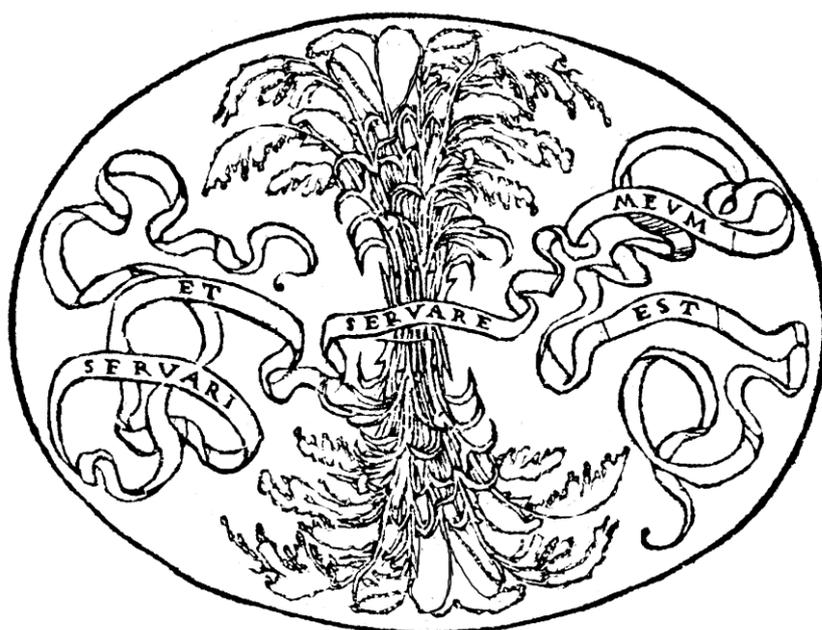


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Nicoletta Maraschio

*Cura redazionale*

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

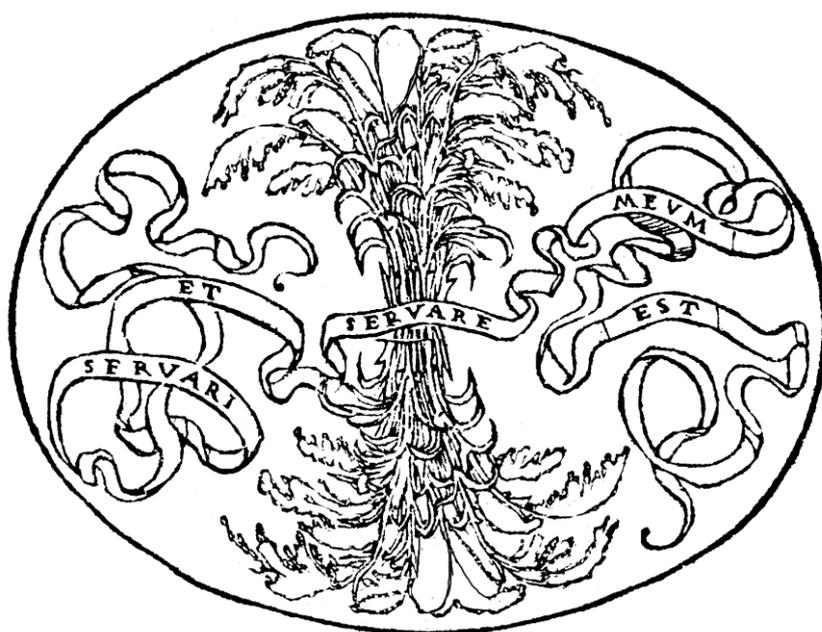
N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120



STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Nicoletta Maraschio

*Cura redazionale*

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120



## I LIMITI DELL'EKPHRASIS: QUANDO I TESTI ORIGINANO IMMAGINI

### *L'ekphrasis e la sua definizione*

I retori antichi definiscono l'*ekphrasis* un «discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza»<sup>1</sup>, tra i suoi oggetti compaiono «persone, cose situazioni, luoghi, tempi e molte altre cose»<sup>2</sup>. Come ha sottolineato di recente Ruth Webb<sup>3</sup>, la definizione data nelle antiche scuole di retorica è molto diversa da quella utilizzata dalla critica moderna, che considera essenzialmente l'*ekphrasis* in stretta relazione con le arti visive, e la definisce in modo assai restrittivo come una descrizione poetica di opere d'arte, un testo o un frammento testuale che cerca di tradurre sculture e pitture in parole. Anche se le teorie retoriche dell'*ekphrasis* intendono dunque il termine in modo assai più ampio, difficilmente si può minimizzare l'importanza della descrizione di opere d'arte, una tradizione amplissima e di lunga durata che inserisce *ekphrasis* di capolavori veri o fittizi in testi di retorica o di storia, in opere epiche o poetiche, nel romanzo e nei trattati filosofici<sup>4</sup>. Il termine *enargeia*, 'vividezza', la capacità di far apparire davanti gli occhi del lettore le scene descritte, è il termine che caratterizza l'*ekphrasis* classica, facendola diventare elemento indispensabile del racconto di storia e rendendo il lettore un testimone oculare delle vicende narrate, ma anche interprete privilegiato dei richiami visivi presenti in vario modo nei brani di prosa e nella poesia<sup>5</sup>. La fiducia nella capacità della parola di poter farsi figura si lega alle antiche teorie della fantasia, che attribuivano ad ogni lettore la capacità di poter creare immagini mentali, di poter cioè trasformare con il concorso personale della propria immaginazione concetti in figure. Su queste basi si creava la fiducia che piano iconico e piano linguistico potessero fungere da strumenti convergenti nella comunicazione visiva<sup>6</sup>. Esprimendo in nuce quello che sarà strutturato poi in modo più complesso nella teoria dell'*Einfühlung*, il pensiero sottinteso ai testi degli scrittori di opere d'arte più noti, come Filostrato o Luciano, mostrava che ogni persona del pubblico era in qualche modo un artista nel momento in cui riusciva a ricreare nella sua mente le forme e figure descritte a parole, rigenerando ogni volta l'atto creativo del pittore e dando vita al godimento estetico<sup>7</sup>. Questa concezione che attribuisce una importanza così grande alle immagini mentali, è strettamente legata all'enorme fortuna dell'*ekphrasis* e alla sua straordinaria longevità ben oltre l'epoca antica. Non potremmo capire molta della produzione letteraria cinquecentesca se non facessimo riferimento alla fiducia e alla prassi della creazione intellettuale di composizioni figurative e al potere evocativo delle parole<sup>8</sup>. Se molto si è osservato sul circuito virtuoso che fa produrre testi descrittivi dall'osservazione opere d'arte<sup>9</sup>, ritengo che molto fruttuosa sia anche la prospettiva che analizza il processo opposto e considera le immagini originate da testi come punto di osservazione dell'orizzonte estetico e visuale delle epoche che le hanno prodotte. Particolarmente interessante è utilizzare questo punto di vista, per esempio, nel campo della fortuna dell'antico, che da sempre ha privilegiato la lettura di testi come fonte primaria per il recupero della classicità. In questo saggio cercheremo dunque di porci alcuni

<sup>1</sup> Theon, *Prog.* II, (II,118 Spengel).

<sup>2</sup> Herm., *Prog.* 10 (II,16 Spengel).

<sup>3</sup> WEBB 2009.

<sup>4</sup> Per una definizione e una riflessione generale sul problema cfr. ELSNER 2002.

<sup>5</sup> Cfr. ZANKER 1981; ZANKER 2003; PLETT 2012.

<sup>6</sup> MANIERI 1998; SHEPPARD 2014.

<sup>7</sup> MAFFEI 1991; THEIN 2002.

<sup>8</sup> BORG 2004.

<sup>9</sup> Cfr., ad esempio, la raccolta di scritti contenuti in *ECFRASI* 2004.

interrogativi su quali sono le caratteristiche e i limiti dell'*ekphrasis* e su quali sono le straordinarie potenzialità documentarie che essa può offrire.

*Immagini derivate da testi, divergenze ed errori*

Tra le osservazioni più interessanti dedicate al rapporto tra testi e immagini vanno ricordate le teorie di Erwin Panofsky sul «principio di disgiunzione tra temi e motivi classici», accennato prima nel celebre saggio *Classical Mythology in Medieval Art*, pubblicato da Panofsky e Saxl nel 1933 sulle pagine del *Metropolitan Museum Studies*, e poi riprese e ampliate in *Studies in Iconology* del 1939<sup>10</sup>. Secondo questa teoria a partire dal XI secolo il modo con cui gli artisti medievali attivavano un rapporto di continuità con il mondo classico può essere rintracciato in due modalità opposte e mai convergenti, originate dalle immagini oppure dai testi: la prima si ispira e copia schemi iconografici e aspetti formali delle opere classiche, la seconda trae origine invece dalla lettura dei testi. Gli artisti che guardano statue e rilievi antichi traggono spunto e copiano dalle forme classiche i «motivi», della classicità senza preoccuparsi del loro significato ma investendoli di nuovi contenuti, in genere cristiani. Panofsky propone l'esempio dell'artista che intorno al 1230 ha scolpito un'allegoria della redenzione, ancora visibile a Venezia sulla facciata principale della chiesa di San Marco e posta in *pendant* con un rilievo romano del III secolo raffigurante Ercole. Lo scultore duecentesco si è ispirato palesemente al rilievo antico con una delle fatiche di Ercole, dando un nuovo significato allo schema iconografico e modificandone sostanzialmente il significato<sup>11</sup>. La presenza di opere influenzate formalmente dallo stile classico, in virtù della risemantizzazione che viene operata sui loro contenuti, è attestata soprattutto nella sfera ecclesiastica, nella decorazione di chiese e di oggetti liturgici, e non nelle rappresentazioni di soggetti mitologici e classici, presenti nei palazzi privati o inseriti in splendide miniature nei manoscritti dedicati a temi profani. La seconda tradizione opera, secondo Panofsky, in senso opposto: gli artisti che si dedicavano a illustrare storie e miti dei testi classici, conoscevano perfettamente le storie narrate nella poesia e nel mito antico ma per le loro creazioni non si affidavano a modelli formali antichi. Se osserviamo infatti come le fonti letterarie antiche sono state tradotte nelle immagini medievali, assistiamo ad un'attualizzazione che trasforma, per esempio, Didone ed Enea in una coppia di amanti medievali che giocano a scacchi, Piramo e Tisbe in due giovani vestiti con abiti ispirati alla moda del tempo e inseriti in architetture gotiche<sup>12</sup>. Solo nel tardo Quattrocento, secondo Panofsky, queste due strade parallele convergeranno restituendo a contenuti classici forme classiche e dando vita al nuovo linguaggio artistico rinascimentale.

Le considerazioni di Panofsky sono di grande interesse, ma il suo obiettivo di rintracciare le forme della continuità medievale nei confronti dell'arte classica non si è soffermato su un aspetto importante del fenomeno che ci rivela il valore e le modalità con cui si operava il rapporto tra parole e immagini. La rappresentazione dell'eroe classico per eccellenza, Enea, come un signore medievale e Didone come la sua dama, pone in evidenza che per il lettore del tempo essenziale era identificare la storia d'amore nella sua perenne attualità umana. In qualche modo la trasformazione delle immagini degli eroi del mito in personaggi attualizzati dagli abiti moderni è una riprova del valore universale della poesia classica e della sua capacità di parlare al cuore dei lettori. L'osservazione dell'immagine transita e si alimenta dalla memoria letteraria, che esige l'attualizzazione perché l'immedesimazione dei sentimenti fosse completa. L'Antichità è «insieme troppo remota e troppo energicamente

---

<sup>10</sup> PANOFSKY-SAXL 1933; PANOFSKY 1975, pp. 20 sgg.

<sup>11</sup> PANOFSKY 1975, p. 22.

<sup>12</sup> PANOFSKY 1975, p. 23, figg. 7 e 8.

presente per venire concepita come fenomeno storico»<sup>13</sup> e, possiamo aggiungere, l'inserimento delle storie classiche in un orizzonte storico non è un dato necessario, visto che l'antichità non è ancora un mondo a cui guardare in modo univoco come un modello ideale né estetico, né culturale. Il discorso figurativo passa principalmente attraverso le parole e non va dimenticato che spesso l'elemento essenziale per il riconoscimento delle immagini, e dunque della possibilità da parte dei lettori di attivare la propria memoria letteraria, era rappresentato dal nome posto accanto al personaggio che permetteva il suo riconoscimento. Le parole sono dunque essenziali a che l'immagine produca il suo effetto comunicativo<sup>14</sup>. Dare espressione alla narrazione dei classici significava per l'artista medievale far emergere dal proprio immaginario mentale le forme standard che costituivano il *medium* espressivo tra lui e il suo pubblico.

Le immagini originate da testi riflettono più direttamente il mondo della narrazione e della parola e si legano a vario livello all'interpretazione e alla comprensione delle parole, come mostra il caso esemplare di miniature che riproducono errori di lettura, di interpretazione, di traduzione dei testi. Potremo citare, attingendo all'ampio repertorio di queste 'immagini dell'errore', il caso dei lapidari francesi dove il segno della bilancia è raffigurato con una figura che tiene o un libro o una lepre: il latino *libra* è tradotto in spagnolo *liebra* che in francese diventa *livre* o *lièvre*, sostituendo alla bilancia uno dei due diversi attributi<sup>15</sup>. Lo stesso avviene per Andromeda, trasformata in alcuni lapidari addirittura in dromedario<sup>16</sup>, mentre Saturno, grazie alla modifica dell'aggettivo *glaucus* in *galeatus*, ottiene l'attributo dell'elmo<sup>17</sup> e nei manoscritti latini di *Picatrix* ha sotto i suoi piedi una lucertola oppure un grappolo a seconda delle diverse versioni dei testi<sup>18</sup>. Ancora più impressionante sono le raffigurazioni di Giove e Mercurio che recano in mano un fallo al posto dello scettro o del caduceo. Lo strano attributo è visibile in un tardo manoscritto persiano del 'Aja ʿib al- makhluqat, *Le meraviglie del creato*, del cosmografo Zakariya al-Qazwini<sup>19</sup>. Le immagini, prodotte da un illustratore orientale del tardo Quattrocento che non conosceva il mito classico, presentano il fallo per una lettura sbagliata del testo. L'oggetto tenuto in mano dai due dèi era indicato da un termine arabo che significava 'scettro', 'verga' e 'fallo' (Fig. 1). La figura di Mercurio con gli occhi a mandorla, un gonnellino formato da ali e il fallo, mostra non solo in termini visivi le difficoltà di una traduzione tra codici linguistici e culturali diversi, ma rivela anche alcuni elementi dell'immaginario del disegnatore. L'orizzonte mentale del miniatore orientale alle prese con immagini del mito greco-romano era più incline a pensare agli dèi antichi come divinità protettrici della fecondità che come sovrani con simboli regali. Molto probabilmente era più semplice per un orientale ipotizzare la presenza di un fallo che quella di un bastone, forse perché l'artista era all'oscuro dell'uso classico di usare scettri o aste come segni di potere.

Raffinata e legata ad un lavoro filologico è invece la stranissima immagine di Fortuna con un cavallo in testa che troviamo nei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano. L'immagine nasce da un errore interpretativo di un filologo che, alle prese con la descrizione di Pausania della celebre statua di Bupalò raffigurante la Fortuna degli Smirnei, aveva pensato di sostituire il vocabolo greco πóλος (polos, copricapo), termine raro e per lui incomprensibile, con πώλος

<sup>13</sup> FRUGONI 1994, p. 846.

<sup>14</sup> BUTOR 1987.

<sup>15</sup> DE MÉLY 1893, p. 13.

<sup>16</sup> Per altri esempi di immagini nate da errate lezioni dei testi cfr. LEONARDI/LECOUTEUX-MONFORT 2002, pp. 36 sgg.

<sup>17</sup> PANOFKY-SAXL 1933, p. 242, nota 20.

<sup>18</sup> Il manoscritto è conservato a Vienna, Nationalbibliothek, ms. N.F. 155 cfr. SAXL 1985, figg. 83, 84; SEZNEC 1981, fig. 69.

<sup>19</sup> Cfr. CAIOZZO 2003, pp. 287-290; RÜHRDANZ 2006, pp. 269-284.

(polos, puledro)<sup>20</sup>, *lectio* che dava vita ad un'immagine assai lontana dall'aspetto della statua antica, ma certamente più impressionante e consona al gusto simbolico cinquecentesco.

*Immagini a chilometro zero: quando l'autore è disegnatore*

Un discorso a parte, che meriterebbe riflessioni più ampie di quelle che qui possiamo concederci, è rappresentato dalle immagini create dagli stessi autori di un testo, come mostra lo straordinario caso di Boccaccio che, grazie alla sua sensibilità figurativa, si dedica personalmente alla confezione di manoscritti illustrati di sapiente eleganza. I codici autografi di Boccaccio lo caratterizzano infatti come un copista-editore di grande raffinatezza, che ambisce a creare un assetto grafico e visuale ben preciso alle sue opere. Egli organizza e struttura secondo la sua cultura, il suo gusto e la sua predilezione estetica gli equilibri tra testo e specchiature delle pagine, tra parole e immagini. Nei quasi trenta autografi oggi conservati, Boccaccio dimostra non solo di essere un profondo conoscitore dei modelli librari disponibili, ma anche un instancabile sperimentatore di forme grafiche diversificate, che egli modula a seconda dell'opera che sta elaborando<sup>21</sup>. Particolarmente interessante è in questi codici la presenza di apparati illustrativi appositamente pensati per i singoli testi e diversamente strutturati a seconda dei contenuti e della natura delle opere. Come è noto, da tempo le ricerche di Vittore Branca hanno contribuito a definire questo «narrar Boccacciano per immagini» che concepisce i testi in termini visivi e oltre alla capacità espressiva e all'*enargeia* della descrizione utilizza anche i mezzi grafici come supporti e integrazioni alla lettura<sup>22</sup>. Nel codice Hamilton 90, la copia autografa del *Decameron* che Boccaccio realizzò intorno al 1370 poco prima di morire<sup>23</sup>, lo scrittore delinea alcuni personaggi ai margini dello specchio della pagina con funzione di richiamo per il lettore. Con pochi tratti riconosciamo i caratteri salienti della personalità dei protagonisti di alcune novelle, non senza interessanti incursioni nel mondo della moda e del costume: Landolfo Rufolo, la cortigiana Iancofiore, la figura caricaturale di Gianni Lotteringhi sono delineati con efficace espressione delle caratteristiche distintive del loro carattere<sup>24</sup>. In un altro famoso codice, oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi<sup>25</sup> l'organizzazione dello spazio del testo è più complessa e studiata: diciotto disegni a penna e a bistro illustrano le singole giornate. L'intento narrativo è reso molto evidente dalla scansione e dalla scelta delle scene, ognuna delle quali rappresenta una delle novelle di ciascuna giornata, nonché elementi dell'ambientazione presenti nella cornice narrativa dell'opera. La complessa varietà con cui le immagini dialogano con il testo mostra che il loro inserimento è avvenuto grazie ad un piano accurato, progettato durante la fase della scrittura, quando nello specchio delle pagine sono stati lasciati appositi spazi per le immagini inserite successivamente<sup>26</sup>. Anche se recentemente l'attribuzione a Boccaccio è stata messa in dubbio, è opinione unanime che allo scrittore vada ricondotto il progetto d'insieme e la puntualissima progettazione editoriale fondata sul dialogo tra parole e immagini. Le

---

<sup>20</sup> MAFFEI 2005, p. 37.

<sup>21</sup> BOCCACCIO LETTERATO 2015; CURSI 2007; CURSI-FIORILLA 2013; MALAGNINI 2006; MALAGNINI 2015; RICCI BATTAGLIA 2010; MAFFEI 2014a.

<sup>22</sup> BRANCA 1999.

<sup>23</sup> Il manoscritto è oggi consultabile presso la Staatsbibliothek di Berlino, Ms Hamilton 90 (B), cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli in BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999, II, pp. 62-66.

<sup>24</sup> VOLPE 2011.

<sup>25</sup> Il Ms. It. 482, conservato alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi, è un *in folio* della seconda metà del sec. XIV; cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli, in BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999, II, pp. 66-72.

<sup>26</sup> Alcune incongruenze nella scelta dei dettagli hanno portato di recente Lucia Ricci Battaglia a mettere in dubbio l'attribuzione allo stesso Boccaccio dei disegni proposta nel 1994 da Maria Grazia Ciardi Dupré e finora non discussa in sede critica (cfr. RICCI BATTAGLIA 2004; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1999).

illustrazioni hanno uno statuto privilegiato non solo nei codici del *Decameron*, ma anche in altri testi di Boccaccio, come mostrano gli esemplari manoscritti del *Teseida*, dell'*Amorosa Visione*, del *De casibus virorum illustrium* e del *De mulieribus claris*, o della *Genealogia deorum gentilium*<sup>27</sup>. Quest'ultima opera offre un esempio particolarmente interessante perché, mentre gli altri manoscritti, pur nella varietà degli schemi compositivi e dei contenuti, contengono tutti vignette narrative, la *Genealogia* possiede dei raffinatissimi disegni che riproducono unicamente alberi genealogici, fin dal loro capostipite, il codice unanimemente considerato autografo, conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze<sup>28</sup>. Il manoscritto fiorentino, scritto e disegnato da Boccaccio intorno al settimo decennio del Trecento, presenta 13 schemi ad albero realizzati a penna ed acquerello, inseriti all'inizio dei primi tredici libri dell'opera, mentre i libri XIV e XV ne sono privi. I disegni, di grande raffinatezza, rappresentano le stirpi degli dèi e i loro legami genealogici attraverso la metafora dell'albero rovesciato, con la radice in alto e i rami in basso, che dispiegano rametti e foglie in volute e percorsi compositamente molto armonici. La scelta di utilizzare schemi e non scene narrative mette in rilievo come Boccaccio volesse mettere in luce la particolare natura del testo, nel quale la struttura genealogica aveva un ruolo fondamentale. Attingendo dalle fonti antiche, l'opera infatti ambisce a costruire una grande summa mitologica raccogliendo tutte le informazioni disponibili sugli dèi ed eroi classici e ponendoli in una architettura rigorosa.

Ci si accorge dunque che il modo con cui Boccaccio illustra o progetta di illustrare i suoi testi è di grande aiuto alla stessa interpretazione delle opere: se il *Decameron*, testimoniato dal codice Hamilton ha per Boccaccio una indubbia vocazione narrativa, la *Genealogia* vede il suo pregio maggiore nella sistematizzazione dell'enorme letteratura mitologica precedente e nella creazione di una struttura ordinata del materiale mitografico. La scelta di enfatizzare il metodo genealogico anche a livello figurativo è particolarmente significativa perché gli schemi ad albero erano principalmente utilizzati al tempo in due diverse tipologie di testi, quelli religiosi (*Genealogiae Christi*) e quelli giuridici (*Arbores consanguinitatis*). Non è un caso che da questi ambiti provenissero, secondo lo scrittore, i principali detrattori della poesia e del mito. Boccaccio, dunque, come difensore della tradizione poetico-mitologica, cercò di usare non solo la parola, ma anche strumenti visivi e paratestuali per legittimare una lettura in chiave alta e nobile della poesia e della cultura classica<sup>29</sup>.

### *Quadri di parole, quadri di figure*

Se fin qui gli esempi che abbiamo affrontato del rapporto tra testi e immagini non implicavano un rapporto diretto con opere d'arte, uno statuto particolare invece hanno i testi che descrivono capolavori antichi. Le *ekphrasis* più famose non attivarono soltanto riflessioni teoriche, come quelle di Leon Battista Alberti nel terzo libro del *De Pictura*<sup>30</sup>, o rifacimenti letterari come la rilettura delle *Imagines* di Luciano da parte di Trissino<sup>31</sup>, ma si tradussero anche in dipinti veri e propri. Prima di parlare di questo fenomeno che vede Mantegna, Raffaello, Tiziano ed altri artisti confrontarsi con i quadri di Apelle, Aezione, Zeusi, ci si potrebbe chiedere quali riflessioni potessero suscitare le *ekphrasis* di Luciano o di Filostrato o di altri

<sup>27</sup> A lungo è stato discusso se la forma esatta del titolo fosse *Genealogia* o *Genealogie*; abbiamo optato per la prima forma, per la quale propendono autori come Hecker, Romano, Ricci, Billanovich e Petrucci.

<sup>28</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo 52. 9, autografo, datato settimo decennio del XIV sec. Cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli, con riproduzioni a colori dei 13 alberi, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, II, pp. 57-62.

<sup>29</sup> Sul tema cfr. MAFFEI 2014a.

<sup>30</sup> MASSING 1990, pp. 77-90.

<sup>31</sup> Si tratta dei *Ritratti* di Gian Giorgio Trissino editi a Roma nel 1524 e dedicati a Isabella d'Este, cfr. HIRDT 1981.

scrittori antichi ad un grado zero, cioè in un lettore senza particolari velleità artistiche ma interessato e sollecitato dalle descrizioni. La risposta a questa domanda ci è fornita dal manoscritto LXIX, 30 conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, che contiene il testo delle *Eikones* di Filostrato e si data al XV sec. (Fig. 2)<sup>32</sup>. Qui un lettore particolarmente coinvolto dalle descrizioni ha cercato di raffigurare con grande fedeltà alcuni dei quadri illustrati da Filostrato. Mentre egli leggeva il testo cercava di verificare la disposizione e la composizione delle immagini e ha sentito l'esigenza di tracciare direttamente sul margine del foglio la sua versione delle pitture descritte dal retore greco. Sul margine superiore della carta 242<sup>v</sup> oggi si intravede soltanto una traccia delle figure di Efesto e Scamandro<sup>33</sup>. In basso è rappresentata invece una scena che ha per protagonista Komos, il dio delle feste, descritto in *Eikones*, I 2. Il disegnatore si è impegnato ad illustrare esattamente la posa descritta da Filostrato: il dio dorme appoggiato ad un'asta con la testa ripiegata sul petto e le gambe mollemente piegate, mentre la fiaccola sembra sfuggirgli dalla mano abbandonata al sonno. Lo sforzo di dare una rappresentazione figurativa alle parole greche è emozionante e il disegnatore sembra verificare con attenzione le indicazioni sulla postura e i gesti dei personaggi date dalla fonte. Nel disegno non mancano i fraintendimenti e le attualizzazioni: oltre alle vesti non connotate classicamente, la parola greca *stephanos* è resa con una corona piuttosto che con la ghirlanda di rose che Filostrato pone sulla testa del dio. A sinistra della scena compare un palazzo molto articolato con cupole e torri dal sapore orientale: è così che il disegnatore immaginava il *thalamos*, la stanza con il letto di nozze, di fronte a cui è descritto da Filostrato il dio dormiente, vicino al gruppo di giovani reduci dai festeggiamenti.<sup>34</sup> Nella pagina seguente particolarmente interessante è anche il tentativo di rappresentare nella figura in alto a destra il gesto dei giovani festanti, descritti nel testo mentre con le mani concave cercano di riprodurre il suono dei cembali.

Sul margine del foglio 243<sup>r</sup> si vede l'illustrazione della terza *Eikon* del primo libro, *Fabulae* (I, 3), ispirata alle favole di Esopo, con la raffigurazione fedele di molti animali inseriti nella descrizione (un leone, un cavallo, una volpe, una tartaruga) e l'aggiunta di altri animali (tra gli altri, un serpente, un coniglio, diversi uccelli). Filostrato descrive l'immagine come un tributo ad Esopo, qui raffigurato in alto, mentre tiene lo sguardo fisso a terra, come suggerito dal testo. Sotto lo scrittore è visibile un uomo con corta tunica che solleva verso di lui un oggetto rotondo che raffigura probabilmente una ghirlanda di olivo. La figura non è presente nella descrizione di Filostrato ma è utilizzata dal disegnatore come espediente simbolico per raffigurare il gesto dell'incoronazione dello scrittore da parte delle Favole che si legge nel testo greco<sup>35</sup>. In alto è visibile la raffigurazione di una tenda, che interpreta erroneamente la parola *σκηνή*, usata invece nella descrizione in modo metaforico, ad indicare il palcoscenico letterario in cui prende vita il mondo creato dallo scrittore<sup>36</sup>. Il disegnatore non ha pensato di raffigurare un teatro ma una tenda, davanti a cui però pone correttamente tutti i personaggi del dipinto, seguendo le indicazioni compositive del testo.

Particolarmente significativo è inoltre il disegno in basso nella stessa pagina che raffigura la quarta *Imago* del libro primo, *Meneceo*. All'interno di un'architettura merlata che fedelmente

<sup>32</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo LXIX, 30, cc. 242<sup>v</sup>-243<sup>r</sup>. Il manoscritto, che contiene oltre al testo di Filostrato anche le *Historiae* di Tucide, è datato al XV secolo in GUERRIERI 1979, p. 159.

<sup>33</sup> Si tratta del quadro descritto da Filostrato, in *Eikones*, I, 1. La lettura dell'immagine è resa difficile dal taglio del margine superiore avvenuto per la rifilatura del volume, probabilmente la figura seduta nell'acqua è Scamandro e la figura in piedi Efesto.

<sup>34</sup> La piccola figura disegnata tra i primi due giovani del corteo rappresenta probabilmente il primo tentativo non riuscito di schizzare la figura di Komos, su questa interpretazione cfr. WEBB 1992, p. 166.

<sup>35</sup> Philostr., *Eikones*, I, 3: «Le favole, apprezzate grazie ad Esopo, si accalcano davanti alle porte del saggio e lo fregiano di bende e lo inghirlandano con una corona d'olivo».

<sup>36</sup> Philostr., *Eikones*, I, 3: «Mettendo insieme uomini e animali, dispone intorno ad Esopo un coro composto da attori della sua scena: corifea del coro è dipinta la volpe».

tenta di rappresentare le mura di Tebe con le sette porte, è raffigurato il giovane Meneceo, figlio di Creonte, aitante e muscoloso «sprizzante di palestra» che sta generosamente sacrificandosi, secondo le disposizioni dell'oracolo, per liberare la città dall'assedio di Eteocle e degli altri sei eroi. Tutto è fedele alle parole di Filostrato: la spada nel petto, il fiotto di sangue che fuoriesce copioso dal corpo dell'eroe, i personaggi che assistono alla scena. Interessante è il modo con cui il disegnatore ha cercato di rendere concretamente le osservazioni di Filostrato sull' «artificio del pittore»<sup>37</sup> in grado di dare una rappresentazione illusionistica della profondità dello spazio, con i soldati in file successive di cui sono visibili dal primo piano progressivamente solo i busti, le teste, gli elmi, le lance. Il disegno non ha nulla di classico nei suoi tratti formali, ma lo sforzo di riprodurre in immagini i dettagli iconografici della descrizione dimostra un'attenzione per le parole del testo concentrata sui gesti e sulle posture dei personaggi. Sono questi gli elementi che il lettore comune faceva propri nell'immaginare il quadro, nel tracciare una versione figurativa del testo che avesse valenze mnemoniche e che permettesse di attivare l'*enargheia* del testo.

Questi disegni, che sono stati sottovalutati a torto per i loro «modesti intenti didascalici»<sup>38</sup> sono così interessanti non soltanto per il fatto, così toccante per chi studia l'*ekphrasis*, che un antico lettore abbia cercato di comprendere il testo traducendo in figure le parole dello scrittore greco, nel momento stesso della lettura. Un altro motivo di interesse è dovuto all'eccezionalità di questa pratica all'interno della recezione medioevale e umanistica delle *Imagines*. Come ha dimostrato Ruth Helen Webb, la fortuna delle *Eikones* fino al XV secolo è soprattutto legata agli aspetti linguistici e stilistici dell'opera<sup>39</sup>. Il testo, contrariamente a quello che potremmo pensare oggi, era infatti utilizzato nelle scuole bizantine come un repertorio di vocaboli attici<sup>40</sup>. L'interesse per gli aspetti efrastici del testo che questo singolare postillatore mostra nel suo tentativo di ricostruzione delle *Imagines* segna dunque una particolarità di fruizione. L'origine del disegno dal testo, determina una linea di traduzione dalle parole alle immagini non formale ma del tutto concettuale, e costruita per giustapposizione di dettagli, di singole immagini, di singoli gesti. Si tratta di un vero e proprio vocabolario figurato che si concretizza in uno schizzo. L'integrazione del contesto non descritto, necessaria a livello figurativo per rendere in immagini il quadro descritto, costituisce il contributo del disegnatore e mostra il suo orizzonte estetico e il suo immaginario formale. È proprio il fatto che la lettura produca disegni, indubitabili segni di un coinvolgimento iconografico e positivi riscontri dell'*enargheia* del testo, l'aspetto più rilevante di questo commento figurato, che apre la recezione dell'*ekphrasis* agli interessi figurativi del Cinquecento.

#### *La 'pittura di ricostruzione': i testi come mediatori tra opere d'arte*

I meccanismi di recezione e ricostruzione che ha saputo attivare il lettore del manoscritto fiorentino di Filostrato sono assai comuni a quelli del più ampio pubblico di testi antiquari del Rinascimento. Le *ekphraseis* più famose non attivarono soltanto letture e riappropriazioni in un circuito filologico e letterario, ma furono prese a modello da artisti famosi per le loro composizioni. Il fenomeno, che comunemente viene chiamato 'pittura di

<sup>37</sup> Philostr., *Eikones*, I, 4: «Piacevole è l'artificio del pittore, che, collocando sulle mura degli uomini armati, alcuni li fa vedere interi, altri coperti fino alle gambe, di altri si vede solo il petto, di altri solo la testa, poi gli elmi, infine le aste. Ragazzo mio, questa è la prospettiva: bisogna ingannare con opportuni piani pittorici gli occhi che percorrono il quadro».

<sup>38</sup> GUERRIERI 1979, p. 159.

<sup>39</sup> Le uniche illustrazioni bizantine delle *Eikones* ritracciate dalla Webb sono due schizzi sommari contenuti in un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. gr. 97) e da un diagramma del manoscritto Vat. Pal. gr. 143 della stessa biblioteca. Cfr. WEBB 1992, p. 141.

<sup>40</sup> WEBB 1992, p. 144.

ricostruzione', accomuna alcune pitture e disegni rinascimentali nati nell'intento di far rivivere grandi capolavori classici perduti e noti soltanto grazie alle parole degli scrittori antichi. Originati da dipinti famosi, le *ekphraseis* di opere d'arte, quando sono di nuovo trasformate in immagini, partecipano ad un'operazione culturale certamente più complessa rispetto agli esempi che abbiamo finora trattato. Mentre nelle immagini genericamente ispirate da testi spetta al disegnatore scegliere le scene da illustrare e i personaggi da mettere in rilievo, le sequenze da privilegiare, nella 'pittura di ricostruzione' assistiamo alla messa in opera di descrizioni di opere d'arte precise, compositivamente e iconograficamente molto ben delineate. Si tratta di casi che, pur nella peculiarità delle singole esperienze formali e artistiche, rimandano ad un quadro comune di emulazione dell'antico con cui gli artisti ambiscono a competere. Più che dal confronto con i reperti archeologici veri gli artisti che si affidano alla 'pittura di ricostruzione' preferiscono attingere direttamente ai testi per ricostruire i dipinti di quei pittori antichi eretti da Plinio e dalle altre fonti classiche a simbolo di perfezione<sup>41</sup>. Il pittore rinascimentale ha il compito, da un lato, di rendere riconoscibile la derivazione antica della sua opera, dall'altro, di restituirne una versione formalmente all'altezza del capolavoro antico che l'ha ispirata. La versione di Mantegna o di Botticelli della *Calunnia di Apelle*, così come i disegni di Raffaello e della sua cerchia delle *Nozze di Alessandro e Rossane* di Aezione riproducono un antico visto dalla prospettiva cinquecentesca, che finisce nella recezione del pubblico del tempo per confondersi con il modello classico stesso<sup>42</sup>. I prototipi di perfezione formale classici erano però estranei al colore: la creazione di un canone di modelli antichi di massima perfezione formale era possibile nel Cinquecento solo attingendo dalla statuaria, le pitture sopravvissute all'antichità erano pochissime, in pessimo stato di conservazione e senza rapporto diretto con i capolavori dei famosissimi pittori celebrati dalle fonti. Anche se gli entusiasmi per la scoperta delle pitture della *Domus aurea* neroniana a Roma produssero la moda delle grottesche e un'attenzione viva per le composizioni parietali, la scarsità di reperti pittorici antichi costituiva un problema insormontabile per la creazione di un canone pittorico. I pittori rinascimentali, dunque, impegnati nell'emulazione dell'antico, colmarono la lacuna riproponendo nelle loro immagini un'idea di bellezza e armonia classica esemplata quasi esclusivamente sui modelli della copistica statuaria di età imperiale e sui rilievi sopravvissuti<sup>43</sup>. L'interpretazione della bellezza antica che i più apprezzati pittori rinascimentali tentarono di far rivivere nei loro dipinti riuscì ad incarnare l'ideale pittorico classico, anche se l'uso dei colori e delle composizioni non aveva alcun rapporto con i reperti pittorici veri della pittura antica. A questa *imagerie* ibrida e all'antica ci si rivolse in moltissime occasioni per dar vita al vocabolario delle forme classiche rinascimentali. Nelle pitture di ricostruzione dunque le *ekphraseis* offrirono i contenuti specifici di tipo iconografico e tematico perché questa ibridazione avesse esiti ancora più convincenti. I capolavori dei grandi pittori del passato rinati grazie al pennello dei più famosi artisti del Cinquecento avevano una duplice *auctoritas* ottenuta sul doppio versante di una celebrata armonia antica e di una rinata perfezione moderna. Il tema è così complesso da meritare riflessioni accurate solo dopo un lavoro analitico sui singoli

<sup>41</sup> Cfr. quanto afferma Antonio Giuliano (GIULIANO 2001 p. 105): «Nel Rinascimento sarcofagi o gemme con centauri e piccoli potevano essere conosciuti, ma il testo di Luciano o quello di Filostrato furono sempre presenti, prediletti e spesso si preferì risalire direttamente a essi piuttosto che rifarsi a documenti archeologici».

<sup>42</sup> Le versioni dal greco al latino o al volgare delle fonti provocano, per esempio, alcuni cambiamenti di genere alle personificazioni che implicano mutamenti nella loro raffigurazione. Come mostra il caso esemplare rappresentato dalle diverse immagini di *Phthonos* nell'*ekphrasis* della *Calunnia di Apelle* di Luciano di Samosata, tradotto ora come il personaggio maschile di *Livor*, ora come il personaggio femminile di *Invidia*. Massing mostra come gli artisti che illustrano *Livor* si attendano all'ortodossia della traduzione, mentre quelli che rappresentano *Invidia* la raffigurino in modo completamente diverso da Luciano, ma secondo l'iconografia tradizionale di *Invidia* attestata nelle arti, cambiando all'allegoria sia sesso che attributi. Sul tema cfr. MASSING 1990 p. 65-66.

<sup>43</sup> Il tema del canone misto di modelli antichi ebbe una sua formulazione teorica in Giovan Pietro Bellori, cfr. MAFFEI 2014b.

casi che ancora manca nel panorama degli studi sulla fortuna dell'antico, anche se le osservazioni di Lucia Faedo e Luca Giuliani hanno aperto la strada a nuove prospettive di ricerca<sup>44</sup>.

Ma oltre alle 'pitture di ricostruzione' più famose, un numero notevolissimo di prodotti artistici – dipinti, placchette, gioielli, medaglie – ispirati a modelli classici, producono un'*imagerie* all'antica che contribuisce a costruire il gusto del vasto pubblico rinascimentale. Si tratta di oggetti che incarnano la classicità più dei prodotti classici stessi e si sostituiscono agli originali veri e propri come messaggeri dell'estetica del bello. Alcuni di questi prodotti rinascimentali incarnano così bene l'idea di classico da essere inseriti nei repertori di antichità come esempi dei migliori prodotti artistici della classicità. Tra i moltissimi esempi che potremo proporre di questa categoria di 'falsi', particolarmente interessante è il caso di una medaglia di Giovanni da Cavino raffigurante Antinoo, che propone nel recto il busto dell'amato di Adriano e nel verso Mercurio che con la destra trattiene Pegaso mentre con la sinistra impugna il caduceo<sup>45</sup>. L'oggetto viene presentato come un «medaglione greco d'Antinoo» e viene inserito tra le medaglie antiche nel *Discorso della religione antica de' Romani* di Guillaume du Choul<sup>46</sup>, e soprattutto nel *Discorso sopra le medaglie de gli antichi* di Sebastiano Erizzo<sup>47</sup>. Proprio per la sua presunta antichità l'immagine diventa poi parte integrante del vocabolario allegorico della pittura europea: dal manuale di Erizzo infatti attinse Cesare Ripa, che nell'*Iconologia* usò il rovescio della medaglia come immagine della «Fama chiara», trasformando la creazione di Cavino in un simbolo di grande diffusione e successo<sup>48</sup> (Fig. 3). Mentre per il recto il medagliata si era ispirato ad un esemplare antico, la moneta di età adrianea fatta coniare a Corinto da Hostilios Markellos, sacerdote del culto di Antinoo, per il rovescio, il modello ispiratore era stata certamente una composizione di Andrea Mantegna. Il verso infatti riproduce con esattezza un tondo che compare su un pilastro dello sfondo della pala di San Zeno, dove il pittore aveva raffigurato Mercurio in composizione chiastica mentre trattiene un cavallo scalpitante<sup>49</sup>. Ciò che Ripa ritiene antico, attingendo dal repertorio di Erizzo, è dunque il frutto di una stratificazione che partendo dall'idea di Mantegna, transita in un oggetto prezioso ideato da Cavino, così bello e armonico da essere identificato e sovrapposto ad un'opera classica. Le parole dell'*Iconologia* danno dunque nuovo impulso alla diffusione del tema, in nuovi oggetti che si pregiano di un'iconografia considerata antica. Il tema degli oggetti 'all'antica' propone problematiche complesse non solo legate alla percezione della classicità ma anche alla questione della funzione del 'falso'<sup>50</sup>. Il panorama si complica quando questa tipologia di oggetti è non solo descritta a parole ma riprodotta, attraverso la tecnica dell'incisione, in illustrazioni librarie e in repertori di immagini a stampa. La differenza materica e stilistica dell'oggetto all'antica viene omologata dal mezzo espressivo e dalla mano del disegnatore ai reperti antichi, i quali a loro volta sono 'riletti' formalmente in chiave attualizzante, contribuendo ulteriormente a complicare il quadro della recezione antiquaria e la percezione degli stili antichi.

<sup>44</sup> FAEDO 2001, GIULIANI 1998, sulla ricezione delle *ekphrasis* di Luciano, dei Filostrati e di Callistrato nel Rinascimento cfr. MAREK 1985, MAGNIEN 1996, CRESCENZO 1999.

<sup>45</sup> CALOGERO 2014, pp. 123-147.

<sup>46</sup> DU CHOUL 1559, p. 177.

<sup>47</sup> ERIZZO 1571, p. 418.

<sup>48</sup> MAFFEI 2009, pp. 209-212, 503, 538.

<sup>49</sup> BODON 2010, pp. 53-71.

<sup>50</sup> FERRETTI 1981.

*Un antico congelato*

La percezione dell'antichità in un insieme standardizzato di forme è infatti uno dei nuclei fondamentali della recezione dell'antico: mentre un discorso a parte è costituito dalle grandi collezioni archeologiche che si venivano man mano formando a Roma a Firenze e negli altri centri italiani, l'*imagerie* che si sviluppa intorno ai testi è legata a un panorama che per lo più non tiene conto dell'autopsia e dell'osservazione diretta dei reperti. Se è vero, come affermava Panofsky, che l'arte rinascimentale si preoccupa di unire i «temi» a «motivi» classici, l'idea che trionfa è quella di un antico standardizzato, un'idea di bellezza che non si confronta davvero con gli originali e non tiene conto dei differenti stili e periodi dell'arte greca e romana. Tra le diverse soluzioni formali dell'antichità gli artisti rinascimentali scelgono uno stile e un periodo, quello che corrisponde all'età aurea del latino e dei grandi classici della letteratura e si estende alla prima età imperiale fino all'età adrianea. Se si considera la vasta 'letteratura delle immagini' presente nel Cinquecento, si ha la conferma che in questi testi il tema della costruzione ideale della bellezza classica sia ancora delegato al solo rapporto con le fonti. Esempio è il caso di uno dei più importanti trattati dedicati al mondo classico, le *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, un *corpus* mitografico che proponeva come sua caratteristica peculiare la particolare attenzione per gli aspetti figurativi<sup>51</sup>. Pur proponendo un *excursus* completo sulle fonti antiche da cui trarre iconografie classiche, le illustrazioni del testo, inserite a partire dall'edizione del 1571, mostrano dei rinascimentali che non hanno alcun rapporto né stilistico, né formale con le statue classiche visibili nelle collezioni del tempo. Cartari infatti aveva posto scarsissima attenzione all'apparato illustrativo, come dimostra il fatto che la *princeps* marcoliniana del 1556 era priva di incisioni. Pur ampliandosi nel succedersi delle edizioni, e pur subendo numerose trasformazioni, le illustrazioni non giungono mai ad attivare un rapporto strutturale significativo con la parte scritta. Nel testo invece molto evidente appare la tradizione ekphrastica e la centralità della parola e della descrizione come generatrice di immagini mentali, enfatizzata dal ricorso costante alla poesia antica e ai testi classici, che vengono riproposti in traduzioni volgari piacevoli e comprensibili. Anche se Cartari non trascurava di segnalare i capolavori antichi citati dalle fonti e mostra interessanti aperture all'esotico, soprattutto al mondo egiziano, egli mostra scarsa attenzione al dato oggettivo e collezionistico. Le incisioni che accompagnano il testo rivelano questa concezione e mostrano gli dei antichi così come li aveva immaginati l'illustratore cinquecentesco nello sforzo costante di riproporre alla lettera i contenuti del testo, senza alcun rapporto con i reperti classici reali. Le uniche fonti che possiamo riconoscere in queste immagini provengono dal mondo del libro e sono illustrazioni di altri testi, come le *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* di Pietro Apiano, gli *Emblemata* di Alciato, la *Theologia Mythologica* di Georg Pictor<sup>52</sup>, i testi di Sebastiano Erizzo, Du Choul sulle monete antiche. Il risultato è una serie di figure spesso bizzarre e mostruose, prive di unità e coerenza formale, che incarnano un ideale vagamente manieristico. Se dunque Cartari cita le personificazioni presenti sull'Arca di Cipselo, considerate le prime immagini allegoriche di tutta l'antichità, Bolognino Zaltieri le immagina con posture e proporzioni vagamente classiche, ispirati all'estetica cinquecentesca, certo assai lontane da come doveva apparire un'opera della metà del VI sec. a.C.: la Notte che tiene in mano i due figli la Morte e il Sonno, assomiglia ad un angelo manierista (Fig. 4) e se la confrontiamo, per esempio, con la ricostruzione proposta agli inizi del Novecento da Wilhelm von Massow (Fig. 5) possiamo notare le diverse prospettive culturali che agiscono nelle due diverse ricostruzioni<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> CARTARI 1556, sull'opera cfr. VINCENZO CARTARI 2013.

<sup>52</sup> Cfr. VOLPI 1992a, pp. 50-51.

<sup>53</sup> MASSOW 1916; sul tema cfr. MAFFEI 2009, pp. 395-401.

*Lontananze di spazio, lontananze di tempo*

I limiti dell'apparato illustrativo del manuale di Cartari divennero subito evidenti quando, sconfinando nel sec. XVII, altre istanze, antiquarie e collezionistiche, cominciarono a farsi strada tra i lettori. Quando Lorenzo Pignoria agli inizi del Seicento, decise di curare una nuova edizione delle *Imagini*, le sue critiche si focalizzarono particolarmente sulle illustrazioni. La sostituzione del vecchio apparato illustrativo con nuove incisioni, ispirate a reperti autentici provenienti dalle collezioni del tempo, fu considerata dall'erudito il miglioramento più importante della sua edizione. La centralità conferita da Cartari al potere descrittivo della parola si trasforma in Pignoria in un metodo radicalmente diverso che si fonda sul costante rapporto tra testo e illustrazione<sup>54</sup>. La cultura di Pignoria, mediata e nutrita dall'esperienza simbolo del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, attribuisce infatti al disegno un'importanza documentaria e conoscitiva importantissima, e in questo senso le critiche mosse dall'erudito padovano all'apparato illustrativo delle edizioni precedenti rivelano una sensibilità affinata sulle prospettive metodologiche di un élite intellettuale d'avanguardia<sup>55</sup>. Anche qui non mancano oggetti all'antica riproposti come classici, come la famosa cornalina con baccante 'all'antica' donata poco dopo il 1602 a Francesco IV re di Francia da Monsignor Rascas de Bagarris e ora conservata al Cabinet des Medailles della Bibliothèque Nationale di Parigi<sup>56</sup>, ma Pignoria sovrappone all'attenzione letteraria ed efrastica di Cartari i suoi interessi collezionistici, originando un ibrido di grande fascino.

L'importanza fondamentale delle fonti visive si coglie con chiarezza ancora maggiore se si analizza la *Seconda parte delle Imagini degli dei indiani*, il trattatello sulle divinità messicane e asiatiche che viene aggiunto come appendice al testo. Per costruire il suo commento Pignoria infatti si affida ad un intreccio tra fonti scritte e visive. Con metodo induttivo egli tenta di costruire un percorso che si basi sulle caratteristiche individuali e peculiari dei singoli reperti studiati. Vediamo qui applicata la prospettiva del collezionista: come avveniva nei gabinetti di curiosità, i singoli oggetti devono essere guardati e studiati nelle loro specificità; spetta al lettore, partendo dalle singole individualità, il compito di costruire un quadro generale, di produrre una sintesi. L'attenzione per gli oggetti e la predilezione per una loro osservazione diretta spiega come mai Pignoria segnali sempre, quando è possibile, il contesto collezionistico di provenienza dei manufatti citati. In questa prospettiva le illustrazioni assumono un ruolo centrale. L'appendice pare costruita a partire dalle incisioni, come un atlante di stampe: sono esse a scandire i nuclei di attenzione dell'opera. Il testo si interrela con le immagini con modalità diverse, ma sempre stabilendo un legame complementare con le incisioni. Il carteggio di Pignoria con i suoi eruditissimi amici conferma questi dati mostrandoci un metodo di lavoro che si basa sullo scambio di materiali grafici, disegni, calchi di gemme, schizzi oltre ad un frenetico lavoro di raccolta di informazioni. Tra i corrispondenti figurano antiquari come Peiresc, Gualdo, Pasqualini<sup>57</sup>, ma anche scienziati come Galilei<sup>58</sup>, che forniscono all'erudito indicazioni e disegni di oggetti classici ed esotici. Nulla di più diverso dall'attenzione letteraria delle *Imagini* di Cartari, che condividevano con altri testi fondamentali del tempo, come l'*Iconologia* di Cesare Ripa, una fiducia particolare nel potere evocativo della parola<sup>59</sup>, ma scarsa attenzione per gli oggetti reali.

Le immagini forniscono così fondamentali integrazioni per la conoscenza dell'aspetto degli «dèi indiani», ma anche Pignoria, nonostante il suo interesse antiquario e la sua sensibilità

<sup>54</sup> Cfr. VOLPI 1992a, MAFFEI 2013.

<sup>55</sup> CARTARI/PIGNORIA 1615, *Prefazione al lettore*, pp. [8- 9].

<sup>56</sup> CARTARI/PIGNORIA 1615, p. 560; JAFFE 1993, pp. 106-107.

<sup>57</sup> Cfr. VOLPI 1992b.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 103.

<sup>59</sup> Cfr. la mia introduzione in RIPA/MAFFEI 2012, pp. XIX sgg.

collezionistica, cade vittima in parte degli stessi errori imputati alle edizioni precedenti di Cartari. Mentre infatti le immagini e i testi relativi agli dèi messicani, che derivano direttamente o indirettamente dal manoscritto illustrato di Pedro de los Rios e da altre fonti visive, mostrano una notevole fedeltà stilistica nella resa figurativa e un documentato inquadramento della storia mitica e dei riti nel commento testuale, molto diverso è l'apparato illustrativo dedicato agli dèi orientali. Per la prima parte di questa sezione Pignoria non ha fonti visive a disposizione ed è costretto a comporre una trattazione che deriva interamente da fonti scritte non illustrate. Si verifica dunque uno strano paradosso: anche se l'apparato illustrativo è stato completamente rifatto con nuovi criteri, alcune illustrazioni hanno le stesse caratteristiche che Pignoria aveva criticamente rilevato nelle edizioni precedenti. Le cinque incisioni che accompagnano la trattazione degli dèi orientali sono formalmente e stilisticamente assai poco aderenti all'aspetto reale degli idoli rappresentati, pur essendo assai accurate nei dettagli iconografici<sup>60</sup>. La prima illustrazione che colpisce la nostra attenzione è quella che Filippo Ferroverde dedica a Ganesha (Fig. 6). Qui vediamo due immagini del dio: la prima, di grandi dimensioni, ha tre teste di elefante, tre braccia e tre gambe, la seconda mostra il corpo di un bambino con testa di elefante. L'origine di questa stranissima immagine è chiara se si legge il testo di Pignoria e si rintracciano le fonti a cui egli attinge. Infatti l'illustrazione, seguendo il testo, fonde erroneamente due brani che fanno riferimento in realtà a due opere diverse. La prima fonte è una lettera da Goa del gesuita «padre Gasparo», l'olandese Jasper Berse (1515-1553), che fu uno dei discepoli più stretti di Francesco Saverio<sup>61</sup>. Il gesuita fa qui riferimento al «Pagodo d'Alifanti», la statua di Shiva Maheshamurti nel tempio di Elephanta (o Gharapuri) presso Mumbai<sup>62</sup>, che colpisce il religioso per le sue dimensioni gigantesche e per il fatto di avere «tre teste, tre gambe et tre mani et un corpo». In realtà il testo non fa riferimento a Ganesha e non dà alcuna indicazione sulla presenza di una testa di elefante perché i tre volti del Dio avevano sembianze umane. Il nome Aliphanti trae però in inganno Pignoria che collega le parole di Padre Gasparo con quelle di Luigi Frois, missionario portoghese attivo prima a Goa, poi in Malacca ed infine in Giappone. Pignoria fa riferimento in particolare ad una lettera di Frois da Goa datata 13 dicembre 1560<sup>63</sup> nella quale il religioso portoghese descrive la figura del dio Ganesha e ne racconta la nascita con un riadattamento in chiave cristiana di una storia raccontata in uno dei Purana<sup>64</sup>, tra i più importanti testi sancriti dell'induismo. I nomi dei protagonisti della storia indiana, Shiva e Pârvatî, vengono infatti sostituiti da quelli dei primi abitanti biblici della terra, Adamo ed Eva. Sotto questi nomi universali vengono narrate da Frois (e quindi da Pignoria) le vicende del mito induista relativo alla nascita di Ganesha dal sudore di sua madre Pârvatî e la storia del successivo intervento di Shiva, che prima taglia la testa al fanciullo e poi gli ridà vita attaccandogli il capo del primo animale incontrato, un elefante<sup>65</sup>. L'illustrazione di Ferroverde dunque in accordo con il brano di Pignoria fraintende il termine «Alephanti» usato dalla fonte, che allude all'isola indiana dove si trova il tempio di Shiva Maheshamurti e non indica particolari iconografici della statua di culto. Egli dunque dà la testa di elefante ad una statua che in realtà aveva tre volti umani. La figura più piccola mostra invece Ganesha appena generato, così come risulta dal racconto mitico presentato nel volume.

La relazione che l'immagine innesta con il testo scritto, mostra che Ferroverde ha lavorato solo attingendo dalla descrizione di Pignoria, senza avere davanti modelli figurativi. L'assoluta

<sup>60</sup> Cfr. VOLPI 1992a, pp. 60 sgg.

<sup>61</sup> NUOVI AVISI 1553, cc. [4v]- [7r], il brano citato è alla c. [6v]; cfr. MAFFEI 2013.

<sup>62</sup> MITTEL 1977, pp. 27-28.

<sup>63</sup> Cfr. NUOVI AVISI 1562, c. 226: «Copia d'una del fratello Luigi Frois alli fratelli delli collegii di Lisbona, Coibra et Evora a gli altri della compagnia di Giesù in Europa della conversione di molti Cristiani nell'Isola di Goa», per la storia di Ganesha cfr. cc. 242r-243r.

<sup>64</sup> Shiva Purana, 2, 4, cap. 17.

<sup>65</sup> NUOVI AVISI 1562, cc. 242r-243r.

lontananza stilistica dall'arte indiana rivela che l'immagine è una ricostruzione nata dalle parole, grazie alle quali il disegnatore ha immaginato il dio orientale, proiettandovi la sua idea di statua ideale, con forme e proporzioni che appaiono con grande evidenza greco-romane, e in ogni caso occidentali.

Nonostante dunque le cospicue differenze e il diverso metodo che separa il mondo di Cartari da quello di Pignoria e nonostante le polemiche all'apparato illustrativo che l'erudito seicentesco aveva mosso al suo predecessore, l'immagine si mostra assai vicina alle incisioni che Cartari aveva affiancato alle sue descrizioni letterarie. La lontananza cronologica che distanziava Cartari e i suoi illustratori dai classici è diventata ora lontananza geografica e concettuale.

Particolarmente interessante risulta anche l'altra immagine realizzata da Ferroverde che illustra la figura di Canon (Fig. 7). Anche in questo caso evidente è l'effetto bizzarro e straniante del dio, a metà tra un Apollo greco e una versione maschile e aberrante di Diana Efesia. Il testo di Pignoria non ci aiuta a comprendere la genesi dell'immagine, perché l'erudito padovano dà in questo caso indicazioni generiche<sup>66</sup>:

Scrive il sopradetto Padre, del 1565, che vicino a la Città di Meaco in certo Tempio si vedevano mille imagini di Canone figliolo d' Amida (era Amida Dio forastiero non del Paese, introdotto da Xaca Chinese solenne ciurmatore). Erano queste imagini ben fatte, di faccia gentile, con una molteplicità di braccia e mani, et con certe altre mostruosità, come fi vede nella figura sottoscritta.

Molto interessanti sono invece le informazioni che possiamo trarre dalla lettura della lettera di Ludovico Frois, che Pignoria ha usato come fonte privilegiata del brano. Infatti la descrizione del padre gesuita contiene dettagli iconografici assenti nel testo di Pignoria, che però sono puntualmente rappresentati nelle incisioni di Ferroverde. Il missionario infatti descrive un tempio a Meaco dedicato a Amida e Canon, rivelando molti particolari ripresi e interpretati dal disegnatore dell'incisione<sup>67</sup>:

Intorno a Meaco in ampie campagne sono molti tempi consagrati agli idoli ... In questi con certo ordine sono poste le immagini di Canon, uno de' figliuoli d'Amida, che in tutto sono ben millecinquecento per banda, tutte della medesima forma, di bello aspetto, fatte maestrevolmente et hanno trenta braccia et altrettante mani delle quali due solamente sono proporzionate alla grandezza del rimanente del corpo, e gli altri sono piccoli; due ancora cuoprono i lombi. Ciascuna statua tiene due dardi et hanno il petto ornato di sette volti d'huomini, e sopra 'l capo una corona con un diadema pieno di raggi. E non solamente tutte le immagini di quel tempio, ma ancora i campanelli che abbiamo detto e l'istesse catene sono molto gentilmente coperte di gran copia d'oro finissimo da capo a piè, sì che gli occhi de' riguardanti a pena possono soffrire tanto splendore, il luogo è molto celebrato e molti vengono là per divotione di lontani paesi.

La prima cosa da notare è la precisione di Ferroverde nell'utilizzare le informazioni della fonte. Una precisione per prima cosa numerica: nell'illustrazione sette sono infatti i volti raffigurati sul petto di Canon, due le braccia proporzionate al corpo, due i dardi che impugna la figura. Anche le piccole braccia che spuntano dal tronco sono esattamente trenta come indica Frois: il disegno ne mostra sette in doppia sequenza per lato più due singole in alto.

Tuttavia, pur seguendo con precisione assoluta il testo, il risultato figurativo prodotto dal disegnatore è assolutamente inadeguato rispetto alla statua reale. Non avendo nessuna conoscenza della forma dell'idolo e in assenza di modelli figurativi l'illustratore ha infatti utilizzato come riferimento formale, quello a lui più consueto e diffuso nell'arte occidentale. Il

<sup>66</sup> CARTARI/PIGNORIA 1615, *Seconda parte delle Immagini degli dei indiani*, p. XXIX; cfr. MAFFEI 2013.

<sup>67</sup> Lettera di Lodovico Frois da Meaco, 6 marzo 1565, in MAFFEI 1589, cc. 385v-386r.

«bell'aspetto del dio» si traduce nell'incisione di Ferroverde in una statua che ricorda quelle di una statua classica, con la straniante aggiunta degli attributi mostruosi delle teste e braccia replicate, presenti sul busto con un assetto compositivo che ricorda all'illustratore l'unico esempio che aveva a disposizione, il modello, citato anche da Raffaello, della statua di Natura o di Diana Efesia.

Pur attingendo da fonti scritte da testimoni di prima mano e pur essendo fedeli alle loro parole, queste immagini restituiscono un'idea bizzarra e inadeguata dell'aspetto delle divinità indiane. Opposto è quanto accade con la serie dei quattordici idoletti realizzati su disegni ottenuti da Girolamo Aleandro. Le immagini sono assai più fedeli allo stile degli originali anche se il testo di Pignoria non precisa né nomi delle statue né loro interpretazioni. L'assenza di modelli artistici reali ha innestato lo stesso meccanismo creativo di assimilazione ai prototipi conosciuti e il risultato è un ibrido che riduce il diverso all'orizzonte del noto.

Non è solo la forza della cultura europea che tende a sovrapporre i propri modelli culturali su ciò che è lontano ed esotico<sup>68</sup>, si tratta di un meccanismo più generale che nasce dal rapporto tra piano iconico e piano linguistico. Se confrontiamo Ganesha o Canon di Ferroverde con Mercurio e Zeus dell'illustratore orientale di Al Qawzini (fig. 1), notiamo la presenza degli stessi procedimenti mentali, che tendono a sovrapporre l'ignoto con il conosciuto, dando forma a ciò che è lontano dall'orizzonte culturale del disegnatore attraverso la sua assimilazione con le forme più vicine concettualmente ed esteticamente al suo immaginario. Non potremmo trovare nessun esempio più chiaro dei limiti dell'*ekphrasis*: se i testi funzionano da uniche fonti ispiratrici le integrazioni proposte saranno via via più aberranti quanto più lontane culturalmente, geograficamente, cronologicamente dagli originali. La parola e il suo potere di fascinazione descrittiva funziona solo all'interno di un sistema in cui lettori e scrittori condividono pienamente lo stesso orizzonte culturale degli oggetti che descrivono. Testo e immagini hanno una complessità di funzioni che rende la loro interazione così ricca di significato, aprendo la strada ad una sociologia dell'*ekphrasis* che potrebbe dare interessanti contributi alla ricerca.

---

<sup>68</sup> MASON 2001.



Fig. 1. Mercurio, in Zakariya al-Qazwini, 'Aja'ib al-makhlūqat, *Le meraviglie del creato*, Vienna, Nationalbibliothek, ms. N. F. 155



Fig. 2. *Glosse figurate a Filostrato*, in Filostrato, *Eikones*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. LXIX, 30

144

ICONOLOGIA  
FAMA CHIARA.



Fig. 3. *Fama Chiara*, in C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603



Fig. 4. Bolognino Zaltieri, *La Notte*, in V. Cartari, *Imagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1571





Fig. 6. Filippo Ferroverde, *Ganesha*, in V. Cartari, *Imagini de gli de de gli antichi*, a cura di L. Pignoria, Padova 1615



Fig. 7. Filippo Ferroverde, *Canon*, in V. Cartari, *Imagini de gli de de gli antichi*, a cura di L. Pignoria, Padova 1615

## BIBLIOGRAFIA

### BOCCACCIO LETTERATO 2015

*Boccaccio letterato*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze 2015.

### BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999

*Boccaccio Visualizzato: narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, I-III, Torino 1999.

### BODON 2010

G. BODON, *Andrea Mantegna e l'antico, 2. Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna. Riflessioni sul caso della pala di San Zeno*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Atti del convegno (2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato e S. Tammaccaro, Firenze 2010, pp. 53-71.

### BORG 2004

B. BORG, *Bilder zum Hören - Bilder zum Sehen. Lukians Ekphrasis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke*, «Millennium» 1, 2004, pp. 25-57.

### BRANCA 1999

V. BRANCA, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, Vol. I, pp. 3-37.

### BUTOR 1987

M. BUTOR, *Le parole nella pittura*, Venezia 1987.

### CAIOZZO 2003

A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge*, Parigi 2003, pp. 287-290.

### CALOGERO 2014

M. CALOGERO, *Marco Mantova Benavides e le medaglie: tracce di una collezione e appunti dal Gymnasium (1568) su Giovanni da Cavino*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa 2014, pp. 123-147.

### CARTARI 1556

V. CARTARI, *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia 1556.

### CARTARI/PIGNORIA 1615

V. CARTARI, *Le Vere e Nove Imagini De gli Dei de gli Antichi di Vincenzo Cartari Reggiano; Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reali, et non più per l'adietro osservate somiglianze; Cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, et altre memorie antiche; con esquisito studio, et particolare diligenza da Lorenzo Pignoria Padovano, Aggiuntevi le Annotattoni del medesimo sopra tutta l'opera, et un Discorso intorno le Deità dell'Indie Orientali, et Occidentali, con le loro Figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle Gallerie de' Pincipi, et ne' Musei delle persone private. Con le Allegorie sopra le Imagini di Cesare Malfatti Padovano, migliorate, et accresciute novamente [...]*, Padova 1615.

### CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1999

M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, II, pp. 3-52.

CRESCENZO 1999

R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vignère à l'époque classique*, Ginevra 1999.

CURSI 2007

M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma 2007.

CURSI-FIORILLA 2013

M. CURSI, M. FIORILLA, "Giovanni Boccaccio", in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, t. I, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma 2013, pp. 43-103.

DE MÉLY 1893

F. DE MÉLY, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age*, Lille 1893.

DU CHOUL 1559

G. DU CHOUL, *Discorso della religione antica de' Romani, composto in francese dal S. Guglielmo Choul gentilhuomo lionese et bagly delle montagne del Delfinato, insieme con vn altro simile discorso della Castramentatione et bagni antichi de Romani*, tradotti in toscano da M. Gabriel Simeoni fiorentino, Lione 1559.

ECFRASI 2004

*Ecfraasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004.

ELSNER 2002

J. ELSNER, *Introduction. The Genre of Ekphrasis*, in *THE VERBAL AND THE VISUAL* 2002, pp. 1-18.

ERIZZO 1571

S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie degli antichi. Con la dichiarazione delle monete consolari e delle medaglie de gli Imperadori romani, istoria di quei tempi. Terza edizione*, Venezia 1571.

FAEDO 2001

L. FAEDO, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci, Storia Cultura Arte Società III, I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 1117-1153.

FERRETTI 1981

M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, X, pp. 113-95.

FRUGONI 1994

C. FRUGONI, *S.V. Ercole*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 845-847.

GIULIANI 1998

L. GIULIANI, *Bilder nach Homer: vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Friburgo 1998.

GIULIANO 2001

A. GIULIANO, *La famiglia dei centauri, ricerca su un tema iconografico*, in Id., *Scritti minori*, Roma 2001, pp. 103-112.

GUERRIERI 1979

F. GUERRIERI, *Disegni dei manoscritti laurenziani sec. X- XVII*, Firenze 1979.

HIRDT 1981

W. HIRDT, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag su Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981.

JAFFÉ 1993

D. JAFFÉ, *Aspect of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 103-120.

LEONARDI/LECOUTEUX–MONFORT 2002

C. LEONARDI, *Les pierres talismaniques. «Speculum lapidum», Livre 3*, traduzione e comment a cura di C. LECOUTEUX e A. MONFORT, Parigi 2002.

MAFFEI 1589

*Le Historie delle Indie Orientali del R.P. Giovan Pietro Maffei della compagnia di Giesù, tradotte dal Latino in lingua toscana da Francesco Serdonati fiorentino, con una scelta di lettere scritte delle Indie, fra le quali ve ne sono molte non più stampate, tradotte dal medesimo*, Venezia 1589.

MAFFEI 1991

S. MAFFEI, *La sophia del pittore e del poeta nel proemio delle Imagines di Filostrato Maggiore*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», S. III, XXI, 21, 1991, pp. 591-621.

MAFFEI 2005

S. MAFFEI, «*Fortuna semper movetur*». *Iconografie e varianti della statua della Fortuna Smirnea descritta da Pausania*, in *Italia linguistica, discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Siena 2005, pp. 27-40.

MAFFEI 2009

S. MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009.

MAFFEI 2013

S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del nuovo Mondo il trattatello sulle "Imagini de gli dei indiani" di Lorenzo Pignoria*, in *VINCENZO CARTARI 2013*, pp. 61-120.

MAFFEI 2014a

S. MAFFEI, «*Sub fabularum velamine*»: *Boccaccio mitografo*, «Atti dell'Ateneo Scienze, lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-VII, 2013-2014, pp. 461-480.

MAFFEI 2014b

S. MAFFEI, *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Bellori's Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, a cura di von E. Oy-Marra, H. Keazor e M. von Bernstorff, Wiesbaden 2014, pp.139-172.

MAGNIEN 1996

A. MAGNIEN, *Callistrate et le discours sur la sculpture a l'âge moderne*, in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, a cura di Ph. Hoff e P. Rinuy, Parigi 1996, pp. 21-41.

MALAGNINI 2006

F. MALAGNINI, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il "Teseida delle nozze d'Emilia" (con un'appendice sugli autografi di Boccaccio)*, «Studi sul Boccaccio» XXXIX. 2006, pp. 3-102.

MALAGNINI 2015

F. MALAGNINI, *Tra i gialli dell'autografo del Decameron: "Fiammetta e dioneo" (cc. 3r e 4r)*, in *BOCCACCIO LETTERATO* 2015, pp. 255-295.

MANIERI 1998

A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.

MAREK 1985

M. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms 1985.

MASON 2001

P. MASON, *The Lives of Images*, Londra 2001.

MASSING 1990

J.M. MASSING, *Du texte a l'image: La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990.

MASSOW 1916

H. von MASSOW, *Die Kypselaslade*, «Mitteilungen des Archäologischen Instituts Athenische Abteilung», XLI, 1916, pp. 1-117.

MITTER 1977

P. MITTER, *Much Maligned Monsters: A History of European Reaction to Indian Art*, Clarendon Press, Oxford 1977.

NUOVI AVISI 1553

*Nuovi avisi delle Indie di Portugallo ricevuti questo anno del 1553, dove si tratta della co[n]versione di molte persone principali et tra li altri d'un re signore de 11000. isole, con una discriptione delli costumi de i giapponesi nostri antipodi et come loro ricevono la nostra santa fede*, Roma [1553].

PANOFSKY 1975

E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (edizione originale in inglese New York 1939).

PANOFSKY-SAXL 1933

E. PANOFSKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933, pp. 228-80.

PLETT 2012

H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston 2012.

RICCI BATTAGLIA 2010

L. RICCI BATTAGLIA, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in *"Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani*, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, E. Russo, P. Procaccioli, Roma 2010, pp. 123-157.

RIPA/MAFFEI 2012

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012.

RÜHRDANZ 2006

K. RÜHRDANZ, *Der Text über die Dämonen und seine Illustrationen in 'Aja'ib al-Makhlūqat-Handschriften vom 14-17. Jahrhundert*, in *Studies in Oriental Art in Honour of Professor Tadeusz Majda*, a cura di A. Parzymies, Varsavia 2006, pp. 269-284.

SAXL 1985

F. SAXL, *La fede negli astri*, Milano 1985.

SEZNEC 1981

J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981.

SHEPPARD 2014

A. SHEPPARD, *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, New York 2014.

THEIN 2002

K. THEIN, *Gods and Painters: Philostratus the Elder, Stoic Phantasia and the Strategy of Describing*, in *THE VERBAL AND THE VISUAL* 2002, pp. 136-145.

*THE VERBAL AND THE VISUAL* 2002

*The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, a cura di J. Elsner, «Ramus» 31 (1-2), 2002.

VINCENZO CARTARI 2013

*Vincenzo Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento*, a cura di S. Maffei, Roma 2013.

VOLPE 2011

A. VOLPE, *Boccaccio illustratore e illustrato*, in *Il mito al tempo dei mercanti. Sulla "Genealogia degli dei pagani" di Boccaccio*, a cura di S. Nobili, Bologna 2011, pp. 287-300.

VOLPI 1992a

C. VOLPI, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli Antichi di Vincenzo Cartari (1571-1615)*, «Storia dell'Arte», 74, 1992, pp. 48-80.

VOLPI 1992b

C. VOLPI, *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, «Nouvelles de la République des Lettres», II, 1992, pp.71-123.

WEBB 1992

R.H. WEBB, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from late Antiquity to the Renaissance*, Thesis for de Degree of Doctor in philosophy, University of London, Warburg Institut, may 1992.

WEBB 2009

R.H. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

ZANKER 1981

G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie», 124, 1981, pp. 297-311.

ZANKER 2003

G. ZANKER, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 143, 2003, pp. 59-62.

## ABSTRACT

Il saggio affronta il tema dell'*ekphrasis*, la descrizione di opere d'arte, in particolare soffermandosi sulle immagini originate direttamente dai testi. Il lavoro indaga alcuni aspetti del problema, proponendo una casistica esemplare: le illustrazioni di opere in traduzione e dei loro errori, il caso di scrittori che, come Boccaccio, disegnano le loro opere, le glosse figurate ai testi, il tema della 'pittura di ricostruzione' (la Calunnia di Apelle) e delle opere "all'antica", la raffigurazione immaginata del diverso e dell'esotico (Lorenzo Pignoria e il trattatello degli dei indiani). L'analisi dei diversi aspetti del problema cerca di mettere in luce quali sono i limiti strutturali dell'*ekphrasis* e le sue potenzialità documentarie e storico critiche.

The essay deals with *ekphrasis*, the description of works of art, analyzing the pictures originated directly from texts. It explores some aspects of the problem, proposing interesting examples: illustrations of works in translation and their errors; writers (e. g. Boccaccio) who draw their works, glosses in texts and manuscripts, painting which create lost masterpieces of ancient greek painters (e. g. Botticelli's Calumny of Apelles), images "in the Antique style", representations of exotic art (e. g. Lorenzo Pignoria and his treatise about the Indians deities) etc. The analysis shows the structural limits of ekphrasis and its importance as instrument for studying aesthetic of reception.