

la rivista di **engramma**
novembre 2025

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma
229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino

direttore
monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, sylvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita piccichè, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmair,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore setti, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Via F. Baracca 39 I 30173 Mestre
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioniengramma

ISBN carta 979-12-55651-01-7
ISBN digitale 979-12-55651-02-4
ISSN 1826-901X
finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
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

7 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 “*A tegulis in gremium Danais cadentem lovem*”
Piermario Vescovo
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age*, edited by A. Moroncini, Firenze 2025
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024

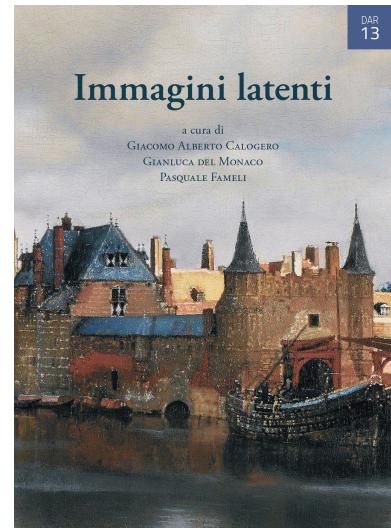
Laura Avesani

Il titolo del volume, curato da Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco e Pasquale Fameli e pubblicato nella collana DAR – Dipartimento delle Arti con Bologna University Press, è ispirato al celebre scritto di Beaumont Newhall sulla storia dell'invenzione della fotografia. Da quell'opera recupera l'espressione "immagini latenti" per indicare "le traduzioni verbali di oggetti figurativi o la sublimazione in termini letterari e poetici di immagini artistiche già prodotte" (VIII). Partendo dalla constatazione che i tradizionali approcci della storia dell'arte vengono sempre più spesso soppiantati da quelli dei *visual studies*, l'intento dichiarato dai curatori nella presentazione del libro, esito anche di un proficuo convegno bolognese del 2024, è quello di far dialogare la disciplina storico artistica con altri campi culturali, al fine di esplorare le reciproche influenze visive e verbali.

Il testo in apertura, a firma di Luigi Bravi, è dedicato all'analisi di componimenti poetici di lode dell'impresa agonistica della Grecia tardo-arcaica e in particolare all'opera di Simonide di Ceo: da essi emerge una tensione concorrenziale tra poeti e scultori/pittori, che emergeva soprattutto quando il vincitore di una gara non poteva permettersi il sistema completo della lode integrata (1): il limite di cui le opere figurative vengono tendenzialmente accusate è l'immobilità oppure la mancanza della dimensione sonora. La tradizione indiretta ha attribuito a Simonide testi di questa tipologia, oltre a epigrammi per opere d'arte che hanno il compito di incorporare la firma dell'artista per esaltarne le capacità e oltre alla qualità dell'opera.

Successivamente, una sezione di scritti dedicati a tre allievi di Roberto Longhi, ossia, Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e Carlo Volpe, rappresenta il nucleo teorico centrale su cui si impenna l'intero volume.

Fabio Massaccesi analizza l'articolo del 1951 di Arcangeli intitolato *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, uscito su "Paragone" poco dopo la fondazione della rivista, e partecipe di un clima



di dibattito appassionato. L'impulso all'avvio di "Paragone" è una reazione a un articolo di Antonio Cederna in cui l'approccio della scuola longhiana viene stroncato come "la critica che gioca con le metafore" (12). Nelle lettere che Longhi scrive allo stesso Arcangeli, rileva le contraddizioni e una certa "confusione mentale" di "codeste riviste letterarie" (13) ma vede anche i rischi di essere considerato "un immaginoso 'aderente' all'opera d'arte, un mirifico e poetizzante trascrittore di 'opere mute' per 'verba'", e di fronte alla definizione di "storico e poeta" assegnatagli da un crociano come Sergio Ortolani, preferisce rassegnarsi - a suo dire - ad "essere soltanto un buon letterato e prosatore, purché non mi sia negata la qualità di storico vero" (16, nota 32). È appunto tale dibattito che - secondo Massaccesi - aiuta "a scrutinare le immagini latenti della scrittura d'arte di Arcangeli e delle sue equivalenze verbali entro una critica d'arte in cui l'opera è sempre la base del giudizio critico" (18). L'articolo di Arcangeli vuole essere un tributo alle pagine perdute (in cui però "non c'era filologia") che l'amico Alberto Graziani aveva dedicato allo scultore delle lastre modenesi, ed è inteso di suggestivi rimandi, come la citazione "il corpo allegro" (24), tra il supposto Wiligelmo dell'Annunciazione nei pennacchi del protiro del fianco settentrionale della cattedrale di Cremona (attribuzione smentita dagli studi successivi) e la poesia Caino di Ungaretti. Al di là dei limiti dell'articolo - di cui l'autore era in parte consapevole, non essendo mai stato "medievista" (10 nota 6) - Massaccesi valorizza nella scrittura di Arcangeli "quel contatto diretto, provocante e producente con la vita" (citando le parole piene di stima di Testori) e la volontà di "non rescindere i legami dove non van rescissi [...] perché l'uomo possa intendere l'uomo" (29).

Giacomo Alberto Calogero analizza dal punto di vista della prosa d'arte il libro del 1958 di Giovanni Testori dedicato al tramezzo con *Storie di Cristo* di Martino Spanzotti in San Bernardino a Ivrea. La pubblicazione seguiva la campagna di restauro promossa dalla Società Olivetti degli affreschi del pittore casalese, a lungo negletto dagli studi. La Galleria Sabauda di Torino, che ospita un trittico firmato dallo Spanzotti, è "un altro luogo del cuore e di formazione" (39) del milanese Testori, insieme alla Pinacoteca di Brera, dove rimase colpito dal *Politico delle Grazie* di Vincenzo Foppa. Nel libro su Spanzotti la descrizione dei luoghi, delle opere e dei loro protagonisti è intessuta di analogie, secondo il modello longhiano, e adotta un "tono lirico e dimesso [...] di chiara ascendenza manzoniana" che secondo Calogero è una scelta particolarmente adeguata al "carattere anti-aulico dell'arte lombarda e piemontese" (42); d'altra parte Longhi aveva individuato nelle scene notturne del tramezzo di Ivrea "un antípico dei caravaggeschi" (36). Più distante rispetto ai modi longhiani risulta invece l'uso della tecnica dialogica diretta, con cui Testori preferisce animare i concittadini casalesi o le figure dipinte, piuttosto che l'artista in persona, che prende parola solo sul finale per criticare il giovane Gaudenzio Ferrari chiamato a lavorare al tramezzo di Varallo. In fondo, secondo Calogero, anche la vocazione istintiva di Testori a una ecfrasi che ricerca una "dinamizzazione di carattere teatrale", rende i protagonisti della *Crocifissione* di Ivrea "di fatto una prova generale del gran teatro messo in scena al Sacro Monte di Varallo" (47).

Il terzo testo dedicato a un longhiano, Carlo Volpe, è a firma di Pasquale Fameli. Volpe impegnava buona parte della propria attività critica tra i primi anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta (prima di ritirarsi esclusivamente all'arte antica) ad alcuni artisti di area padana che sperimentano una resistenza naturalistica all'interno del versante gestuale dell'Informale, che il critico contrappone al "pigro formalismo" dell'esperienza postcubista e allo "smarimento dei significati umani e naturali" delle "declinazioni più cupe dell'Informale europeo e dell'Espressionismo Astratto statunitense" (54). Le sue lodi vanno ad artisti come Carlo Corsi, Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Sergio Romiti, Ilario Rossi, Piero Ruggeri, ma soprattutto Ennio Morlotti. A Morlotti, nel 1953 Volpe tributa l'unica monografia pubblicata su un artista coevo, inserendosi in quella che Filippo Milani ha definito una "triangolazione informale" che vede protagonisti Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e lo stesso Morlotti e i loro "tre dissimili intendimenti del naturalismo basati sul diverso bilanciamento del rapporto tra l'uomo e la natura" (55). Volpe si inserisce nel dibattito segnalando l'attività di Morlotti in un'ideale continuità con Courbet, Cézanne e Morandi e – insieme alle fotografie di Ugo Mulas – imprime un segno ineludibile nella lettura critica dell'artista. È proprio la morte di Morandi nel 1964 a segnare, secondo Fameli, la svolta critica di Carlo Volpe, che prende a dedicarsi esclusivamente all'antico, portando però con sé "echi e risonanze della vicenda informale in talune espressioni linguistiche e soluzioni ecfrastiche" (57). Lo sforzo costante di una restituzione verbale dello spettro emozionale sollecitato dall'opera, si tratti di Morlotti e delle sue tensioni gestuali e corrosioni materiche o di Cosmé Tura e Liberale da Verona, spinge Volpe all'uso di "metafore sonore, sinestesie e analogie con il mondo organico e naturale non per restituire al lettore la vitalità 'rappresentata' nell'immagine, ma per sollecitare nel corpo del lettore stimoli sensoriali e processi percettivi indotti da un contatto più diretto, secondo una modalità propria delle poetiche informali" (59). Il fine di Volpe è ricostruire a parole la "fitta trama di trasposizione vive della nostra presenza" secondo un rispecchiamento tra immagine e corpo che, come messo bene in evidenza da Fameli, è alla base della teoria dell'"atto iconico" poi formulata da Bredekamp, uno "scambio attivo tra l'opera e il mondo" (61).

Segue poi nel volume – a chiusura della sezione 'longhiana' – uno scritto di Luca Pietro Niccoletti sul già citato Giovanni Testori e la fase finale della sua attività critica fra il 1975, anno dell'incarico al *Corriere della Sera*, e la morte nel 1993. La scomparsa di Longhi nel 1970 aveva aperto ad approcci e temi impensabili sotto l'influenza del maestro, e in questo contesto si spiega la fase espressionista degli interessi di Testori. Si svolge in questi anni la sua solitaria battaglia dedicata al sostegno della "vera, grande pittura" (come ebbe modo di chiarire nel testo programmatico di presentazione di una mostra di Morlotti nel '78) e al "rifiuto di quella tradizione in cui non fosse presente un carattere umano, sia in termini iconografici sia espressivi" (67-68). Una battaglia che gli attira gli strali, tra gli altri, di Giuliano Briganti dalle pagine di *Repubblica*, e che è, secondo Testori, una presa di coscienza di quel "paesaggio infinito d'oggetti, e di cose prive d'ogni senso, d'ogni ragione e d'ogni nome, come se i cimiteri delle macchine avessero occupato tutto lo spazio che un tempo l'uomo si riservava per celebrare le sue glorie e le sue sconfitte, per trasferire in immagini gli atti più cari e straziati del

suo passaggio; in una parola, per esprimersi” (68). Una battaglia portata avanti, al pari nelle recensioni di mostre, nei romanzi, o nei commenti ai fatti di cronaca, con una “critica tesa, veemente, persino violenta” (71) che vede accentuarsi progressivamente lo “sguardo apocalittico e visionario” (73) che da sempre lo aveva accompagnato.

Apri la sezione successiva – con testi dedicati a scrittori novecenteschi e al loro rapporto con l’opera d’arte figurativa – un contributo di Francesco De Carolis su Carlo Emilio Gadda e il suo articolo per *Il Giorno* su Carlo Crivelli. Già in altre occasioni Gadda aveva dato prova tanto della sua sensibilità per le arti quanto della conoscenza della critica contemporanea, in particolare longhiana. L’occasione dell’articolo dal titolo *Il cetrolo del Crivelli* gli viene dalla mostra tenutasi a Palazzo Ducale a Venezia nel 1961, anche se la visita alla mostra è solo un pretesto per un discorso intessuto di richiami a dipinti non presenti all’esposizione. De Carolis accosta la “nevrosi” (82) del pittore veneziano nella rappresentazione ossessiva di ghirlande di frutta e verdura – di cui Gadda accentuava l’idea “zucchescamente significativa” del cetrolo “pèndulo” – al tentativo di Gadda medesimo di rendere la “baroccaggine” del mondo (82). Lo scrittore milanese, con la sua descrizione visiva piena di iterazioni, si identifica con il modo di Crivelli di intendere la realtà come un affastellarsi di cose, e vede nel suo operato una via originale e alternativa ai canoni del Rinascimento toscano, contribuendo al contempo a riscattare le sue opere dall’accusa di fiacchezza compositiva.

Mauro Minardi affronta gli interessi pittorici di Charles Swann, creatura della penna di Marcel Proust, nei confronti di Johannes Vermeer. L’artificio dell’intuizione da parte di Swann dell’autografia della Diana al bagno Goldsmith è collocato in un periodo precedente all’effettiva attribuzione all’artista e all’accresciuto interesse da parte di musei e collezionisti internazionali nei confronti del pittore di Delft, la cui riscoperta era stato merito di Théophile Thoré-Bürger. L’autore della *Recherche* presenta il proprio personaggio come fine *connoisseur*, i cui studi risultano però inconcludenti poiché non convalidati dalla visione diretta del quadro, e infatti lo scritto che aveva avviato resta incompiuto. “In questo modo Proust salva il rapporto tra la finzione letteraria e la realtà storico-artistica, permettendo che la tela sia restituita al pittore dagli specialisti che ebbero modo di occuparsene” (97). La quantità di riferimenti intrecciati al testo dall’autore, a sostanziare la “verosimiglianza del palinsesto narrativo”, richiede al lettore – secondo Minardi – un atteggiamento attivo, teso a disvelare “il valore, in potenza e fallimento, dell’intelligenza di Swann” (98), da lui anche definito “il conoscitore inutile”, ma pur necessario “all’emergere della funzione del Narratore, artista e non più esteta” (103).

Filippo Milani mette a confronto la descrizione della *Natura morta con vaso di cactus*, olio su tela giovanile di Giorgio Morandi di cui esiste anche una versione a disegno, da parte di due amici bolognesi dell’artista: lo scrittore Giuseppe Raimondi e il già citato Francesco Arcangeli. Il primo era stato uno dei pochi ammessi ad assistere alla lavorazione di un dipinto nella sua casa-studio di via Fondazza ed è anche tra i primi a far conoscere l’opera del pittore, di cui nel 1923 scriveva: “Per Morandi [...] il problema e il pensiero dovettero essere quelli di come

trascorrere in mezzo alle forme della realtà evitando di farsi troppo pungere dalle *spine della realtà*" (113). In una prima ecfrasi del quadro col cactus, su cui tornerà in modo più dettagliato dopo la morte dell'amico pittore, Raimondi definisce gli oggetti morandiani "come impazziti di solitudine" (113). Dagli scritti di Raimondi, Arcangeli ha ricavato numerose informazioni – principalmente relative agli anni Dieci e Venti – per la sua sofferta monografia sul pittore (pubblicata solo nel 1964 a causa dell'opposizione dell'artista stesso). Nella sua descrizione dell'opera col cactus, il critico bolognese "si impegna a trovare soluzioni verbali per ♦...♦ far emergere il lavoro occulto che determina ogni faticosa scelta artistica, il fragile equilibrio che si viene a stabilire tra la realtà esterna, lo sguardo e la mano dell'artista e le pennellate sulla tela" ovvero la capacità dell'artista di "trasporre sulla tela in forma concreta e allegorica le dolorose 'spine' della realtà" e "sovraporre immagine visibile e immagine latente" (119).

Tommaso Mozzati prende spunto dalla mostra del 2023 a Perugia sulle opere raccolte nella casa romana del poeta Sandro Penna, per dare un contesto anche alla "natura visiva del suo poetare" (134). Dalla metà degli anni Cinquanta – a fronte di un'ispirazione lirica indebolita – il poeta umbro si era dedicato all'allestimento di uno spazio espositivo all'interno della propria abitazione, uno spazio che intrecciava collezionismo e commercio di opere contemporanee, comprendente un articolato panorama di dipinti, grafiche, acqueforti, sculturine e multipli (in particolare uno di Christo). Del personale 'museo' di Penna, svuotato alla sua scomparsa improvvisa nel 1977, abbiamo numerose testimonianze (in scritti, fotografie e video); testimonianze che trovano riscontro nelle opere, oggi in proprietà degli eredi, per la prima volta offerte alla visione del pubblico nella mostra perugina. Ad arricchire le rinnovate conoscenze sull'attività di Penna, è inoltre riemerso un documentario girato nel 1968 da Jean-Claude Biette che si credeva perduto. Mozzati dirige lo sguardo su "alcuni disegni di Morandi" (126) posseduti da Penna, fra cui si può supporre la presenza di due delle 22 grafiche per l'edizione del 1929 del volume *Il sole a picco* di Vincenzo Cardarelli. Mozzati vede probabile l'acquisto di "una coppia 'rara' di grafiche, servita all'illustrazione del volume di un collega letterato" come Cardarelli (131) e si domanda quanto i versi di Penna "tanto concentrati sul dato visivo – possono aver intrattenuto un dialogo, magari sommerso, con l'exemplum morandiano" (132). Un terreno comune che unisce Morandi e il più giovane Penna si può trovare infatti nella "fedeltà, coriacea, a un soggetto privilegiato" – declinazione del dispositivo della "ripetizione" – e perfino nel fatto che "l'idea di distanziare sistematicamente la 'presa diretta' su un universo di ragazzi fissati come fossero *still lives* [...], coincide con la patina del tempo distesa da Morandi sulle sue 'reliquie'" (133).

Claudia Tatasciore tratta lo "spazio *intermedio* tra il testo e l'immagine" nell'opera della scrittrice ungherese Zsófia Bán e il suo "provare [...] a dire l'indicibile" (140). Nella sua raccolta d'esordio Scuola serale. *Libro di lettura per adulti* del 2007, Bán sperimenta una "interazione costante con la sfera del visuale, anche nella collaborazione con l'artista Ágnes Eperjesi" (141). Tatasciore individua nella produzione di Bán sei racconti che nascono dall'approccio ecfrastico ad altrettante opere pittoriche, e tra essi ne individua tre dal portato particolarmente significativo in quanto a tradizione ecfrastica e derivato poetico. Troviamo innanzitutto *Le*

due *Frida*, un racconto autobiografico che attua una *dinamizzazione* del quadro di Frida Kahlo per ordire una satira della scuola ungherese ai tempi del socialismo vista attraverso gli occhi dell'autrice dopo l'esperienza della scuola americana a Rio de Janeiro. In *Olympia (Une folie sentimentale)* le voci narrative sono quelle di Manet e della sua modella Victorine Meurent, il cui sguardo viene vivificato, così come viene dinamizzata l'occasione creativa della *Colazione sull'erba*, conferendo alla modella un ruolo attivo e centrale nella composizione di entrambe le opere. A una raccolta successiva appartiene Ida, ispirato – in modo meno immediatamente evidente rispetto ai racconti precedenti – a un dipinto del francese Lepage dal titolo *Il giorno dei Morti*. Il racconto, che prende il nome dalla pittrice Ida Kohner, diventa occasione per ricordare la comunità di pittori ebrei-ungheresi spazzati via dalla Shoah, costituendo un invito alle generazioni successive a “curare costantemente e così rendere viva la memoria del passato” (152).

Lo studio di Chiara Portesine è dedicato alle incursioni nella critica d'arte di Gianfranco Contini: poche e saltuarie, per via di una certa reticenza del filologo e critico letterario a quelli che riteneva sconfinamenti rispetto al suo campo di specializzazione. Nella *Presentazione dell'Opera completa di Simone Martini* pubblicata nei “Classici dell'Arte” Rizzoli nel 1970, Contini si presenta innanzitutto come “modesto frequentatore” di Dante e Petrarca, contemporanei del pittore senese, per poi procedere a “osservare l'opera dai bordi e dai suoi dettagli minori”, tanto che lo “sguardo di Contini sembra terrorizzato dal descrivere l'oggetto in sé, rimbalzando piuttosto dalla sponda del letterario a quella [...] della ricezione” (160). Portesine individua “una certa insistenza sulle figure umane, [...] ricucendo con le parole le storie mancanti – le trame latenti” (161) e una tendenza a trattare l'immagine come se fosse un testo: “Contini costruisce un'ecfrasi motoria che orienta gli spazi e i rapporti reciproci tra i personaggi e gli oggetti come se li sfogliasse in diegesi” (164). L'autrice analizza poi il registro epistolare adottato nella *Lettera sul pannello di Velate* per Renato Guttuso e la forma di “biglietto” per lo svizzero Pietro Salati. In entrambi “oltre all'amicizia, anche il citazionismo letterario interviene, come sempre, a ritardare il contatto con le opere” (167), che – quando avviene – si concentra spesso sulla dialettica stasi-movimento.

Nel testo di chiusura Chiara Murru ci riporta all'ecfrasi longhiana, proponendo un'indagine specificamente lessicale. Richiamando la periodizzazione della scrittura critica di Longhi proposta da Contini, Murru analizza una serie di testi su Piero della Francesca e su Caravaggio e individua nell'eterogeneità del lessico longhiano “parole dell'arte” (tecnici artistici) e “parole per l'arte” (provenienti da altre discipline), con esempi concreti, tra cui l'aggettivo ricorrente *cromico* (176-177). La cautela, d'obbligo nel trattare eventuali influenze dannunziane, può serenamente essere deposta volgendo lo sguardo a Dante, al quale – come ricorda Murru – lo studioso di Alba attribuisce l'atto fondativo della critica d'arte nel canto XI del *Purgatorio*. Tra dantismi intenzionali e “vocaboli filtrati da una lunga tradizione letteraria e per i quali è difficile individuare un'unica fonte” (p. 185), la lingua d'arte di Longhi, con la sua “straordinaria forza visiva” continua a sollecitarci sul tema del come dare voce allo sguardo – di per sé muto – sulle arti.

Immagini latenti si presenta quindi come un volume complesso e stratificato, in cui la relazione fra parola e immagine viene esplorata non in una proporzione uno a uno, ma come terreno di tensione creativa e conoscitiva, che via via può sbilanciare il rapporto tra i fattori secondo costanti, ma inconsistenti, fluttuazioni. Dalla classicità alle soglie del mondo contemporaneo, il percorso tracciato dai curatori e dagli autori dei saggi rivela un comune denominatore: il bisogno di trasporre tramite la parola un'esperienza visiva intrinsecamente sfuggente, e che, proprio in questa sua elusività, genera una costellazione di sensi. L'immagine latente è ciò che resta in potenza tra le due sfere – visiva e verbale – e che soltanto nel loro incontro, spesso non pacifico, trova una definizione fatalmente effimera.

L'ampiezza dell'arco temporale e dei riferimenti dimostra la natura multidisciplinare del progetto. Il volume suggerisce che non esiste più una netta frontiera tra lo sguardo e la parola, tra la descrizione e l'invenzione: ogni atto critico sembra essere anche un atto creativo. Ma, al tempo stesso, ogni parola che tenta di farsi immagine è costretta a confrontarsi con il proprio limite, con l'impossibilità di restituire l'integra presenza del visibile. È proprio in questo cortocircuito – fertile ma aporetico – che risiede il valore del libro: nel mostrare come la storia dell'arte e la letteratura, la critica e la poesia, continuino a cercarsi a vicenda, a interrogarsi e a contaminarsi.

Immagini latenti non ha pretese risolutive, e non propone tregue nell'inveterata disputa delle arti; piuttosto mette sul piatto elementi per un approccio consapevole alla questione, diciamo così, una riforma del metodo. Infatti, dal volume qui recensito, sembra delinearsi un pensiero che si muove per frammenti rifratti e diafani fantasmi, consapevole che la conoscenza visiva passa anche attraverso la scrittura. In questo senso, il volume rappresenta non solo un contributo alla riflessione sulla critica d'arte, in prevalenza del Novecento, ma anche una proposta teorica più ampia: una rinnovata fenomenologia dello sguardo, in cui la parola diventa spazio poetico e, proprio per questo, di rivelazione dell'immagine, e l'immagine, a sua volta, continua a modificarsi attraverso le parole che invece tentano di cristallizzarla.

English abstract

Laura Avesani's review of *Immagini latenti* (Bologna University Press, 2024), edited by Giacomo Alberto Calogero, Gianluca Del Monaco, and Pasquale Fameli, examines a rich, interdisciplinary volume exploring the intersections between visual and verbal representation. Drawing on the notion of "latent images" as the verbal transposition or poetic sublimation of visual forms, the book gathers studies ranging from classical antiquity to twentieth-century and contemporary art. Avesani highlights the central section devoted to Roberto Longhi's disciples—Francesco Arcangeli, Giovanni Testori, and Carlo Volpe—whose writings exemplify the tension between historical rigor and expressive criticism. Other contributions engage with literary and artistic dialogues involving figures such as Gadda, Proust, Morandi, and Sandro Penna, as well as reflections on language and visuality in modern authors like Zsófia Bán and Gianfranco Contini. The reviewer underlines the editors' success in creating a collective inquiry into how words can both reveal and obscure the visual, suggesting that each act of critical description is also an act of creation. The volume thus proposes a renewed phenomenology of seeing, where writing becomes a poetic and cognitive space for the continual redefinition of the image.

Keywords | Word-Image Relationship; Ekphrasis and Art Criticism; Roberto Longhi and His Legacy; Interdisciplinary Aesthetics; Phenomenology of Vision.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danais cadentem lovem”

Piermario Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani