprattutto da un punto di vista musicale inteso come variante strutturale dell'opera drammaturgica.

Affine al dramma musicale in ciò e per ciò: che qui l'attivo flusso delle immagini colore deve slanciarsi attraverso l'ordinamento e le peripezie dell'andamento drammatico delle

situazioni con la stessa ricchezza di risonanze con cui il flusso sonoro dell'orchestra penetra e costruisce l'andamento e il movimento emozionale del soggetto [...].²¹

Una riformulazione in termini moderni di quella *teoria degli affetti* che muove gli Anagor e l'Accademia d'Arcadia con i suoi brani di musica barocca che, come è noto, a quella teoria aderisce completamente.

Diverso è l'approccio con l'immagine che Scarlini propone: più semplice, diretto, più comune forse, ma molto intimo. Per il secondo e terzo spettacolo, ad ogni persona del pubblico, all'ingresso, viene consegnato un A4 con l'immagine a colori dell'opera di riferimento.

Nel primo caso, *Le cortigiane* di Carpaccio [fig. 1], oggetto dello spettacolo, che sappiamo essere porzione inferiore di un dittico che presenta, nella parte superiore, la *Caccia in laguna* del Getty Museum.

Il pubblico ha il tempo di osservare l'immagine, di farvi scorrere lentamente lo sguardo, scivolando sulle note di *Mille regrets*, meravigliosa *chanson* di Josquin des Prez, con cui si apre lo spettacolo.

Poi inizia Scarlini, in atteggiamento da narratore contemporaneo che racconta storie impariate, con la leggerezza dell'improvvisazione.

È questo il contatto visivo che si avrà con l'opera: personale eppure comunitario perché condotto dal movimento narrativo dell'attore-conferenziere, che all'opera e ai suoi dettagli continuerà a rifarsi.

Il pubblico posa invece gli occhi sull'immagine de la *Pietà* di Tiziano [fig. 2] sul brano *Mio figlio, ah non più mio* di Giacomo Antonio Perti (1661-1756), compositore bolognese che fu dedito principalmente alla musica vocale, ed è subito immerso in un'atmosfera da "lamento". Quando però la narrazione ha inizio, l'immagine resta in mano un po' più abbandonata, conseguenza di un racconto che da essa, come si è detto, divaga.

È certamente potere dell'immagine far pensare a mondi ad essa vicini, per spazi, tempi, temi, che il narratore può scegliere di esplorare: si tratta di quelle «integrazioni» a cui si è fatto cenno precedentemente e, nello specifico, la *Pietà* suggerisce a Scarlini una "storia di padri e di figli", vissuta nella Venezia del 1575 colpita dalla peste. Trattando in questo modo l'ecfrasi performata, torna alla mente quell'uso delle immagini che Berger, con estrema chiarezza, presentava così:

Nell'era della riproduzione pittorica il significato dei dipinti non è più aderente all'oggetto; il loro significato diventa trasmissibile: diventa cioè una sorta di informazione e, come tutta l'informazione, può essere utilizzato oppure ignorato; l'informazione non ha alcuna speciale autorità intrinseca. Quando un dipinto viene

utilizzato, il suo significato ne risulta modificato oppure totalmente cambiato. Bisognerebbe essere molto chiari su cosa ciò comporti. La questione non è il fatto che la riproduzione non riesca a restituire fedelmente certi aspetti di un'immagine; la questione è che la riproduzione renda possibile, addirittura inevitabile, che un'immagine venga usata per scopi diversi e che l'immagine riprodotta, a differenza dell'originale, possa prestarsi a ciascuno di essi.²²

Berger poi, nel suo saggio, riporta un esempio molto interessante mostrando due volte l'immagine del *Campo di grano con corvi* di Van Gogh; la prima volta l'immagine si presenta sola sulla pagina, mentre la seconda è accompagnata da una didascalia che recita: *Questo fu l'ultimo quadro che Van Gogh dipinse prima di togliersi la vita*. Il commento che segue l'esempio dice:

È difficile definire con esattezza in che modo le parole abbiano cambiato l'immagine, eppure lo hanno indiscutibilmente fatto. L'immagine adesso fa da illustrazione alla frase.²³

Lo sguardo che percorre l'opera²⁴

L'*ecfrasi* è la resa in forma narrativa del percorso dello sguardo sull'opera. Con riferimento ai tre spettacoli in questione e alle diverse soluzioni proposte, come questo si realizza nella pratica performativa?

Il lavoro degli Anagor si muove su due piani: da una parte mescolano il *biopic* a ingredienti propri della costruzione teatrale ed è per questo che godremo del realismo di un'attrice calata completamente nei panni secenteschi di Artemisia, inserita però in set evidentemente ricostruiti, dove possono scorgersi materiali, comparse, fondali contemporanei; dall'altra c'è l'avvicinamento, attraverso strategie diverse, all'opera della Gentileschi.

Un esempio del primo tipo di lavoro lo si ha già nella prima tappa di questo viaggio sentimentale: su un brano di Monteverdi, siamo introdotti all'artista così com'è possibile farlo oggi, recandosi al Museo: l'occhio della macchina da presa entra nelle sale espositive per scoprire, con la lentezza del movimento che toglie il lenzuolo, l'opera di Artemisia (o della sua bottega), *Susanna e i Vecchioni*. La descrizione del quadro è affidata alla macchina da presa che si avvicina e si allontana, scorrendo lo spazio dipinto e definendone in questo modo una lettura temporalizzata; a questa prima incursione ecfraistica, in cui l'occhio dello spettatore è condotto nella visione, segue la prima parte performativa del video: Artemisia e il padre Orazio siedono uno di fronte all'altro mentre il regista (o chi per esso, poco importa) sistema le ultime cose e fotografa dettagli. L'atto del fotografare impone

allo spettatore, che pure non vede che cosa stia fotografando perché l'inquadratura è fissa, di interrogarsi su ulteriori dettagli: come dire che il soffermarsi dell'obiettivo fotografico sulle mani di Artemisia o sui folti capelli bianchi di Orazio, costringerà a pensare a quelle mani, a quel bianco. E anche se nessuno zoom si è avvicinato per farli notare, rimangono comunque più impressi: è questione di sguardi, di occhi moltiplicati sulla scena; un espediente teatrale che moltiplica la visione.

Ed è proprio questo il punto che più interessa, che si coglie appieno nella seconda tappa del viaggio, dove Silvia Frigato dà voce a uno splendido madrigale di Monteverdi, *Se i languidi miei sguardi*: qui è la musica a definire il movimento della narrazione, a dirigere la visione, o forse, sarebbe meglio dire che prima di tutto viene la parola. La questione risale alla fine del Cinquecento quando il linguaggio verbale sempre più veniva sentito come modello determinante a cui doveva adattarsi e sottomettersi il linguaggio musicale:

Il problema che si andava facendo sempre più urgente, sotto il profilo pratico e teorico, del rapporto tra musica e parola, tra linguaggio verbale e linguaggio musicale, tra linguaggio dei sentimenti e linguaggio dei suoni, scaturiva dalla crisi del mondo musicale polifonico; il richiamo umanistico alla Grecia antica rappresentava un'implicita ma chiara polemica contro il contrappunto e le sue complicate e irrazionali astruserie. [...] La nuova musica, la monodia accompagnata, non era altro, nella mente dei musicisti e dei teorici del tempo, che la ripresa della genuina tradizione della musica greca che si riteneva fosse ad una voce sola o all'unisono. Anche la teoria greca di un ethos musicale proprio ad ogni modo sembrava andar d'accordo con l'idea che la musica dovesse muovere gli affetti; non solo, ma sembrava una prova in più a sostegno della validità della monodia; infatti «questa maniera di cantare più arie insieme» - come diceva Galilei a proposito della polifonia - era assurdo non solo per la confusione linguistica e musicale che generava, ma anche per il fatto che mescolava insieme ethos diversi, sovrapponendo scale diverse e rendendo nullo, confuso o contraddittorio l'effetto prodotto sull'animo dell'ascoltatore. [...] Il fine della nuova musica, *muovere gli affetti*, esigeva un meccanismo di attuazione lucido, semplice e razionale, e i teorici della monodia accompagnata ne erano ben consapevoli.²⁵

Se i languidi miei sguardi evoca un rogo d'amore, che nella resa visiva diventa fuoco vivo, dove la progressione delle fiamme che bruciano le tele della Gentileschi obbliga l'occhio dello spettatore a cogliere i dettagli che lottano fino all'ultimo per sottrarsi al fuoco [fig. 3]: l'*ecfrasi* si sviluppa in questo caso come narrazione di una sottrazione visiva, ed è così che rimangono impressi piccoli gesti, leggeri moti di colore, il volto di *Cleopatra* atteggiata a Venere, le labbra tese di Oloferne, la mano di Giuditta che impugna la spada. «I temi pittorici della Gentileschi e il suo gesto

artistico sembrano incendiati da una potenza rabbiosa la cui eco permane come un fantasma a distanza di secoli» (dal foglio di sala). Un rogo che, seguendo l'indicazione del foglio di sala, richiamerebbe il manoscritto che Anna Banti, moglie di Roberto Longhi, aveva scritto sulla vita di Artemisia e che le truppe tedesche bruciarono durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1947 poi la Banti recuperò quelle note nella propria memoria e ne uscì il celebre romanzo *Aremisia*. Ma le fiamme d'amore è prima di tutto il testo del madrigale, di Claudio Achillini, ad evocarle e il finale commuove:

Ma già l'ora m'invita,
 o degli affetti miei nunzia fedele,
 cara carta amorosa,
 che dalla penna ti divida omai;
 vanne, e s'amor e'l cielo
 cortese ti concede
 che de' begli occhi non t'accenda il raggio,
 ricovra entro il bel seno:
 chi sà che tu non gionga
 da sì felice loco
 per sentieri di neve a un cor di foco!

Il tempo della dichiarazione d'amore è concluso, la penna deve staccarsi dalla carta, il rogo si placa, la musica rallenta, si fa sottile: il messaggio d'amore, pur irrefrenabile, sceglie di esprimersi silenzioso, lento, percorrendo un sentiero su cui è caduta la neve: dopo il rogo delle tele di Artemisia, resta il dettaglio di un volto, speranza artistica appesa all'intelaiatura leggera; la cenere succede alle fiamme e cade, lieve, a terra. La musica conclude nel silenzio il racconto di una nevicata che è di cenere: la tristezza, la dolcezza e la poesia trovano forse l'apice in questo momento dello spettacolo, dove immagini e musica si raccontano davvero all'unisono.

Nelle tappe successive del "viaggio" la componente biografica finisce per prendere il sopravvento: essa viene trattata sempre in modo poetico, rispettando gli umori di Artemisia, dando ai suoi incontri i colori delle sue opere, riproducendo gesti piccoli ma netti, profondamente teatrali e visivamente espliciti, proprio come nei suoi quadri.

Ci saranno lo sguardo fiero e prolungato tra Artemisia e Orazio, il momento tragico e delicato della morte della madre e poi il lavoro della giovane artista presso la bottega paterna, dove viveva a stretto e costante contatto con un mondo prettamente maschile. Sui sali-scendi dei violini della *Sonata Settima a due violini* di

Giovanni Battista Fontana vediamo Artemisia salire e scendere dai ponteggi per la creazione degli affreschi del *Concerto musicale con Apollo e le Muse* sulle volte del Casino delle Muse nel giardino del palazzo romano di Scipione Borghese (1611): l'inquadratura è fissa e affreschi, ponteggi e corpi creano un'armonia visiva perfettamente sospesa a mezz'aria. Il culmine tragico della vita della Gentileschi, la violenza inflittale probabilmente da parte di uno degli artisti che gravitavano attorno alla bottega di Orazio, Agostino Tassi, come già detto in precedenza, trova una trattazione drammaturgica coloristica di estrema efficacia tragica: il tentativo di rigetto delle mani azzurre di Artemisia [fig. 4], viene fatto seguire dall'immagine di Artemisia in una stalla, tra gli animali, con l'abito sporco dei loro escrementi e, con tutta probabilità, di sangue [fig. 5]: la perdita del sé nel mondo animale. Tutto questo accade sulla melodia di *Mio ben* di Luigi Rossi.

La decima tappa, intitolata *Venere*, è estremamente interessante dal punto di vista compositivo: Artemisia è davanti alla *Venere dormiente* di Giorgione, la osserva, percorrendo quel corpo addormentato e abbandonato nella natura [fig. 6]. Il valore biografico è chiaro e richiama il rapporto di Artemisia con i maestri veneti del calibro di Giorgione appunto e di Tiziano, ma quello che qui più interessa è riconoscere come sia il suo sguardo il motore efrastico, la sua mano che accarezza la tela, a condurre il tempo della visione e l'occhio dello spettatore.

La più chiara citazione di un'opera di Artemisia si trova nell'undicesima tappa, sorta di *tableau vivant* in movimento: sulle note di *Alla guerra d'amor* di Stefano Landi, la Giuditta che decapita Oloferne prende corpo negli attori che interpretano la scena, nelle due versioni (napoletana e fiorentina), con il cambio d'abito di Giuditta [fig. 7; 8]. Assistiamo dunque al prolungamento temporale, alla dilatazione esagerata, necessaria a coprire i quasi tre minuti di un brano che, come l'azione, è incalzante e cresce a imitazione dell'incalzare della battaglia d'amore. L'immaginario sanguinoso e il realismo cruento che Artemisia coglieva bloccando l'azione in un momento che, nella versione fiorentina, fermava perfino lo zampillo di sangue esattamente nell'istante prima che sporcasse l'abito giallo, si prolunga nell'azione teatrale producendo un effetto in parte straniante: perché l'azione non cambia, si ripete, si allunga, si dilata ma non evolve, riducendo il movimento narrativo al grado zero. Gli Anagoor non scelgono la strada della narrazione di un atto, con premesse e conseguenze, ma rimangono sull'istante colto dalla pittrice dilatandolo nel tempo musicale.

Quando poi il brano termina, gli attori si alzano e lasciano la scena.

Anche per le ultime due tappe di *Et manchi pietà* conviene spendere alcune parole.

La prima, intitolata *Danae*, tematizza con poesia la ricezione dell'opera della Gentileschi e, non a caso, il foglio di sala ricorda lo scambio epistolare di Artemisia

con uno dei suoi protettori:

Lo scambio epistolare, recentemente pubblicato, svela come esistesse tra i due una relazione tempestosa. In una lettera lei rimprovera al suo amante di fare, in privato, un uso improprio dei suoi dipinti, palesando, se ce ne fosse ancora bisogno, il potere sensuale dei simulacri: immagini come seducenti e feconde gocce d'oro. (*dal foglio di sala*)

Artemisia dunque nelle sue epistole dovette essersi posta il problema della ricezione e quello che gli Anagoor mettono in scena sono diversi uomini, forse diversi tempi, diversi sguardi proiettati sull'opera di Artemisia: lo spettatore vede attraverso gli occhi e l'atteggiamento di un altro spettatore, quasi un suo doppio potenziale, e viene trasportato da altri sguardi, dalla sensualità dello spettatore sdraiato che sfiora il nudo di una sorta di *Cleopatra* vivente che prende vita, per esempio, o dal distacco dell'osservatore che fuma, quasi una citazione visiva dell'atteggiamento suggerito da Brecht. L'impressione è che la sensualità che sprigiona dall'opera, renda sensuale anche la ricezione.

Con la *Stanza di Artemisia* si chiude il viaggio: Artemisia è al centro di una stanza che contiene oggetti della sua storia, le sue opere, la sua fierezza e la sua rabbia [fig. 9]. E la scena (il *set*) viene lentamente decostruita, le opere vengono portate via, rimangono le assi di legno grezzo. Lo spettacolo finisce quindi con la ricostruzione di un micromondo che contiene i dettagli di una vita da cui sono scaturite le narrazioni visive: una sorta di sintesi complessiva che viene presto progressivamente spogliata dei suoi contenuti per lasciare da sola, in scena, Artemisia.

Come procede invece Scarlini nei suoi racconti?

Intorno alle Cortigiane di Carpaccio, inizia, guarda caso, da un elemento che appartiene alla visione: il colore. Scarlini parla del giallo, dei significati ad esso connessi (ci ricorda che nella Venezia del tardo XIV secolo una prostituta era riconosciuta per il suo abito giallo) per arrivare al titolo, ormai totalmente rimosso, che Ruskin diede al dipinto, *Le Cortigiane*. Dal colore al titolo, lì dove il titolo è ipotesi sintetica di una visione d'insieme: la narrazione quindi nasce dal generale, addirittura si genera fuori dall'opera (in un fatto di costume), ovviamente per procedere spiegando che cosa è opinabile dell'interpretazione di Ruskin: le donne sono abbigliate nelle tipiche vesti cinquecentesche; i calcagnetti sulla sinistra del dipinto, riconosciuti come elemento proprio della cortigiana, erano sorta di trampoli comuni usati nel tentativo veneziano di salvare gli abiti da fango e acqua alta; la collana di perle non è tanto attributo della prostituta quanto della donna casta e virtuosa. Le due non sono certo cortigiane quindi, ma si tratterebbe

di due nobildonne che attendono il rientro dei loro mariti dalla caccia, episodio quest'ultimo che appartiene a una parte del quadro divisa, letteralmente "segata", da quella che noi vediamo al Museo Correr. Il titolo di Ruskin sembra essere usato da Scarlini in modo quasi pretestuoso e quel che conta è che, per spiegarlo, egli entra nel quadro attraverso il richiamo a qualche dettaglio sul quale obbliga la visione a dilatare il proprio tempo. L'occhio dello spettatore viene poi fatto riposare, dal momento che sono state fornite informazioni sufficienti perché la narrazione continui in altra forma, sulle note del *Ricercare n° 5* di Francesco Da Milano.

Nel riprendere la parola Scarlini ritorna sui dettagli dell'opera, sulla simbologia narrativa di cui Carpaccio tesse un grandioso elogio visivo: il vaso, il giglio, il mirto, l'arancia, le tortore, il pavone.

Ogni simbolo è condensazione di un racconto ma, tentando di andare oltre, Scarlini consegna allo spettatore l'interpretazione più ampia: le donne stanno su un poggiolo che è il luogo dell'attesa; il loro sguardo è rivolto a qualcosa che non c'è, a qualcosa che noi non vediamo.

Sembra essere proprio questo il nodo più interessante dell'operazione di Scarlini: egli, pur sapendo che oltre quel poggiolo qualcosa c'è ed è qualcosa che appartiene alla parte mancante del quadro, la celebre *Caccia in valle*, fa coincidere il proprio punto di vista con quello delle due donne che, in ogni caso, considerato l'orientamento del loro sguardo, non vedevano comunque ciò che il fruitore primo dell'opera completa poteva invece vedere. L'ecfrasi è racconto di ciò che si sa, ma è anche possibilità di posizionare il punto di vista narrante su piani prospettici che costringono ad assumere la finzione di una conoscenza ridotta, producendo così un racconto ulteriore.

In quest'assenza sta il senso profondo di una narrazione che rimane sospesa, proprio come il tempo dell'attesa che rappresenta. Ogni poggiolo d'Europa incarnava questo tempo, che è dimensione condivisa dalle caste spose o dalle maliarde che anche Selvatico volle vedere nelle due dame del Carpaccio: un clima che riecheggia ne *La compagna* di Francesco da Milano, brano che, attraverso scale veloci, porta echi delle diverse corti europee.

Con il procedere del racconto quindi anche il narratore si sposta, forse tentando di dare un oggetto a quello sguardo rivolto all'esterno: si troverà quindi costretto a raccontare la parte mancante del quadro, *La caccia in valle*, ma insistendo piuttosto sul senso di sospensione che esce dall'opera, una sospensione che il respiro performativo di Scarlini tenta di instillare nel pubblico.

Il mondo cortese dei poggioli è melanconico e composto, come composta e languida è la musica di Francesco da Milano, riproposta dalla chitarra elegante e cortese (in altro senso) di Mesirca.

Ma la possibile reputazione malfamata delle due donne intriga chi racconta: c'è poco

da fare, l'irregolarità affascina, sembra moltiplicare le possibilità narrative. E allora per tale reputazione potrebbe avere colpa il collezionista? Scarlini racconta, in dettagli che teatralizzano l'immaginazione, di un Teodoro Correr (collezionista appunto) che non sfignerebbe in un film di ombrose e torbide passioni, dove il fuoco tenta di bruciare i documenti, ma le voci corrono, più veloci del fuoco. Ed è proprio per questo clima di "corrusche passioni" (così Scarlini) che Mesirca trova in Spagna il brano che esegue di Gaspar Sanz, scritto per vihuela.

Ma tutto questo porta lontano e allora Scarlini preferisce recuperare i nodi del suo racconto che è prima di tutto racconto di un'attesa languida, di uno sguardo sospeso. E Venezia, sospesa com'è sull'acqua, cullata da essa languidamente nella propria bellezza, è il luogo perfetto per dar corpo a queste sensazioni. Lo ricordano le canzoni da battello, che Mesirca omaggia con *Come il tempo è belo*, un brano in 6/8 non contrappuntistico che crea un piccolo quadretto musicale, molto teatrale, che si conclude a perdersi nell'eco di una calle, fino a un poggiolo. È chiaro che siamo oltre l'opera, in quelle storie che un quadro, un dettaglio, possono suggerire: il senso, ormai noto, dell'integrazione ecfrastrica.

Ludovico Zorzi, storico del teatro e dell'arte, a proposito delle due donne dipinte da Carpaccio, sosteneva che fosse tutto sommato ininfluente decidere chi fosse-ro e Scarlini sembrerebbe essere d'accordo: ciò che conta è che rimanga intatta la natura straordinaria del desiderio che si sprigiona dall'attesa. Verrebbe quasi da dire che, stando così le cose, il senso profondo di quest'opera lo rivelerebbe dunque un'operazione ecfrastrica: il dettaglio come apertura narrativa, il racconto di ciò che non vediamo. È così che, "ispirandosi alle *due cortigiane*" la narrazione può continuare in un manga giapponese, in una storia paranoir o in un laboratorio didattico, che tentano di dare un senso a quel cane tagliato, a quel giglio reciso, a uno sguardo lontano. O ancora, la narrazione può continuare in una performance ecfrastrica, per rimanere sospesa, nel finale, sull'accordo aperto che conclude uno standard jazz, *Dream a little dream of me*, sogno novecentesco di una notte bassanese che sboccia da una visione lontana.

In *Intorno alla Pietà di Tiziano*, come già detto, Scarlini non entra nei dettagli dell'opera. Egli racconta piuttosto il contorno dell'opera, le storie che la circondano, che le fanno da cornice. Ci ricorda quindi che la *Pietà* fu pensata come una sorta di enorme *ex voto* per la Basilica dei Frari, dove non andò mai, in cambio di una sepoltura onorata in un momento di peste in cui i corpi finivano nelle fosse comuni. Ci ricorda gli ultimi anni di vita di Tiziano, nel tempo turbato di una Venezia che si scopriva sempre più periferica rispetto alle nuove rotte commerciali. In un'atmosfera intrisa di lamento, la storia di padri e di figli diventa la storia di Tiziano, Orazio e

Pomponio Tizianello, i due figli maschi del pittore, il secondo dei quali dilapidò il patrimonio accumulato dal padre nel giro di cinque anni.

Da un punto di vista generale, Scarlini sembra porsi dinanzi alla *Pietà* lasciandosi affascinare dal mondo dell'artista alla fine della sua vita, mettendo in relazione quello che quel mondo lasciava ai posteri: un racconto che tematizza la memoria e l'invenzione della memoria. È questo il senso della presentazione di una serie di scritti nati proprio a partire dall'opera o comunque dal momento finale della vita di Tiziano: dal dramma francese del 1838 che nacque intorno alla figura di Tizianello e che fece del figlio scialacquatore una sorta di eroe romantico; alla celebrazione funebre per il grande artista scritta nel 1648 da Carlo Ridolfi; da quel Marco Vecellio (anche lui Tizianello) che scrisse nel 1621 la prima vita di Tiziano, con il fine di legittimare se stesso come imitatore del grande maestro; da Kokoschka che, davanti alla *Pietà*, aveva osservato come i colori potessero essere i suoi; al dramma breve *La morte di Tiziano*, scritto come esercizio liceale, nel 1892, da un giovanissimo Hugo von Hofmannsthal che immaginò un Tiziano prossimo alla morte circondato, in una villa immaginaria che dominava Venezia, da molti suoi allievi ai quali avrebbe proposto la visione della sua ultima opera: Hofmannsthal proiettò sulla *Pietà* una visione mitologica, ma quello che più conta è che fu probabilmente ispirato dall'aver colto, nel quadro, una dimensione inevitabilmente diegetica.

Scarlini costruisce quindi forse più un racconto della memoria alla seconda perché, per fare il proprio percorso, si rifà ad altre storie e ad altre memorie.

Lo spettacolo si chiude con un brano di Tarquinio Merula, che anche l'Accademia d'Arcadia aveva proposto in *Et manchi pietà, Hor ch'è tempo di dormire (Canzonetta spirituale sopra la Nanna)*, sul testo di un anonimo: una ninna-nanna triste, le cui parole conducono la musica tra la dolcezza della primo sonno del bimbo innocente e quella del sonno eterno raggiunto dopo sofferenze inevitabili. Nel brano la Madonna culla Gesù; così anche Tiziano viene cullato nel suo passaggio all'altro mondo, com'era stato per la madre di Artemisia. Una storia triste, ancora di genitori e figli, che visualizza in forma musicale il lamento.

Conclusione

Da quanto detto si trova conferma che l'ecfrasi performata può presentarsi a livello di immagini o a livello di parola. In entrambi i casi la narrazione procede con forme alternative: dalla semplice citazione dell'opera, alla costruzione del mondo che circonda l'immagine a partire da un dettaglio in essa contenuto; dalla giustapposizione di immagini, al confronto diretto con l'immagine che è oggetto dello spettacolo; dal recupero della "vita d'artista", alla ricostruzione del processo creativo.

Lelemento necessario dell'ecfrasi performata rimane comunque la strategia proposta per condurre in modo unitario lo sguardo del pubblico attorno a un'opera e al suo mondo: i contenuti ecfraistici devono passare attraverso uno sguardo condiviso che è assunzione della medesima "distanza" e della medesima "prospettiva". Questi ultimi due termini vengono qui usati in senso narratologico, lì dove anche questa disciplina "letteraria" si rifà, per definire se stessa, a processi propri dell'arte figurativa:

«Distanza» e «prospettiva»[...] sono le due modalità essenziali della *regolazione dell'informazione narrativa*, costituita dal modo, esattamente come la mia visione di un quadro dipende, per la precisione, dalla distanza che mi separa da esso, e per l'estensione, dalla mia posizione nei confronti di un eventuale ostacolo parziale che gli faccia più o meno da schermo.²⁶

Fare in modo che il pubblico condivida questo sguardo sembra essere l'obiettivo comune di Anagoor, Accademia d'Arcadia, Luca Scarlini, Alberto Mesirca e Alessandra Caruccio, che affrontano quindi il medesimo tema con stili diversi.

La costruzione dell'immagine, a livello visivo o linguistico, stabilisce con la narrazione relazioni complesse e il teatro sempre di più sembra esplorare in scena questi territori, ovviamente anche quando non nasce a partire da un'opera d'arte: è per questo che il genere dell'ecfrasi potrebbe diventare canale interpretativo di estremo interesse per le scene contemporanee dove il montaggio dello spettacolo può essere elaborato a partire dall'uso dell'immagine in senso narrativo o, dichiaratamente, come possibilità di decostruire la narrazione.

Nei tre spettacoli visti c'è un comune intento estetico e forse ideologico: la fruizione individuale di un'opera diventa collettiva nel momento in cui si affida a uno sguardo terzo che conduce la visione. L'apporto interpretativo ulteriore di ogni spettatore sarà poi personale, ma l'esperienza è comunitaria: in questo senso, nella fruizione condivisa dell'oggetto artistico, si entra individui e si esce popolo.

silviademin@gmail.com

- 1 Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina Editore, 2012, p.15.
- 2 «Il Novecento ci ha insegnato che la questione dell'intreccio tra l'immagine e il testo non consiste più semplicemente nel riconoscimento dei vari sperimentalismi dal romanticismo alla post-avanguardia. La teoria letteraria, sorretta dalla filosofia, dalla psicoanalisi e dall'antropologia ci ha fatto comprendere, certo riprendendo un discorso a distanza con i neoplatonici e con Giambattista Vico, che nel gioco intermediale si scommette non solo sulla creatività artistica, ma sui fondamenti stessi della cultura». *Ivi*, p. 16.
- 3 Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, 2001, p. 6.
- 4 Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009.
- 5 *Ivi*, p. 70.
- 6 *Ivi*, pp. 8-9.
- 7 *Ivi*, p. 194.
- 8 *Ivi*, p. 129.
- 9 Cometa, op. cit., p. 26. Segnalo inoltre che la rivista *Estetica. Studi e ricerche* dedica l'ultimo numero (Anno III, numero 1, 2013) alla nozione di *ekphrasis* negli studi recenti di estetica antica.
- 10 *Ivi*, p. 17.
- 11 Mi sono in parte occupata dell'argomento in *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri.
- 12 Raghianti scrive: «Il linguaggio espressivo caratteristico dell'arte del teatro-spettacolo, in quelle forme in cui la siamo andata indagando, è di natura essenzialmente "visiva", per quanto riguarda l'immediatezza della sua qualità (come nella pittura e nella scultura): sempre astrattamente, o generalmente che si dica, è proprio dire di questo linguaggio, in quanto anch'esso processo costitutivo della visibilità, che è anch'esso un linguaggio «figurativo». L'arte del teatro intesa in questa forma è dunque «"arte figurativa"». In C.L. Raghianti, *Arti della visione. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 19.
- 13 *Ivi*, pp. 19-20.
- 14 Cometa stesso sottolinea che «paradossalmente l'ecfrasi si è sempre prestata a singolari asincronie, consentendo l'applicazione di logiche cinematiche ben prima che il cinema fosse inventato e producendo una logica del fotogramma ben prima dell'invenzione della fotografia». Cometa, op. cit., p. 45.
- 15 La compagnia si è certo imposta sul panorama internazionale con un grande lavoro sulla *Tempesta* di Giorgione, che le è valso la segnalazione speciale al premio Scenario 2009. L'ancoraggio a una memoria storico-artistica che viene trattata con linguaggio e poetica contemporanei è chiaramente una scelta estetica, ma anche etica, politica verrebbe da dire: il linguaggio proposto ha il tempo lungo della tragedia antica che si impone sulla velocità contemporanea della cronaca. Un linguaggio che dilata, intensamente, i temi della narrazione visiva.
- 16 *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*, a cura di Roberto Contine e Francesco Solinas, Pero, 2011 (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2011-2012).
- 17 «The speaker of a successful ekphrasis is therefore a metaphorical painter, the result of his words is a metaphorical painting» dice la Webb in op. cit. p. 27.
- 18 Cometa, op. cit. p. 116. Il riferimento a Eco si trova in *Les sémaphores sous la pluie I e II*. In *Golem*.

- L'indispensabile*, 7-8, http://golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=8702 . Il riferimento a Zanker è invece il seguente: G. Zanker, *Modes of Viewing in hellenistic Poetry and Art*, The University of Wisconsin Press, Madison, p. 72.
- 19 *Ivi*, p. 135. Cometa, a mo' di esempio, riporta proprio un altro dramma concepito a partire da un'immagine: *La brocca rotta* di Heinrich von Kleist (1806).
- 20 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, tr. it. I J.P. Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano, 1984, p. 142.
- 21 Sergej M. Ejzenstejn, *Il colore*, trad. it. di G. Bellezza et alii, Marsilio, Venezia, 1982, p. 34.
- 22 John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 27.
- 23 *Ivi*, pp. 29-30.
- 24 Il titolo di questo paragrafo lo prendo da una delle definizioni più semplici ed efficaci che Pier Vincenzo Mengaldo dà dell'*ecfrasi*: «E in tutti i casi: la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera». In P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, p. 38. La questione, così posta, consente di valutare l'*ecfrasi* non solo nella prassi stilistica che la connota nella sostanza linguistica, ma anche nella gestione dello sguardo come nuovo strumento della dinamica narrativa.
- 25 Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 125-128.
- 26 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 207.



Fig. 1: VITTORE CARPACCIO,
Due Dame veneziane,
Venezia, Museo Correr



Fig. 2: TIZIANO VECELLIO, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 3: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. II, *Il rogo*



Fig. 4: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. VII, *La caduta*



Fig. 5: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. VII, *La caduta* (parte seconda)



Fig. 6: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. IX, *Venere*



Fig. 7: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. IX, *Giuditta*



Fig. 8: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. IX, *Giuditta* (parte seconda)



Fig. 9: Video still da *Et Manchi Pietà*, cap. XIII, *La stanza di Artemisia*