

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150



La Rivista di
Engramma
150
ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplifica^{ta}nte (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola

Spunti, riflessioni, esempi

Giorgio Reolon

“Zum Bild das Wort”, relazione tra parola e immagine: i confini tra questi due mondi, il linguaggio visivo/figurativo e quello verbale/scritto, sono labili e permeabili e il loro rapporto accompagna da secoli la storia della cultura e lo sguardo dell'uomo sul mondo (cfr. Antinucci 2011). Gli spunti su tale scambio e legame sono innumerevoli e hanno dato vita a interessanti cortocircuiti sul piano poetico-creativo dell'espressione artistica, su quello della riflessione filosofica e letteraria, e su quello dell'approccio metodologico ed epistemologico (cfr. Di Monte 2006). Basti pensare, solo per citare alcuni famosi esempi, al celebre motto oraziano dell'*ut pictura poesis* o all'affermazione di Leonardo “la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura cieca”, e ancora al grande capitolo dell'illustrazione libraria, attraverso le miniature prima e le incisioni poi, il genere letterario dell'emblematica a partire dalla pubblicazione degli *Emblemata* dell'Alciato (1531), o ancora all'arte delle imprese, alla mnemotecnica ossia l'arte della memoria, con tutto il suo apparato di tecniche e strumenti (cfr. Bolzoni 1995), fino ad arrivare ai manifesti pubblicitari e ai fumetti, che traducono con immediatezza ed efficacia l'interazione tra immagine e parola (cfr. Barbieri 2011).

“La parola all'immagine” diceva Warburg. Nell'ottica di questa riflessione entra in scena l'ampia letteratura sull'*ekphrasis*, la scrittura dell'arte, la descrizione delle opere. Commentando l'importante studio di Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Gillo Dorfles (2012), in un articolo uscito sul “Corriere della Sera”, intitolava “L'arte del dipingere a parole. *Ekphrasis*, la tecnica che mescola i linguaggi estetici”. La descrizione e la traduzione attraverso parole di quello che si vede aiuta a possedere e a comprendere in modo più profondo e personale i fenomeni visivi ed estetici, sia quelli più prettamente artistici e figurativi, sia quelli che appaiono al nostro sguardo quando si sofferma su un volto, su un paesaggio, su un oggetto.

La tecnica di descrivere opere d'arte risale alla letteratura greca (cfr. Belloni 2010) – si pensi alla famosa descrizione dello scudo di Achille contenuta nel libro XVIII dell'*Iliade* di Omero – per poi svilupparsi in particolare nell'epoca del Romanticismo tedesco, con Goethe e Lessing, fino a giungere alle interpretazioni delle opere d'arte della critica novecentesca (Lessing [1766] 1991; Cometa 2012), con approcci diversi che vanno dall'iconografia e iconologia alla semiotica (cfr. Calabrese 2008). Ma c'è *ekphrasis* ed *ekphrasis* si potrebbe dire: l'interazione di un osservatore con un'opera d'arte può infatti far emergere in lui una descrizione più soggettiva, in cui intervengono il cuore, i sentimenti, le inclinazioni personali a tessere trame tra immagini e vita, con dettagli e accostamenti imprevedibili, o una descrizione più 'oggettiva', dove è l'occhio questa volta, come fosse una lente o un microscopio, a condurre la penna, per produrre un resoconto verbale il più dettagliato possibile (cfr. Bertoni, Fusillo, Simonetti 2014). La bibliografia sull'*ekphrasis* è molto vasta e ricca di contributi, come i recenti studi di Cometa (2012) e Abignente (2014), e in questo breve articolo non si ha la pretesa di approfondire e sviluppare un nuovo studio generale sull'argomento, quanto invece ragionare, attraverso alcuni esempi, sulla strada a doppio senso di questo reciproco scambio, quello del passaggio dalla parola all'immagine e, viceversa, quando è l'immagine a suscitare la parola e la scrittura, attraverso, appunto, la tecnica della descrizione, dell'*ekphrasis*:

Il rapporto tra linguaggio e pittura è un rapporto infinito. Essi sono irriducibili l'uno all'altra. Vanamente si cercherà di dire ciò che si vede, altrettanto vanamente si cercherà di far vedere ciò che si sta dicendo (Cometa 2012).

PAROLA CHE SI FA IMMAGINE: L'ESEMPIO DELL'ARTE CRISTIANA

“La parola si fa immagine” – così titolava un volume sulla storia e sul restauro di una chiesa (la Basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina) nel 2005, e anche – più recentemente – una mostra di icone nella Basilica di San Lorenzo a Milano (2016). Il tema della parola che si traduce in immagine si attaglia in modo significativo all'ambito dell'arte cristiana, per il suo forte legame con una lunga tradizione orale e scritta rappresentata dalla Bibbia. Committenti e pubblico, che nella società passata avevano come valore condiviso quello della fede cristiana, attingevano ai testi delle Sacre Scritture e delle vite dei santi, con il supporto dei commenti esegetici dei padri della Chiesa e dei teologi, per visualizzare, attraverso le sapienti mani di pittori e scultori, le scene scelte, destinate ai luoghi di culto o alle abitazioni private; queste svolgevano essenzialmente la fun-

zione di esprimere e soddisfare le esigenze devozionali di una famiglia o di una comunità, e, nel caso della presenza di immagini nelle chiese, anche quella di illustrare e spiegare ai fedeli, in modo didascalico, i contenuti della fede e dei testi sacri, attraverso un linguaggio più facilmente e immediatamente comprensibile a tutti gli strati della società. La religione cristiana, nonostante le parentesi iconoclaste dei primi secoli e del periodo della riforma luterana, afferma la liceità di raffigurare e tradurre in immagini la divinità, a differenza del Giudaismo e dell'Islam, che hanno invece un atteggiamento negativo verso l'immagine. Il Cristianesimo, tra l'altro, è la religione della Parola rivelata ed è imperniata sul *logos* – “in principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio” (così nel famoso *incipit* del vangelo giovanneo) – e sul *kerigma*, la predicazione della salvezza. “E il Verbo si fece carne”, si fece uomo, continua l'evangelista, il divino entra nell'umano, nella storia. Il Verbo si fece immagine, potremmo parafrasare.

L'*eikon*, l'immagine-ritratto a soggetto sacro nella cultura religiosa orientale/bizantina che influenzò per secoli quella occidentale/latina, diventò il ‘tramite’, il visibile dell'invisibile, la manifestazione di una realtà necessariamente ‘trasfigurata’ per indicare il trascendentale, giocata su valori simbolici: l'icona, attraverso forme e colori, traduceva una spiritualità e una devozione condivisa, diventava un oggetto di venerazione e di culto più che un manufatto apprezzabile sul piano artistico ed estetico (cfr. Belting [1990] 2001). “L'arte bizantina ha come preoccupazione principale la spiritualizzazione delle forme e dei soggetti. Non vuole rappresentare l'episodio passeggero, ma l'idea religiosa, la verità di fede. Questi dipinti non sono la meditazione individuale di un artista, ma sono teologia in immagini” (Sendler [1981] 1985, 59-60).

Per secoli la Chiesa ha puntato sulla comunicabilità dell'arte. È ben nota l'affermazione di san Gregorio Magno nella sua epistola IX, “per questo motivo infatti si fa uso della pittura nelle chiese, affinché coloro che sono analfabeti ‘leggano’, perlomeno vedendole sulle pareti, ciò che non sono in grado di leggere nelle Scritture” (cfr. Levi 2010, 90). I cicli pittorici presenti sulle pareti delle chiese medievali sviluppavano un grande libro illustrato, la cosiddetta *biblia pauperum*, che serviva a visualizzare i principali episodi della storia della salvezza e la vita e i miracoli di un santo.

Il valore comunicativo dell'arte sacra era ben noto ai predicatori, quando dai pulpiti delle chiese si rivolgevano al pubblico con discorsi panegirici,

catechesi e omelie, per cercare di convincerlo e persuaderlo. Sendler, parlando del modello panegirico (Sendler [1981] 1985, 66-67), cita l'esempio di un'omelia (la XVII) di san Basilio, pronunciata in onore di un santo martire, nel quale afferma il ruolo dell'artista nella trasmissione della fede:

Venite in mio aiuto, voi, illustri pittori di grandi gesta. Contemplate con la vostra arte l'immagine perfetta di questo condottiero [il martire Barlaam]. Illustrate con i colori della pittura il martire vittorioso che io ho descritto con poco splendore; vorrei essere vinto da voi nel descrivere il valore del martire; mi rallegrerei di essere oggi superato dal vostro talento. Mostratemi un'immagine brillante del lottatore. Mostratemi i demoni, sconfitti oggi, per vostro merito, dalle vittorie del martire. Fate ancora vedere loro la mano ardente e vittoriosa e rappresentate pure nella vostra pittura colui che presiede al combattimento e dà la vittoria: Cristo.

Anche successivamente, per tutto il Medioevo, i predicatori in volgare, come quelli degli ordini religiosi dei francescani e dei domenicani, si servivano di immagini per tradurre le parole e viceversa, dando vita a prediche quasi 'multimediali', con una fitta rete di legami, associazioni e rimandi fra parole e immagini (cfr. Bolzoni 2002).

I testi dell'Antico e del Nuovo Testamento, del resto, sono stati la fonte scritta più utilizzata dalla committenza ecclesiastica e laica del passato, e parallelamente si sono aggiunti i Vangeli apocrifi, più ricchi di mirabolanti storie, gli *acta* e le *passiones* dei martiri, le raccolte agiografiche – in particolare la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine – e le vite dei santi, come quelle su san Francesco di Tomaso da Celano e di san Bonaventura.

PROBLEMI DI TRADUZIONE

L'analisi della traduzione di una fonte scritta in una immagine artistica è un nodo centrale e cruciale nel dibattito storico-artistico: essa segue meccanismi, dinamiche e percorsi variabili, a seconda della cultura, delle intenzioni e delle aspettative del committente, a seconda del bagaglio culturale e figurativo dell'artista, a seconda dei contesti sociali e delle funzioni. A occuparsi della corrispondenza fra un testo e la sua raffigurazione pittorica è stato, tra gli altri, Meyer Schapiro in un saggio dal titolo *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*. Riportiamo un passo degno di nota per l'argomento di cui stiamo trattando:

Gran parte dell'arte visiva in Europa, dalla tarda antichità al diciottesimo secolo, rappresenta soggetti presi da testi scritti. Pittori e scultori ave-

vano il compito di tradurre la parola — religiosa, storica o poetica — in un'immagine visiva. È vero che molti artisti non si rifacevano direttamente al testo, ma copiavano, in modo più o meno fedele, un'illustrazione già esistente: eppure per noi, oggi, l'intelligibilità di questa copia, così come dell'originale, sta, alla fine, nella sua corrispondenza con un testo noto, che riconosciamo attraverso le forme delle azioni e degli oggetti dipinti. Si potrebbe sostenere che il dipinto corrisponde al concetto o all'immagine depositati nella nostra memoria in forme di parole. Questa corrispondenza fra la parola e la sua raffigurazione pittorica è spesso problematica e può essere estremamente indeterminata. In vecchie edizioni a stampa della Bibbia una stessa incisione veniva a volte utilizzata per illustrare soggetti diversi, sia pure con un generico significato comune. La raffigurazione della nascita di Giacobbe veniva ripetuta per la nascita di Giuseppe e di altre figure della Scrittura e una scena di battaglia poteva servire per illustrare un'intera serie di battaglie. Solo la collocazione dell'incisione in un determinato luogo del testo permette di coglierne il significato particolare. [...] Il significato di tali immagini di repertorio può essere ricco di connotazioni e di valori simbolici assenti nel testo fondamentale, connotazioni e valori stabiliti una volta per tutte, per l'osservatore cristiano, da ciò che aveva appreso da quei soggetti nei commenti religiosi e nelle allusioni contenute in sermoni, riti e preghiere. Oggi quel più pieno significato deve essere riscoperto attraverso una ricerca degli scritti e dei contesti antichi; ma anche quando arriviamo a conoscerli, ancora rimane incerto quale dei vari significati del soggetto, fissati nelle elaborazioni letterarie del testo fondamentale, si sia voluto disegnare in una particolare immagine ben individuata (Schapiro 1985, 5-6).

Il passaggio dalla parola all'immagine non è tanto una scontata e fedele traduzione, quanto invece una più elaborata e meditata 'interpretazione', e quello che interessa maggiormente al committente sono i significati di una storia, frutto di una esegesi visuale sua e dell'artista, che "non mette in figure un libro o più libri, ma una o più letture inedite di quel libro o di quei libri" e "ha bisogno di una formidabile strumentazione retorica per orientarsi fra letture sempre rinnovate e per comunicare l'intera complessità dei significati prescelti" (Gentili 2006, 156-157). Negli studi storico-artistici è interessante riflettere su queste dinamiche, che investono la genesi e l'esecuzione di un'opera, mettere a confronto le iconografie di uno stesso episodio e registrare variazioni e somiglianze, che aiutano a documentare le intenzioni e le finalità della committenza e quello che maggiormente si voleva mettere in evidenza. La fonte non era quasi mai unica ma poteva essere determinata da un intreccio e da una contaminazione di più fonti e letture.

L'interpretazione del testo sacro portava a riflessioni teologiche sui passi selezionati, con il conseguente inserimento di dettagli carichi di significati. Il dipinto di natura devozionale diventava così una 'catechesi visiva', una forma di "visibile parlare" per dirla con Dante, un supporto alla meditazione (Freedberg [1989] 2009, 246-291), un dispositivo figurativo e allegorico 'aperto', pregnante di simboli, parabole, allusioni (Gentili 2009, 37; cfr. Frugoni 2010). Un'altra usanza tra gli artisti era quella di calare l'episodio scritto, appartenente al passato, in una dimensione quotidiana e contemporanea, quella che Panofsky chiama il "principio di disgiunzione" tra forma e contenuto (Panofsky [1960] 1971, 105).

Per spiegare il doppio binario della riflessione teologica e della quotidianità, prendiamo come esempio un famoso episodio del Vangelo, più volte rappresentato dagli artisti, quello dell'Annunciazione, descritto dall'evangelista Luca al capitolo 1 (vv. 26-38). Ciò che emerge principalmente dal passo è il dialogo tra Maria e l'arcangelo Gabriele, in una casa di Nazaret. Dalla bocca dell'angelo, in molte raffigurazioni del Gotico e del primo Rinascimento, fuoriescono – come la nuvoletta di un fumetto – le parole di saluto *Ave gratia plena, Dominus tecum*, come nella preziosa tavola di Simone Martini conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, eseguite in rilievo, in pastiglia dorata. In Beato Angelico, frate domenicano, continua la tradizione di riportare l'iscrizione del dialogo tra i due personaggi, come nella pala d'altare conservata al Museo diocesano di Cortona [Fig. 1], nella quale si trova posta nel mezzo, tra i due personaggi, una colonna.

Tre parole che compongono il dialogo (*fiat mihi secundum*) non compaiono perché sono inglobate nella colonna: essa rappresenta il mistero



1 | Beato Angelico, *Annunciazione*, tempera su tavola, 1430 circa, Cortona, Museo diocesano.

dell'incarnazione, diventando figura di Cristo, secondo il commento del teologo carolingio Rabano Mauro, “la colonna è la divinità e l'umanità di Cristo” (Arasse 2007, 23-25). Un altro aspetto da sottolineare in questo dipinto è la presenza di particolari non presenti nel racconto evangelico, ma giustificabili dall'esegesi cristiana: sullo sfondo a sinistra si intravedono Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre, che si collegano a Gesù e Maria, nuovi Adamo ed Eva perché hanno riscattato l'umanità dal peccato. Il recinto che si scorge sulla medesima parte è l'orto chiuso (*hortus conclusus*) del Cantico dei cantici, allusione alla verginità di Maria. L'ambientazione dell'*Annunciazione* nei dipinti dell'Angelico è risolta quasi sempre entro porticati, colonnati e chiostri di conventi, vicina alla sua dimensione di vita religiosa. In altri artisti questo tema evangelico diventava una scena casalinga, vissuta in interni domestici che documentavano la vita quotidiana e la cultura materiale del tempo: questa attualizzazione dell'episodio sacro creava un legame maggiore tra lo spettatore e la scena sacra, un coinvolgimento emotivo e spirituale, perché si avvicinava alla sua concreta e reale esperienza, secondo la pratica della *devotio* moderna. Questo accade in particolare nei quadri dei pittori fiamminghi, come nello scomparto dell'*Annunciazione* nel trittico di Rogier Van der Weyden conservato alla Galleria Sabauda di Torino, che tanta influenza portarono nell'arte della penisola italiana del Quattrocento. L'*Annunciazione* di Recanati di Lorenzo Lotto [Fig. 2] è particolarmente inedita come soluzioni di traduzione: ambientata anch'essa in un interno contemporaneo – in questo caso cinquecentesco – colpisce per la posizione della Vergine stupita verso lo spettatore (per indicare la *conceptio per aurem*, volgendo l'orecchio al divino annuncio), l'irrompere dell'angelo, la fuga del demoniaco gatto e il ‘tuffo’ del Padre



2 | Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, olio su tela, 1527 circa, Recanati, Pinacoteca comunale.

Eterno, la cui traiettoria lo porta nella clessidra, a simboleggiare il divino che entra nel tempo e nella storia.

Nei testi evangelici assume grande importanza il genere letterario della parabola, un breve racconto edificante, privilegiato nella predicazione di Gesù per comunicare con semplicità e concretezza insegnamenti, massime, concetti, valori morali attraverso l'analogia, la metafora e un ampio uso di immagini (come le pecore, i talenti, la vite, il fico ecc.), tratte dal contesto sociale del suo tempo e vicine all'immaginario del pubblico ebraico. Luca Bortolotti, nell'ambito di un convegno sul tema che in questa sede trattiamo, *Immagine e scrittura*, ha scelto di esaminare la messa in immagine della parabola del buon seminatore (descritta nei vangeli sinottici) in un dipinto pastorale di Jacopo Bassano, cercando di sviluppare quesiti che riguardano il riconoscimento del soggetto raffigurato e soprattutto le prerogative che consentono a un'immagine di visualizzare un contenuto narrativo (Bortolotti 2006).

Molti episodi della vita di Gesù sono stati illustrati nelle pareti delle chiese e i pittori e i loro committenti hanno selezionato quegli aspetti più efficacemente incisivi, densi e rappresentativi del racconto, basandosi sulla lettura di uno o più vangeli. Per esempio, il momento in cui Gesù si reca con i discepoli nell'Orto degli ulivi, poco prima del suo arresto, è narrato nei tre vangeli sinottici: il mosaicista della Basilica di San Marco a Venezia è fedele a quello che scrivono Matteo e Marco e rappresenta le tre volte in cui Gesù pregò e si recò dai discepoli, trovandoli addormentati. Tintoretto, in un telero cristologico per la chiesa veneziana di Santo Stefano [Fig. 3], è più vicino a quello che racconta Luca, la concentrazione di un unico momento del ritiro in preghiera, nella suggestiva ambientazione notturna che crea il contrasto luce-tenebre della simbolica giovannea, e la visita di un luminoso angelo "per confortarlo" (Lc 22, 43): oltre a reggere il calice (che richiama il versetto "Padre, se vuoi allontana da me questo calice!"), l'angelo pone con precauzione e attenzione un giaciglio sotto la testa addormentata di Gesù, dettaglio appropriato per esprimere la 'missione' consolatoria angelica. Sullo sfondo, in lontananza, ecco avanzare tra le tenebre, come spettri, le piccole figure di Giuda e dei soldati mandati dai sommi sacerdoti – un gruppo che anticipa la scena successiva.

Un altro esempio è offerto dal passo di Giovanni sull'incontro tra Gesù e la Samaritana al pozzo di Sicar (Gv 4, 1-42). L'ambientazione è essenziale, il pozzo di Giacobbe a Sicar, in Samaria, a mezzogiorno. Quello che naturalmente preme all'evangelista è riportare il dialogo tra Gesù e la



3 | Jacopo Tintoretto, *Orazione nell'orto*, olio su tela, 1579-80, Venezia, Chiesa di Santo Stefano.

Samaritana, incentrato sul tema dell'acqua viva e salvifica. L'arte cristiana bizantina traduce questo incontro essenzialmente sul piano di catechesi teologica e simbolica, in un intreccio di rimandi ad altri passi biblici, a commenti, omelie ed esegesi. Come è visualizzato sui mosaici marciاني a Venezia [Fig. 4], in uno sfondo oro che annulla le dimensioni di tempo e spazio, il pozzo assume la forma di una croce, l'acqua di vita che Cristo donerà col suo sacrificio (D'Agostino, Panciera 2005, 46), e diventa un fonte battesimale, simbolo di rinascita a vita nuova; l'albero che si innalza dietro il pozzo ha il tronco dall'andamento come una fiamma, che poi si sviluppa in tre germogli, l'albero della vita, il germoglio dal tronco di Iesse della profezia di Isaia e l'immagine della Trinità. Anche in questo caso (come nella citata *Annunciazione*), vi è la commistione dei due linguaggi, visivo e verbale, con l'inserimento di due iscrizioni latine (*Dat potum sane fons vivus Samaritane*: "la fonte viva dà da bere a sazietà alla Samaritana") e la frase che la donna rivolge ai suoi concittadini dopo l'incontro con Gesù: "Venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto. Che sia forse il Messia?").

La donna viene rappresentata due volte, secondo quel procedimento di sdoppiamento e simultaneità così frequente in molte composizioni medievali. Un nodo cruciale è infatti quello di inserire il fattore tempo, tipico del racconto scritto, in una rappresentazione statica qual è quella artistica, che è prettamente un *hic et nunc* (cfr. Calabrese 1987, 19-42). Per dare l'idea di un *continuum* narrativo, i pittori ricorrevano a vari espedienti,



4 | *Gesù e la Samaritana*, mosaico, XII sec. circa, Venezia, Basilica di San Marco.

quali lo sdoppiamento di eventuali personaggi o la rappresentazione, sui vari piani del dipinto, di una successione di fatti, condensando il tutto in una sola immagine. È il caso frequente dell'iconografia dell'Adorazione dei Magi, scena presente nel Vangelo di Matteo, che focalizza in primo piano il momento vero e proprio dei tre re prostrati davanti al Bambino, mentre sullo sfondo viene inserito il regale corteo e il viaggio dal lontano Oriente alla reggia di Erode prima e al villaggio di Betlemme poi, come si vede bene nella celebre pala d'altare di Gentile da Fabriano eseguita per Palla Strozzi nel 1423, ora agli Uffizi. L'attualizzazione investiva i Magi e il loro seguito, perché i pittori e i loro committenti rappresentavano nelle loro figure i sovrani e i principi contemporanei, con la profusione di ricchezze e sfarzo e un lungo e variopinto corteo di servitori.

Tornando all'iconografia della Samaritana, da una lettura e interpretazione catechetica, simbolica, in cui quello che viene privilegiato nell'immagine è una visione trascendentale, teologica, in epoca rinascimentale e moderna si passa a una visione 'naturalistica', il divino calato e celato nell'umano, nella realtà di tutti i giorni, più vicina all'esperienza del committente. I dipinti devozionali a destinazione privata eseguiti tra Cinque e Seicento (per esempio quelli di Moretto, Tintoretto, Veronese e Carracci) [Figg. 5-7] pongono la lente dell'obiettivo sul dialogo tra Gesù e la donna al pozzo, in un paesaggio che non è certamente quello della Samaria, ma vagamente 'italiano', quasi arcadico, pastorale, dove in lontananza possono intravedersi un borgo di case e i discepoli che sopraggiungono.



5 | Moretto da Brescia, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

6 | Paolo Veronese, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, 1585 circa, Wien, Kunsthistorisches Museum.

7 | Annibale Carracci, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, 1593-94, Milano, Pinacoteca di Brera.

Molto più complessi e densi di rimandi e collegamenti sono alcuni vasti cicli pittorici riportanti episodi e personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, secondo il sistema di corrispondenze tra le due parti della Bibbia sviluppato dai padri della Chiesa, che nella collocazione dei dipinti nella sala offrivano una lettura in chiave teologica, come si può ben vedere nel ciclo di teleri della Scuola grande di San Rocco eseguito da Tintoretto (Gentili 2006, 171-181; Brunet 2012)

IMMAGINI E DESCRIZIONI NELLA BIBBIA

La Bibbia costituiva uno straordinario repertorio di immagini: ogni pagina contiene simboli, sogni, visioni, metafore, allegorie, in particolare i libri del profeta Daniele e dell'Apocalisse. Facciamo alcuni semplici esempi. Per parlare di Dio, la cui voce è come il tuono (cfr. Salmo 28), la Bibbia si serve di immagini quali la nube, la mano, il monte e il cielo, questi ultimi due quali luoghi della sua manifestazione; Gesù è l'umile agnello condotto al macello, il Buon pastore, la vite; lo Spirito Santo la colomba e le fiamme di fuoco. E poi ancora, solo a titolo di esempio, la scala di Giacobbe con gli angeli che salgono e scendono, collegamento tra la terra e il cielo, i quattro esseri viventi che saranno poi associati agli evangelisti, il giardino dell'Eden... Queste immagini lette dai predicatori nei pulpiti, ascoltate dai fedeli, commentate dai teologi, venivano visualizzate da pittori e scultori in un linguaggio che serviva a narrare, impressionare, ricordare.

Alcuni passi della Bibbia offrono descrizioni più puntuali, che servivano da ulteriore guida agli artefici e ai disegnatori, nelle pagine miniate e illustrate dei testi sacri. Per esempio, nell'*Apocalisse*, al capitolo 21, Giovanni ha la visione della Gerusalemme celeste:

Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova

Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo. [...] Poi venne uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli e mi parlò: "Vieni, ti mostrerò la fidanzata, la sposa dell'Agnello". L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta è formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente. Non vidi alcun tempio in essa perché il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio. La città non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello.

Nell'insistenza a nominare gemme e pietre preziose quali componenti della città santa, possiamo cogliere in filigrana una delle motivazioni della profusione di oro, ricchezza e splendore nelle suppellettili liturgiche, negli arredi e negli interni delle chiese soprattutto medievali, che diventavano una vera e propria Gerusalemme celeste scesa in terra: i materiali preziosi, oltre al valore materico, avevano infatti anche valenze simboliche, in quanto sono espressioni della regalità di Dio e della sua massima manifestazione. L'oreficeria diventava una via per arrivare alla contemplazione della gloria e della luce di Dio (cfr. Geary 2002, Pini 2009). Mosaicisti, miniaturisti, pittori e lapidisti hanno attinto a questa descrizione per le immagini della città celeste (cfr. Gatti Perer 1983, Frugoni 1983), raffigurando una città stilizzata a pianta quadrata, e in molte rappresentazioni altomedievali si è esaltata la caratteristica di città gemmata, come pos-

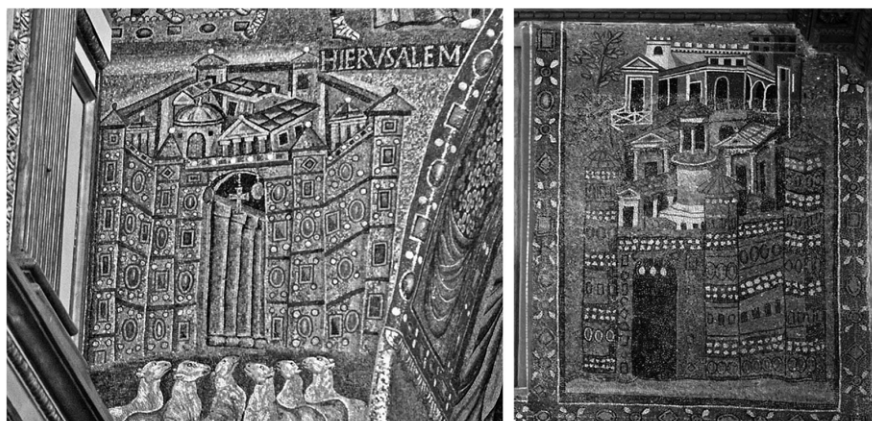
siamo vedere per esempio nel mosaico dell'arco trionfale in Santa Maria Maggiore a Roma [Fig. 8] o in quello della cappella di San Venanzio nel Battistero lateranense [Fig. 9]. Successivamente, tra X e XIII secolo, in Bibbie miniate di area francese e spagnola, in questa iconografia

[...] prevale una maggiore fedeltà alla descrizione letteraria: la città quadrata viene presentata in proiezione ribaltata sul piano, con le dodici porte, gli angeli, gli apostoli, i simboli delle pietre preziose; al centro l'agnello, l'angelo con la canna e San Giovanni (Rovetta 1995).

Nell'arte gotica e rinascimentale, "il legame con la descrizione letteraria si attenua a favore di immagini riferibili alle figurazioni urbane del tempo" (Rovetta 1995; cfr. anche Puppi 1982).

Numerose sono le rappresentazioni urbane che si trovano inserite nei paesaggi a sfondo delle sacre conversazioni dei pittori quattrocenteschi, soprattutto di area veneta, come Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, più o meno semplificate, più o meno reali. Questi inserimenti possono essere letti secondo due interpretazioni: da una parte sono immagini della vita attiva del mondo mentre il consesso sacro in primo piano richiama il fedele all'importanza della vita contemplativa (Gentili 2009, 55-56), dall'altra la città è figura della Gerusalemme celeste quale Chiesa militante e meta, per il fedele, del cammino terreno.

Altre lunghe e precise *ekphrasis* contenute nella Bibbia sono, per esempio, quelle sull'arca dell'alleanza e sulle suppellettili fabbricate dal popolo di Israele guidato da Mosè (Esodo 25,10-21 e 37, 1-9), o il tempio di Salomone,



8 | Gerusalemme celeste, mosaico, V sec., Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore.

9 | Gerusalemme celeste, mosaico, VII sec., Roma, Battistero Lateranense.

del quale l'autore sottolinea i materiali di costruzione e i vari arredi, come si legge nel secondo libro delle Cronache. Anche in questo caso, nonostante le precise e le accurate descrizioni della struttura architettonica del tempio, gli artisti non procedettero a una traduzione pedissequa e filologica del testo ma sempre attraverso una 'astrazione', una semplificazione e una 'attualizzazione', interpretando il tempio di Salomone in quello più vicino al loro immaginario. Per esempio, in Giotto, nella scena della cacciata dei mercanti dal tempio affrescata nella Cappella degli Scrovegni [Fig. 10], il tempio diventa quasi un palazzo pubblico gotico, con un loggiato che ricorda quelli delle città medievali in cui si riunivano le assemblee civili. In età rinascimentale abbondano inevitabilmente le citazioni dal lessico antiquario greco e romano: peristili, portici, atri, colonne. L'incontro tra Salomone e la regina di Saba nell'affresco con la *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca ad Arezzo [fig. 11] avviene in un palazzo di ispirazione classica, con specchiature marmoree, colonne scanalate e capitelli compositi. Raffaello, nella lunetta vaticana con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* [Fig. 12], raffigura l'interno del tempio come un grandioso edificio classico dall'imponente navata con cupole e archi dorati, in questo caso seguendo il testo sacro, in cui si legge che il vano maggiore era rivestito di oro fino (Cronache 2,5). Fu invece l'arte sacra del purismo accademico ottocentesco, stimolata dalle conoscenze desunte dai viaggi e dalle spedizioni in Medio Oriente, a iniziare a rappresentare con maggiore fedeltà, credibilità e con volontà quasi archeologica e geografica le descrizioni e le ambientazioni bibliche.

IMMAGINI CHE SUSCITANO PAROLE: UN ESEMPIO TIZIANESCO

Dopo aver illustrato ed esemplificato, in modo sommario, il passaggio tutt'altro che semplice e scontato da un testo sacro alla sua immagine artistica, è giunto il momento di intraprendere la strada opposta, citare



10 | Giotto, *Gesù scaccia i mercanti dal tempio*, affresco, 1303-05, Padova, Cappella degli Scrovegni.

11 | Piero della Francesca, *Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, affresco, 1453 circa, Arezzo, Chiesa di San Francesco.

12 | Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco, 1511-13, Roma, Palazzi Vaticani.

alcuni esempi del passaggio dall'immagine alla formulazione, o meglio all'elaborazione di un testo scritto a essa riferita. Da sempre composizioni di figure, forme e colori hanno suggestionato e stimolato il pubblico di spettatori, pubblico in ogni epoca diverso per 'occhi' e per approccio visivo, per sguardo sulla realtà (cfr. Baxandall [1972] 2001, 41-103), e sono numerose le descrizioni e i commenti lungo i secoli. Le immagini sono anche simboli, e il simbolo è in stretto legame con una parola che lo svela e lo decifra.

Michele Cometa ha pubblicato molti studi sull'argomento, in particolare due volumi monografici sulla cultura visuale (2004 e 2012). In quello più recente, l'autore individua tre grandi modalità dell'*ekphrasis*, che spesso coesistono in uno stesso testo: la 'denotazione', la forma più semplice, la citazione esplicita di un quadro in un testo (Cometa 2012, 85-90); la 'dinamizzazione', i tentativi di descrivere le azioni, di trasformare il coesistente in successivo (Cometa 2012, 90-115); e infine la 'integrazione', nel quale entra principalmente in gioco il lettore a colmare le lacune del discorso meramente oggettivo-percettivo con le immagini e i sensi, con le proprie esperienze pregresse e le preconoscenze artistiche e culturali (Cometa 2012, 116-142). Come si è già ricordato all'inizio, l'*ekphrasis* è la descrizione dell'opera d'arte visualizzata attraverso il linguaggio della parola. Nella letteratura, nella poesia e nella saggistica si incontrano significativi esempi di *ekphrasis* di capolavori dell'arte antica e moderna.

In uno scritto retorico attribuito a Ermogene, l'*ekphrasis* è definita "un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia", caratterizzata dall'*enàrgeia*, la "forza di rappresentazione visiva" (Faedo 1994). Le più famose sono le descrizioni di opere d'arte, come quelle contenute nella Pinacoteca (*Eikones*) di Filostrato, una visita guidata a una pinacoteca napoletana tra II e III sec. d.C., ma esistono *ekphrasis* di persone, fatti, luoghi, tempi. Testi storici e letterari della Grecia antica abbondano di descrizioni ricche di dettagli, anche se Luciano, in modo ironico, avverte che "chi descrive troppo è come un cafone che non ha mai saputo come si indossa un abito e che di fronte ad una tavola riccamente imbandita si riempie di lenticchie e salumi" (cfr. De Martino 2015, 39-40). Tornando al panorama dell'arte, un settore in cui sono presenti, anche se solamente come semplice citazione, è il genere letterario delle guide, antenate di quelle turistiche: le opere menzionate sono di solito risolte con poche parole, limitandosi a fornire alcuni scarni ed essenziali dati informativi, quali una rapida dicitura del soggetto, la collocazione e l'autore. Prezioso documento per ricostruire l'immagine della Grecia antica è la guida an-

tiquaria e artistica di Pausania, *Viaggio in Grecia*; così come ricca di immagini è l'immensa *Naturalis historia* di Plinio il vecchio, che ospita un intero libro dedicato all'arte, una raccolta di numerose informazioni e aneddoti su opere e artisti dell'epoca classica.

A fini esemplificativi, mettiamo a confronto il caso delle descrizioni di un medesimo dipinto, scritte da due spettatori in un'epoca, in un contesto e una destinazione diversi, per mostrare la mutabilità della percezione visiva e della conseguente traduzione scritta. Il dipinto è una *Sacra conversazione* di Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Caterina, Nicola, Pietro, Antonio, Francesco e Sebastiano* [Fig. 13], una pala d'altare eseguita nel 1522 per i frati della chiesa di San Nicolò della Lattuga a Venezia e ora conservata a Roma, nella pinacoteca Vaticana (Gentili 2012, 102-105). La prima descrizione scelta è quella fatta da Giorgio Vasari all'interno della biografia di Tiziano nelle celebri Vite (1568):

Alla chiesetta di San Nicolò nel medesimo convento, fece in una tavola San Niccolò, San Francesco, Santa Caterina e San Sebastiano ignudo, ritratto dal vivo e senza artificio niuno che si veggia essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quanto vide nel naturale, di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così carnoso e proprio, ma con tutto ciò è tenuto bello come è anco molto vaga una Nostra Donna col Putto in collo, la quale guardano tutte le dette figure. L'opera della quale tavola fu dallo stesso Tiziano disegnata in legno e poi da altri intagliata e stampata (Giorgio Vasari, p. 1289).

Durante il soggiorno veneziano del 1566, è molto probabile che Vasari abbia visto direttamente la pala nella sede originaria, anche se dimentica di nominare due santi ben visibili. Nella breve descrizione l'occhio dell'artista indugia in particolare sulla figura di san Sebastiano, inteso quale bell'esercizio di nudo, sottolineandone la vivezza e la carnosità: sono le stesse osservazioni evidenziate da Ludovico Dolce, grande sostenitore della pittura tizianesca, il quale scrive che "ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano" (1557). In termini simili anche Pietro Aretino, quando nella lettera che accompagna il suo ritratto spedito in dono al Granduca di Toscana loda quest'opera "che respira, batte i polsi e muove lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita". Vasari sottolinea l'ispirazione dal "naturale" e la "vaghezza" della Madonna con Bambino. La breve descrizione vasariana è naturalmente da leggere in chiave 'artistica', di chi è addetto ai lavori, con l'utilizzo di un linguaggio ricorrente nelle sue pagine (come "ritratto dal vivo", "artificio", "naturale", "vaghezza") e la sottolineatura di aspetti prettamente stilistici.



13 | Tiziano, *Madonna con Bambino in gloria e santi*, olio su tavola trasportato su tela, 1522, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Un occhio diverso è quello di Goethe, nella temperie culturale, completamente diversa, del Romanticismo; nel corso del suo Grand tour di formazione alla scoperta delle bellezze artistiche della penisola italiana tra 1786 e 1788, Goethe – nel suo resoconto di viaggio – annota la tappa romana e due giorni dopo il suo arrivo riporta le impressioni di visita di alcuni “capolavori degli artisti, alla cui maniera e alla cui scuola il mio spirito si era già educato”.

Ancor più mi ha colpito di stupore un quadro del Tiziano. Questo sorpassa tutti i quadri che ho visti fino ad ora. Se il mio gusto sia ormai più raffinato o se questa tela sia in realtà la più perfetta di tutte, non saprei decidere. Un’abbondante pianeta, grave di ricami e di figure d’oro cesellato, avvolge la figura imponente di un vescovo, che regge il pastorale massiccio nella sinistra alzando gli occhi al cielo in atto di rapito, mentre con la destra sostiene un libro, dalla lettura del quale sembra attingere in quel momento una divina commozione. Dietro a lui una bella vergine, con la palma in mano, guarda con amabile sollecitudine il libro aperto. Un grave vegliardo a destra, vicinissimo al libro, sembra invece che non vi presti alcuna attenzione; avendo le chiavi in mano, egli può ben lusingarsi di aprirsi l’entrata da sé. Dirimpetto a questo gruppo si trova un giovine nudo, dalle belle forme, legato, trafitto dalle frecce, che guarda innanzi a

sé in atto di modestia e rassegnazione. Nel frattempo, due monaci portanti la croce e il giglio si volgono devotamente verso quei celesti; perché, in alto, la sala a mezza volta che inquadra tutti i personaggi è aperta. Lassù, nella gloria dei cieli, si libra una madre che guarda verso il basso con pietosa sollecitudine. Il bimbo che ella tiene in grembo, tutto vivace e raggiante, offre con il gesto pieno di grazia una corona, che direste voglia gettare fra gli astanti. Ai due lati si librano angeli portanti altre corone. Ma al di sopra di tutti e sopra una triplice corona radiosa volteggia la colomba celeste, che rappresenta il centro e insieme la chiave di volta di tutto il quadro. Potremmo dire che nel fondo del quadro vi sia senza dubbio una pia tradizione antica, che ha potuto raccogliere insieme con tanta arte e con tanta espressione personaggi così diversi e di così vario interesse. Ma non indagheremo il come e il perché, paghi di ammirare l'opera d'arte di pregio inestimabile (Goethe, 129-130).

Si può ben notare come la descrizione appena letta sia di tutt'altro tenore rispetto a quella di Vasari: più ricca di aggettivi, di sensazioni visive e di aneliti allo spirituale, pur non citando nemmeno il nome di un santo, più completa, vivace, personale. L'occhio di Goethe coglie alcuni dettagli, come il piviale del vescovo Nicola, ma non esclude gli altri personaggi. Goethe è il visitatore colto, istruito, amante delle arti e delle lettere, che con stupore e ammirazione visita le sale dei musei colme di vestigia, frammenti di gloriose epoche in cui ha eccelso l'arte, e nel raccontare a posteriori il suo *Viaggio* rimanda ai principi e agli ideali estetici ed etici della *Bildung* romantica.

“Non si finisce mai di imparare in arte – scriveva Ernst Gombrich nella famosa introduzione alla sua *Storia dell'arte* – Ci sono sempre cose nuove da scoprire. Ogni volta che ci poniamo dinnanzi a esse, le grandi opere appaiono diverse. Sembrano inesauribili e imprevedibili, come veri e propri esseri umani” (Gombrich [1950] 1989, 20). E ancora, avverte che

Non esistono modi sbagliati di godere un quadro o una statua. A uno piacerà un paesaggio perché gli ricorda la sua casa, a un altro un ritratto perché gli ricorda un amico: in questo non c'è alcun male. Tutti noi, vedendo un quadro, siamo indotti a ricordare mille cose capaci di influire sulle nostre reazioni (Gombrich [1950] 1989, 3).

La percezione e la conseguente traduzione verbale e scritta di un'opera resta *in primis* un fatto personale, su cui incidono profondamente la propria esperienza e inclinazione culturale, così come sono determinanti la destinazione e il contesto della descrizione, se saggio, se romanzo, se diario, se libro divulgativo, che ne influenzano il registro e lo stile linguistico.

Mi piace concludere con un'ulteriore descrizione scaturita da una particolare visita a un museo, il libretto dell'attore e drammaturgo Alan Bennett, *Una visita guidata*, che raccoglie gustose, divertenti e accattivanti descrizioni di famosi quadri della National Gallery di Londra, scritte con libertà e un humor colto e raffinato, da intenditore di arte.

Oppure guardiamo la splendida panoramica del Veronese nella *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro*. Dario, re di Persia, è stato sconfitto da Alessandro nella battaglia di Issa ed è fuggito dal campo di battaglia in modo abbastanza deplorabile, lasciando la madre, la moglie e i figli a vedersela con il vincitore. È sempre stato in discussione quale dei due uomini sulla destra sia Alessandro, e quale sia il suo amico Efestione - e questo è anche il tema del dipinto, cioè il fatto che Sisigambide, la madre di Dario, avesse inizialmente rivolto le sue suppliche alla persona sbagliata. Ora, Plutarco racconta che a volte Alessandro puzzava, quindi si è congetturato che Alessandro sia quello vestito di rosso sulla sinistra perché - diversamente dalla figura sulla destra - si è tolto l'armatura: evidentemente subito prima dell'incontro con la famiglia di Dario, consapevole dei suoi problemi di igiene personale, Alessandro aveva fatto una doccia veloce e si era cambiato. Cosa che è storia dell'arte ma anche pettegolezzo (Bennett 2008, 18-19).

FONTI

Per Goethe (1816), l'edizione di riferimento è J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, edizione a cura di L. Rega, Milano 1991.

Per Vasari (1568), l'edizione di riferimento è G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione a cura di M. Marini, Roma 1991.

BIBLIOGRAFIA

Abignente 2014

E. Abignente, *La letteratura e le altre arti*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, 2014, 167-193.

Antinucci 2011

F. Antinucci, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Roma-Bari 2011.

Arasse 2007

D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano 2007.

Barbieri 2011

D. Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma 2011.

- Baxandall [1972] 2001
M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, trad. it., Torino 2001.
- Belloni 2010
L. Belloni (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Università degli studi di Trento 2010.
- Belting [1990] 2001.
H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it., Roma 2001.
- Bennett 2008
A. Bennett, *Una visita guidata*, Milano 2008.
- Bertoni, Fusillo, Simonetti 2014
C. Bertoni C., M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, Roma 2014.
- Bolzoni 1995
L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.
- Bolzoni 2002
L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.
- Bortolotti 2006
L. Bortolotti, *Stare nel seminato. Ispirazione naturalistica e messa in immagine della parabola nella pittura pastorale di Jacopo Bassano*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 244-269.
- Brunet 2012
E. Brunet, *La Bibbia secondo Tintoretto. Guida biblica e teologica dei dipinti di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di S. Rocco*, Venezia 2012.
- Calabrese 1987
O. Calabrese, *Immaginare il tempo*, in L. Corrain (a cura di), *Le figure del tempo*, Milano 1987, 19-42.
- Calabrese 2008
O. Calabrese (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Milano 2008.
- Cometa 2004
M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004.
- Cometa 2012
M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.
- D'Agostino, Panciera 2005
M. D'Agostino, N. Panciera (a cura di), *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*, Castel Bolognese 2005.
- De Martino 2015
F. De Martino, "Lenticchie e salumi": l'ekphrasis negli storici greci, "Veleia" 32 (2015), 29-46.
- Di Monte 2006
M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006.
- Dorfles 2012
G. Dorfles, *L'arte del dipingere a parole*, "Corriere della Sera", 25 giugno 2012.

- Faedo 1994
L. Faedo, *Ekphrasis*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1994.
- Freedberg [1989] 2009
D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it., Torino 2009.
- Frugoni 1983
C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.
- Frugoni 2010
C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.
- Gatti Perer 1983
M. L. Gatti Perer (a cura di), *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milano 1983.
- Geary 2002
P. J. Geary, *Oggetti liturgici e tesori della Chiesa*, in E. Castelnuevo, G. Sorigi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III, "Del vedere: pubblici, forme e funzioni", 3-47.
- Gentili 2006
A. Gentili, *Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 156-186.
- Gentili 2009
A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009.
- Gentili 2012
A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012.
- Gombrich [1950] 1989
E. Gombrich, *La storia dell'arte*, trad. it., Torino 1989.
- Lessing [1766] 1991
G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. it., Palermo 1991.
- Levi 2010
D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010.
- Panofsky [1960] 1971
E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, trad. it., Milano 1971.
- Pini 2009
R. Pini, *Suger e l'oreficeria sacra*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo*, vol. IX, Milano 2009, 608-617.
- Puppi 1982
L. Puppi, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche*, Roma-Reggio Calabria 1982.
- Rovetta 1995
A. Rovetta, *Gerusalemme celeste*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1995.
- Sendler [1981] 1985
E. Sendler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, trad. it., Milano 1985.
- Schapiro 1985
M. Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma 1985.

ENGLISH ABSTRACT

Through various examples, the article investigates the complex relationship between words and images, studying the processes involved in turning a written text into an art work, or when an art work becomes the source of inspiration for a piece of writing, as in the literary device known as ekphrasis. The first part of the paper works with examples of Christian art works and deals with the issues involved in translating and interpreting the Holy Scripture's vast imagery. In the second part, two descriptions of a painting by Titian (written respectively by Vasari and Goethe) are compared, showing the different approach to visual perception and, consequently, to their translation and address.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafì, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra