

ЕКФРАЗИС В ІТАЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

EKPHRISIS IN 20TH-CENTURY ITALIAN LITERATURE

Потапова І.М.,

*orcid.org/0000-0003-4086-7752**старший викладач кафедри іноземних мов професійного спрямування
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

Крамаренко А.М.,

*orcid.org/0009-0005-7870-4803**викладач кафедри іноземних мов професійного спрямування
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

Метою статті є розгляд значення жанру екфразису, який в сучасній літературі стає основоположним елементом будь-якого мовного акту. У літературній культурі Італії ХХ століття він структурно належить до «стилю» та є однією з найбільш плідних риторичних фігур. Серед італійських авторів ХХ століття, які вживали прийом екфразису, головним чином слід назвати такі імена як: Габріеле Д'Аннунціо, Карло Еміліо Гадда та Італо Кальвіно. У даній статті автор досліджує деякі типи екфразису зазначених італійських авторів та виділяє категорію екфразичних текстів на матеріалі італійської мови.

Наш інтерес до екфразису пояснюється багатством матеріалу для досліджень. Аналізуються художні твори, які раніше не ставали об'єктом пильного філологічного вивчення. Крім того, наша увага засереджується на характеристичі і функції екфразиса у художньому тексті. Досі недостатньо уваги приділялося засобам втілення специфічного зорового сприйняття (зорова лексика, оптичні образи) в словесному тексті, які мають першорядне значення для екфразису. Як правило, наукові праці присвячуються вивченню екфразису в творчості одного автора. Ми розглядаємо загальні риси екфразису як в певний історичний період, так і у різних письменників, що збагачує уявлення про епоху і дозволяє розглядати літературу в загальному контексті культури, простежити зв'язки літератури з образотворчим мистецтвом. Незважаючи на те, що всі три письменники належать одній і тій же історичній епосі, екфразиси романтика Габріеле Д'Аннунціо є символом естетизму, в той час як Італо Кальвіно притаманна дорожочінна наративна конструкція, яка, у нерозривному зв'язку з дослідженнями Володимира Проппа і Клода Леві-Строса, відновлює моделі, якими використовувались Боккаччо, Сервантес, Гофман та інші. Карло Еміліо Гадда, необарочний письменник-експериментатор, займає в італійській літературі місце послідовника Джойса.

Застосовуючи методи прототипового дослідження, які допомагають у побудові найменш суперечної дефініції такої категорії як екфразичний текст, авторка дає визначення екфразису, формулює основні його ознаки, встановлює характеристики і функції екфразиса на матеріалі творів зазначених письменників. Це визначає актуальність і наукову новизну обраної теми

Ключові слова: екфразис, риторична фігура, зорове сприйняття, образотворче мистецтво, наративна конструкція.

The aim of the article is to consider the meaning of the genre of ekphrasis, which in modern literature becomes a fundamental element of any speech act. In the literary culture of 20th-century Italy, he structurally belongs to the "style" and is one of the most prolific rhetorical figures. Among the Italian authors of the 20th century who used the method of ekphrasis, such names as Gabriele D'Annunzio, Carlo Emilio Gadda and Italo Calvino should be mentioned. In this article, the author examines some types of ekphrasis of these Italian authors and distinguishes the category of ekphrastic texts based on the material of the Italian language.

Our interest in ekphrasis is due to the wealth of material for research. Works of art that have not previously become the object of close philological study are analyzed. In addition, our attention is focused on the characteristics and functions of ekphrasis in the literary text. Until now, not enough attention has been paid to the means of embodying specific visual perception (visual vocabulary, optical images) in verbal text, which are of paramount importance for ekphrasis. As a rule, scientific works are devoted to the study of ekphrasis in the work of one author. We consider the general features of ekphrasis both in a certain historical period and in different writers, which enriches the idea of the era and allows us to consider literature in the general context of culture, to trace the connections between literature and fine arts. Despite the fact that all three writers belong to the same historical era, the ekphrasis of the romantic Gabriele D'Annunzio is a symbol of aestheticism, while Italo Calvino is characterized by a precious narrative construction that, in inextricable connection with the studies of Vladimir Propp and Claude Lévi-Strauss, restores the models used by Boccaccio, Cervantes, Hoffmann and others. Carlo Emilio Gadda, neo-baroque experimental writer, occupies in Italian literature place of a follower of Joyce. Applying the methods of prototypical research, which help in constructing the least contradictory definition of such a category as an ekphrastic text, the author gives a definition of ekphrasis, formulates its main features, establishes the characteristics and functions of ekphrasis on the material of the works of these writers. This determines the relevance and scientific novelty of the chosen topic

Key words: ekphrasis, rhetorical figure, visual perception, fine arts, narrative construction.

Постановка завдання. Метою статті є вивчення італійських екфразистичних текстів, стислий огляд типології екфразису у творчості трьох письменників ХХ століття Габріеле Д'Аннунціо, Італо Кальвіно та Карло Еміліо Гадди.

Виклад основного матеріалу. Термін «екфразис» усе частіше вживається у лінгвістичній літературі останнього часеу. Варто зазначити, що у центр уваги лінгвістів потрапили екфразиси англійською, німецькою, французькою мовами і меншою мірою італійською. У спеціальних філологічних дослідженнях, що проводяться в Україні, феномену екфразиса приділяється увага у працях О. Іванченко, Л. Генералюк, Д. Наливайко та ін. Екфразиси італійською мовою привернули увагу італійських дослідників М. Чіккуто, Е. Морра, К. Портезіне та англомовних - Д. Хеффернана, М. Крігер, У. Мітчел, В. Кембел, П. Гільес, М. Девідсон, Г. Занкер, Р. Уебб.

Сам термін *екфразис* існує вже майже 20 століть. Ще в епоху Пізнього Відродження проблема співвідношення словесного і образотворчого, іншими словами, слова і образів, була однією з ключових проблем для мистецтва, що знайшло відображення як в теорії мистецтва, так і в художній практиці. Теоретики мистецтва і теоретики літератури давали різноманітні інтерпретації тези *ut pictura poesis*, яка належала Горацию. Вони запозичували терміни один у одного, використовували загальну термінологію та намагалися філософськи осмислити мистецтво і знайти загальні закономірності, характерні для всіх видів художньої діяльності.

Сучасна інтерпретація *екфразиса* налічує близько 50 років. Екфразис тлумачиться дослідниками як багатогранне поняття. Він не є і, можливо, ніколи не був однозначним, частково тому, що він виділяється лише на смисловому рівні. Термінологічна плутанина також виникає тому, що слово використовується як у його стародавньому значенні, так і у сучасному сенсі. З іншого боку, неоднозначність терміна дозволяє більшу гнучкість використання. Відносини між літературою та образотворчим мистецтвом з часом стали предметом нескінченної кількості суперечок, які породили різні теорії і міркування.

Хоча зв'язок між екфразисом і твором мистецтва вже був властивим у ХІХ столітті, лише в другій половині ХХ століття літературна критика почала більш точно визначати термін і його функцію. У 1955 році Лео Спітцер визначає екфразис як поетичний опис живописного або скульптурного об'єкту [1, с. 67].

Поступово, визначення поняття як опис твору затверджується, навіть якщо цей термін до 90-их років вживався не часто. На додаток до цього є новаторські тексти в теоретизації концепції екфразису, як наприклад. «Сестринські мистецтва» Д. Хагструма (1958), «Екфразис і естетичні установки» в «Життєписах» Джорджо Вазарі Світлани Альперс(1960), «Кольори риторики» Венді Штайнер (1982) та інші.

Серед нещодавніх італійських дослідників екфразису, таких як Пер Вінченцо Менгальдо (2005), Ліна Бользоні (2010) та інші, не всі поділяють американську точку зору на екфразис. Вони віддають перевагу німецьким вченим, які навіть називають екфразис «живописною поемою»-*bildgedicht*.

За словами Рут Уебб, необхідно прояснити відмінності, які має термін екфразис, як у стародавньому контексті, так і у різних сучасних підходах. Крім того, кожен вчений повинен чітко визначити, якого підходу він дотримується [2, с. 21]. Екфразис як відсилання до твору образотворчого мистецтва починає поширюватися тільки з четвертого століття [3, с. 18]. Екфразис часто розглядають як «вікно», через яке одержувач може бачити описане явище без участі медіума. Якщо ілюзія присутності зруйнована, екфразис може викликати протилежний ефект – «деознаомлення» [4, с. 23]. Цей тип напруженості інколи повторюється в сучасному екфразисі. Наприклад, оратор може домогтися жвавості, використовуючи прозору мову, але в той же час щось в описі може виробляти протилежний ефект. Саме у той момент виникає напруга. Хоча екфразис не є документальним засобом, з певних умов він може служити як інтерпретаційний ключ для розуміння минулого. Теза Р. Уебб полягає в тому, що візантійські екфразиси, які вона вивчала, мають важливе значення для розуміння візантійського мистецтва саме тому, що вони описують реакцію одержувача [2, с. 20].

Незважаючи на те, що вчені говорять про екфразис середньовічний, часів Відродження або бароко, він завжди є проекцією сучасної концепції. Наприклад, у ХVІ ст. цей термін був вченим майже невідомий. А ті, хто вдається до нього, вживають його у стародавньому значенні, тобто не в зв'язку з творами мистецтва. Таке уявлення «живого опису» (*descriptio*-лат.) панувало до ХІХ століття, після чого з часом поступається місцем сучасному уявленню. В кінці ХІХ століття екфразис вказує на будь-який опис, що має своїм предметом твір мистецтва [5, с. 47]. Поступове перевизначення терміну, який триває і в ХХ сто-

літті, було спрямоване на адаптацію концепції до інтелектуальних та естетичних аргументів того періоду. Новий термін «інтермедіальність» запропонував Петер Вагнер [6, с. 80]. Вчені часто погоджуються з неоднозначністю екфразису. Але, наприклад, на думку В.Т. Мітчелла, детальні висновки про якість, призначення або місце екфразису у літературному всесвіті зробити неможливо [7, с. 45]. Насправді, як стверджує Моніка Фарнетті, саме тому, що він є неоднозначним, екфразис діє як «щедрий парасольковий термін» [8, с. 578]. Екфразис приймає різні форми, і часто навіть неможливо сказати певне: екфразис це чи ні. За онтологічними критеріями, Д. Голландер [9, с. 211]. запропонував поділити екфразис на три підкатегорії: умовний екфразис, який є фальшивим, тобто уявним витвором мистецтва; до нього ж відноситься екфразис твору, слід якого ми втратили. Під другим терміном мається на увазі актуальний екфразис, тобто існуючі твори. Нарешті, латентний екфразис, прототип якого не є явним. Поділ на категорії не є, однак, абсолютним. Можливо, навіть не завжди існує формальна різниця між різними екфразисами. Лише рівень обізнаності читача визначає наскільки дійсною є саме та категорія, а не інша.

Оскільки не можна заперечувати, що екфразис є прямим описом певних творів живопису, скульптури, деякі теоретики стверджують, що в більш тісному сенсі він не є описом предмета сам по собі, а є предметом, який несе в собі образ іншого предмета, групи предметів, сцени, сюжету і т. д. Так доводить Рут Вебб, яка задається питанням про народження екфразичного жанру [10, с. 9].

Джеймс Хеффернан визначає екфразис як «словесне представлення графічного зображення» і називає величезну «інтелектуальну індустрію» новими можливими критеріями інтерпретації [11, с. 323].

Тоді як для Мюррей Крігер потрібна істина, щоб «наслідувати в літературі пластичний витвір мистецтва» [12, с. 15].

Тобто мова йде не тільки про опис художнього твору, а про наслідування самому твору, тобто творчому процесу. Таким чином, література може створити витвір мистецтва шляхом наслідування. Наприклад, Гомер в своєму описі щита Ахілла створює щит. Письменник перетворюється в живописця, скульптора, художника. У своїй майстерні він створює екфразис, щоб мати можливість переосмислити реальність в очах читачів.

На думку Д. Хеффернана, витвір мистецтва, представлений словесно, вважається істинним, незалежно від його реального існування. Важлива

вже не різниця між словом і зображенням, простором і часом, а можливість того, що обидва можуть повідомити щось про реальність і що існує безперервний перетин кордонів між словесним і візуальним. Ці два мистецтва стикаються [11, с. 260].

З моменту виникнення риторичного використання екфразису, йшла мова про енаргею (*enargeia*) як характеристику, що супроводжує екфразис. Це натякає на здатність словом досить яскраво описувати об'єкт, щоб створити ілюзію, що він насправді присутній перед очима. *Enargeia* представляє найсильнішу якість екфразису, оскільки вона висловлює силу слова для відтворення зображення [13, с. 81].

Образотворче мистецтво є повсюдною складовою творчості італійського письменника ХХ ст. Габріеле Д'Аннунціо, автора романів «Невинний», «Діви скель», «Полум'я», трилогії «Романи Троянди» і т.д. Зокрема, образні референти особливо значущі містяться у першому і останньому романах з трилогії «Романи Троянди»: «Насолода» і «Триумф смерті». Образний потік в «Насолоді» частково випливає з тісної взаємодії з художниками, учасниками групи *In Arte Libertas*, яка була заснована в Римі у 1880-х р.р.

Також великий вплив на жіночий ідеал краси Д'Аннунціо мав один з засновників англійського «Братства Прерафаелітів» Данте Габрієль Россетті. Але жінка Д'Аннунціо – це скоріше перехід від прерафаелітки до фатальної жінки декадентської культури. Письменник так описує два жіночих портрети дійових осіб роману «Насолода»:

На стіні висів портрет леді Хімфілд поруч з копією Неллі О'Брайєн Джошуа Рейнольдса. Обидві особи з нижньої частини полотна дивилися з тією ж проникливою інтенсивністю, з тим же запалом пристрасті, з тим самим полум'ям чуттєвого бажання, з тим же чудовим красномовством; В обох були неоднозначні, загадкові вуста Сивіли, вуста тих невтомних і неблаганних, які випивають душі; обидві вони мали лоб мармуровий, бездоганний, сяючий вічною чистотою. (переклад авторки, с. 321) [14, с. 321].

Причина, яка виправдовує вживання екфразису – влучність: читач бачить саме те, чого хоче автор. Особливу групу речей в романі складають твори мистецтва, які оточують головного героя Андреа. Він не обділяє себе у своїх художніх уподобаннях: він хоче відновити традиційні італійські форми не тільки в поезії та живописі:

Кожна гобеленова стрічка мала символічну фігуру. «Тиша» і «Сон», два ефеба, струнки і довгі, якими їх би міг зобразити Болоньєзе Приматіччо,

стояли на сторожі біля входу. (переклад авторки, с. 83) [14, с. 83].

Іноді картина, яка представлена в романі, є інтерпретаційним ключем до всього тексту, але в «Насолоді» екфразичний достаток означає, що хоча деякі твори мистецтва важливіші за інші, жоден не підноситься над усіма іншими абсолютно [15, с. 170].

Враження, яке справляє роман, викликане значною мірою наявністю екфразисів. Крім цього, роман «Насолода» можна порівняти зі справжнім музеєм слова, якому поклоняються поети. Герой роману Андреа не спроможен задовольнятися захопленням мистецтвом, яке його оточує. Йому необхідно володіти ним. Екфразис є ідеальним інструментом для опису теми володіння, оскільки це словесний образ предметів зовнішнього світу. Все оздоблення будинку Андреа присвячено культурі любові і свідчить про його віру в те, що спогади закарбовані в оточуючих його предметах. Одним з них є годинник у вигляді черепа «зробленого зі слонової кістки з рубінами в очницях і діамантами, що виблискують в розрізі щелеп, від яких виходив звук пульсуючого часу, створюючи враження життя, яке ще там жевріє» (переклад авторки, с. 72) [14, с. 72].

Саме краса, якою насолоджується Д'Аннунціо, є запорукою кількості екфразисів, тому що відображення досконалості є головна мета мистецтва. У художньому тексті з естетичною тематикою, як, наприклад, «Насолода», екфразис грає роль творчого маніфесту героя, найбільш повного вираження його естетично-етичної позиції. Екфразис сприяє розширенню художнього світу твору і підвищенню його культурної щільності. «Переклад» образотворчих принципів в словесну форму дозволяє оновити мову художнього тексту, збагатити останній за рахунок метафоричного використання термінів і спеціальних слів іншого мистецтва» [16, с. 10].

У романах Г. Д'Аннунціо, які насичені описами творів пластичного мистецтва і живопису, серед інтертекстуальних включень романтичної прози особливе місце займає екфразис. На відміну від Г. Д'Аннунціо, в прозі Італо Кальвіно немає неодмінного атрибуту кабінетів, майстерень і віталень – картин. Ідея наративного механізму роману «Замок перехрещених доль» прийшла до нього після відвідування міжнародного семінару, проведеного в Урбіно і, зокрема, після доповіді Паоло Фаббрі «Історія ворожіння на картах та мова емблем», навіть якщо теми, що розглядалися, були простою відправною точкою для подальшого розвитку твору. Натхненний картами

Таро, Італо Кальвіно пише цю книгу, структуруючи історії, що складають її, в послідовності Таро. Кілька мандрівників знаходять притулок у замку. У всіх є одна спільна риса: через невідому магію вони німіють. Після вечері кожен намагається розповісти свою історію за допомогою колоди карт Таро.

В тонкій езотеричній грі вони розставляють на великому столі кілька карт на свій вибір. Таємничі фігури аркана будуть натякати на історію, яку доведеться розшифрувати іншим. Виявляється, за допомогою карт можна спілкуватися, а в розкладеному пазлі карт кожен бачить свою долю. Під час написання роману Кальвіно зблизився з французькою групою *Ouvroir de littérature potentielle* («Майстерня потенційної літератури»), в якій письменники і математики пропонували стимулювати створення літературних творів шляхом накладення обмежень: іноді лінгвістичного типу. Нас вражає саме ідея про те, що історії можна «будувати». «Долі», які бачив Кальвіно в комбінаціях карт, виявилися долями знаменитих героїв Аріосто і Шекспіра, Софокла і Гете, перед читачем проходять історії Гамлета, Едіпа, леді Макбет. Наполегливо від долі до долі перекладаються ключові карти, які означають роздвоєння, нескінченне перетворення однієї долі в іншу, смерть, диявольську гру. Сам оповідач каже: «Так, я все привів в порядок. Принаймні на папері. А в мені, всередині, все залишається так, як було раніше» [17, с. 78].

Голос одного з тих, чию долю виклали карти каже: «Я не можу стерпіти, що Сонце все ще залишається на небі, я не можу дочекатися години, коли синтаксис світу розпадеться, коли карти змішаються... Осколки дзеркала катастрофи» [17, с. 89].

У екфразисах роману переважають форми авторської розповіді з домінуючим характером спостерігача, тобто елементи описів екфразису суб'єктивні – представлені з точки зору певної особи. Серед функцій, які виконує екфразис-декоративно-естетична та утилітарна або сюжетотворююча.

В епоху, що характеризується технічною відтворюваністю образів і глибоким усвідомленням їх впливу на соціокультурну динаміку, інтерес до вивчення способів взаємодії художнього образу з письмовим словом виникає спонтанно. Якщо гіпотеза про співвідношення слова і образу не безпідставна, то метою дослідження стає форма, в якій вона, здається, кристалізується найбільш чітко, тобто йдеться про екфразичний прийом.

Карло Еміліо Гадда (1893–1973), поряд з письменниками Італо Кальвіно та Г. Д'Аннунціо, чії романи відповідно «Замок перехрещених доль» та «Насолода» є міжнародно визнаними, наблизився до світу художньої літератури в 1924 році, беручи участь в конкурсі видавництва «Мондадорі». Створена письменниками-новаторами, «Група-63», за словами Умберто Еко, який входив до її складу, не випадково вибрала своїм «верховним божеством» не одного з дадаїстів або футуристів, а саме К. Гадду. Він завжди намагався експериментувати у галузі стилізації і пародії, вживаючи авторські неологізми. У власній епітафії він назвав себе «маркізом благородного абсурду» [18, с. 153].

Яскравою особливістю творчості К. Гадди, є вкрай незвичайна мова, в якій він використовує діалектизми, сленгові слова, цитати з латинських та італійських класиків, солоне просторіччя і, на решті, техніку *пастиччу*, тобто численні посилення на інші літературні твори. Крім літературних алюзій, його тексти містять посилення на пластичні мистецтва, зокрема на скульптуру та живопис. Відомий італійський мистецтвознавець Роберто Лонгі, з яким К. Гадда був пов'язаний особистими і творчими відносинами, писав про вплив живописця Караваджо на «основи життя» К. Гадди, порівнюючи цей вплив з Богоявленням [19, с. 198]. «Письменник і критик літератури, К. Гадда, показує здатність не тільки невимушено пересуватися в образному просторі, але навіть «читати» живописне «письмо» з незвичайною інтуїцією» [20, с. 80]. Він відтворює метод Р. Лонгі, заснований на аналізі формальних ознак творів і дозволяє виявити приховані зв'язки між різними творами, майстрами і періодами в історії мистецтва [21, с. 128]. Але К. Гадда не обмежується інтерпретацією або мистецтвознавством, а проводить реальне дослідження можливих взаємозв'язків між пластичними та літературними даними.

Живописною даниною поваги до Караваджо є те, що письменник знайомить читача своїх романів та есе з творами художника. Прикладом може бути екфразис з «Італійської історії невідомого

XX століття»: «На столі світле коло, перетин конуса світла підвісної лампи: а всередині цього чарівного кола – папери і книги, одна відкрита, з чудовими фігурами. Поля губилися в темряві, майже витягуючи з темряви таємничу силу значання, а висока і нерухома постать отримувала центральні промені проєктора... Христос Караваджо звернувся до Матвія з мовчазним докором, німим наказом. А лик мученика засяяв трагічним смутком і радісною вдячністю, земною прелюдією до немислимих радощів реального життя» (переклад авторки) [22, с. 67]. Мова уривку нагадує мовні игри Джойса. В екфразисі розвивається тема світла, унікальне значення якого в творчості Караваджо знайоме кожному критику або глядачеві його мистецтва. Е. Раймонді зауважує: «Яким би був Караваджо без світла?» Р. Лонгі є автором поняття *stile luministico* («світлий» стиль) [23, с. 120]. К. Гадда також зачарований яскравим і драматичним маніпулюванням світлом художника. Новаторська техніка живопису Караваджо дозволяє розкрити його естетичну функцію: за життям, яке зображено в екфразисі, виникає найвища реальність, втілена в творах мистецтва, яка кидає своє відображення на реальність нашого світу, облагороджує його і надає йому сенс. Далекий від допоміжної модальності, екфразис стає, в сучасній літературі, фундаментальним елементом будь-якого мовного акту [24, с. 186].

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що, екфразиси у зазначених авторів відрізняються тим, що безліч перерахованих і описаних ознак не є стійкими і стабільними. В описі можуть бути елементи різних тематичних груп. Це визначається індивідуальними перевагами автора, його стилем, а також конкретними завданнями, які він перед собою ставить. Три різних приклади екфразисів- опис художнього витвору, розповідь про долю через магичні зображення на картах Таро та екфразис, як живописна данина поваги художникові, свідчать про те, що проблема співвідношення словесного і образотворчого, іншими словами, слова і образів, була і залишається однією з ключових проблем для мистецтва як пластичного, так і вербального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Spitzer, Leo 1962, «The Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar, in *Essays on English and American Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 67–97.
2. Webb R. *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. Word & Image. 1999. 15 (1). P. 19–28.
3. Bergmann, Emilie L. 1979, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, The Harvard University Press, pp. 16–19.
4. Becker, Andrew S. 1995, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Rowman-Littlefield Publishers Inc., pp. 23–25.

5. K Mikkonen. Theories of metamorphosis: from metatrophe to textual revision, – Style, 1996, pp. 43–48.
6. Eskelinen H. Il ruolo dell'ekphrasis e della similitudine ekphrastica nelle descrizioni muliebri del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio/Atti dell'VIII Congresso degli italianisti scandinavi, Aarhus-Sandbjerg, 21–23 giugno 2007, pp. 76–85.
7. Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*, Chicago – London, The University of Chicago Press 1994, pp. 33–48
8. Farnetti, Monica. Teorie e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento Saggio bibliografico, in *Ecfrasi*, 2004, pp. 573–600.
9. Hollander, John, *The Poetics of Ekphrasis*, «Word & Image», 4, 1, 1988, pp. 209–219.
10. Webb R. *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. Word & Image. 1999. 15 (1). P. 7–18.
11. Heffernan, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 340.
12. Krieger, M., “*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*”, in F. P. W. McDowell, a cura, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967, pp. 3–26.
13. Entre clarté et illusion : l'enargeia au XVIIe siècle. Florence Dumora-Mabille, *Littératures classiques Année 1996*. pp. 75–94 станом на 20 травня 2023 р.).
14. D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988 (I Meridiani).
15. Eskelinen H. Il ruolo dell'ekphrasis e della similitudine ekphrastica nelle descrizioni muliebri del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio/Atti dell'VIII Congresso degli italianisti scandinavi, Aarhus-Sandbjerg, 21–23 giugno 2007, pp. 164–175.
16. Lotman Jurij M. 1987. *Semiotics and culture in the second half of the twentieth century. [Proceedings of the first symposium "Semiotics in Theory and Practice", 2–3 Oct. 1986, Bergen (Norway): pp. 9–11.*
17. Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, 1994, p. 128.
18. G. Contini, Carlo Emilio Gadda, o del pastiche, in «Solaria», X, 1, 1934. – P. 151–57.
19. Raimondi E. *Barocco moderno*. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda. Milano: Mondadori, 2003, P. 260.
20. M. Lipparini, *Le metafore del vero*. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda, Pacini, Pisa 1995, p. 89.
21. Gregori M. *Il metodo di Roberto Longhi. L'Arte di scrivere sull'arte*. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo / a cura di G. Previtali. Roma: Editori Riuniti, 1982. P. 126–141.
22. Gadda C.E. *Opere* / ed. da Dante Isella. In 5 vol. Vol. 2. *Romanzi e racconti*. Milano: Garzanti, 1988. P. 290.
23. Longhi R. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Firenze: Sansoni, 1980, p. 171.
24. Morra E., Portesine C., Fabrizio Serra Editore, 2021, p. 292.