

la rivista di **en**gramma
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, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, 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 kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario 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 settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

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 Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 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

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc

Sara Stifano



1 | Jacopo da Bassano, *Ercole e Onfale*, 1587, Wien, Kunsthistorisches Museum.

I. Ecfrasi e visione nella *Gerusalemme liberata*

Il rapporto di Tasso con le arti figurative è da sempre uno dei nodi principali tra gli studiosi della *Gerusalemme liberata*. Dal giudizio di Galileo Galilei nelle *Considerazioni al Tasso* – “Voi non sapete dipinger, Sig. Tasso, non sapete adoperare i colori, non i pennelli, non sapete disegnare, non sapete far questo mestiero” (Galileo 1793, 204) – ad analisi successive che ne additarono l'assenza di un approfondito stile figurativo (al contrario del *Furioso*), il poema tassiano si è dovuto confrontare nel corso dei secoli con prese di posizioni spesso polarizzate, complice il sempre presente dualismo con l'opera ariostesca. Tuttavia, a dimostrare la consistenza di un campo di studi e di un metodo legato alla dimensione visiva della *Liberata* stanno le quasi ottanta edizioni illustrate del poema tra il XVI e il XVIII secolo, nonché i contributi più

o meno recenti volti a riaffermarne l'importanza di un approccio figurativo (Bolzoni 2017), e del suo notevole impatto nella pratica artistica, specie con riguardo alla raffigurazione degli affetti (Careri 2010).

A voler declinare l'ecfrasi come descrizione di un oggetto artistico, sono in effetti pochi i passi della *Liberata* che possono ricadere in questa categoria: tra gli altri, possiamo ascrivere la "pietosa istoria [...] dipinta" di San Giorgio nella stanza della regina d'Etiopia (*Lib.* XII, 23) e le "forme infinite" istoriate dal "fabro dotto" sullo scudo effigiante le imprese della casata estense (*Lib.* XVII, 66). In questo caso, il continuo utilizzo dei *verba videndi* traduce lo scorrere dello sguardo di Rinaldo, ma è soprattutto occasione per dar spazio al motivo encomiastico ampiamente disteso lungo circa quindici ottave. Diversamente dal quadro di San Giorgio del canto XII, quivi si ritrova un elemento fondamentale della grammatica ecfrastica, ossia la perizia del creatore – complementare e in competizione con quella del poeta-descrittore – grazie al quale, tipicamente come già in Virgilio (*Aen.* VI, 847-848) e in Ariosto (*Fur.* XXVI, 30, 7-8), questa "serie de gli eroi che viva / nel metallo spirante par si mova" (*Lib.* XVII, 81, 5-6). È proprio questo 'spirito' che anima le figure a risvegliare la virtù di Rinaldo, ormai libero dal laccio amoroso di Armida e pronto a compiere, negli ultimi canti del poema, il suo percorso di redenzione e le grandi e vittoriose gesta militari. Ma senza dubbio il caso più celebre di ecfrasi è quella architettonica del palazzo d'Armida, edificio "tondo" con al suo interno un recluso e lussureggiante giardino, per arrivare al quale Carlo e Ubaldo passano per l'entrata principale:

Per l'entrata maggior (però che cento
l'ampio albergo n'avea) passar costoro.
Le porte qui d'effigiato argento
su i cardini stridean di lucid'oro.
Fermar ne le figure il guardo intento,
ché vinta la materia è dal lavoro:
manca il parlare, di vivo altro non chiedi;
né manca questo ancor, s'a gli occhi credi (*Lib.* XVI, 2).

Assumendo il punto di vista dei due guerrieri e condividendo il loro stupore, il lettore è chiamato ad ammirare la porta istoriata e le immagini di uomini soggiogati dall'amore che anticipano la sorte di Rinaldo, Ercole da una parte e Antonio dall'altra, mito e storia che si intrecciano. Il primo occupa una singola ottava in cui Tasso in verità sovrappone – confondendole – Onfale, regina della Meonia, e Iole, principessa di Ecalia:

Mirasi qui fra le meonie ancelle
favoleggiar con la conocchia Alcide.
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,
or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride.
Mirasi Iole con la destra imbelle
per ischernò trattar l'armi omicide;
e indosso ha il cuoio del leon, che sembra
ruvido troppo a sì tenere membra (*Lib.* XVI, 3).

La formularità ecfrastica è applicata dettagliatamente e per due volte il “mirasi” richiama l’attenzione, proponendo di spostare lo sguardo tra le figure perfettamente delineate nelle azioni e negli attributi: Ercole con il fuso che racconta storie alle ancelle, Amore che lo guarda e ride, Iole/Onfale che con la destra impugna le armi un tempo usate e ha indosso la pelle di leone, la cui ruvidità è in antitesi con le morbide membra della donna. Per avere un’idea della resa iconografica coeva, si pensi all’*Ercole e Onfale* di Francesco Bassano (1587) oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, con i dettagli di Ercole con il fuso intento a “favoleggiar” con le ancelle, la presenza di Amore e Onfale con le armi e la pelle di leone [Fig. 1]. Come è



2 | Annibale Carracci, *Ercole e Iole*, 1597, Roma, Palazzo Farnese.

noto, la confusione del Tasso genera un celebre referente figurativo sulla volta della Galleria Farnese affrescata tra il finire del XVI e l’inizio del XVII secolo da Annibale Carracci, il quale assegna i tipici attributi della regina – la pelle di leone e le armi – a Iole [Fig. 2]. La derivazione tassiana è già menzionata nell’*Argomento della Galeria Farnese [...] disegnata & intagliata da Carlo Cesio* (Roma, per Vitale Mascardi, 1657), ripresa – come ammette lo stesso Collignon nell’*Avvertimento a lettori* – dalla “vita manoscritta di esso Annibale, dalla quale ho cavato queste osservazioni, essendosi stata liberamente comunicata dal Signor Giovanni Pietro Bellori autore di essa” (Collignon 1657, 4). Rispetto a tali stringate annotazioni che potevano contare sull’apporto delle immagini incise, ne *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* del 1672 il programma iconografico di Annibale si dispiega pienamente nelle corpose ecfrasi belloriane, inserite all’interno della lettura allegorizzante di questo “nobilissimo poema” incentrato sul rapporto tra Amore celeste e Amore volgare (Sabbatino 2018). Per l’*Ercole e Iole* si istituisce un vero e proprio cortocircuito: l’ecfrasi poetica di Tasso, annoverabile tra i casi di ‘notional ekphrasis’, cioè di opere d’arte immaginarie, contribuisce a creare un referente artistico concreto, di cui Bellori fornisce adesso una ‘actual ekphrasis’ (opere d’arte reali) in parte parafrasando lo stesso Tasso. Sicché la descrizione – introdotta dal tema “Qual forza resisterà più ad Amore?” che ben rispecchia la natura del canto XVI del poema – è avviata non a caso con “mirasi”, quasi una sorta di hapax all’interno delle *Vite*, ma chiara ripresa dell’ottava tassiana, come è evidente anche da un immediato raffronto dei vv. 7-8 per Iole e dell’atteggiamento di Amore:

Ben sembra il cuoio del leone ruvido troppo alle sue delicate membra [...]. In questa favola Annibale seguì la descrizione del Tasso, che mirabile scultore mostrò nell’istessa poesia; e fecevi Amore che da una loggia mira Ercole e ride, e con la mano accenna il forte eroe effeminato e vinto (Borea 1976, 69-70).

Non può farsi discorso analogo, invece, per le vicende di Antonio e Cleopatra, le quali investono però un’altra *vexata quaestio* legata allo statuto dell’ecfrasi che, nelle sue prove migliori, deve distaccarsi dalla pedissequa *akribologia* della sola descrizione; per gareggiare con (e

superare) il *medium* artistico, quello verbale può infatti contare su strumenti diversi, inserendo nella descrizione elementi collegati ad altri sensi – in primis l'udito – ma soprattutto alla dimensione temporale. Sorretto dalla consueta impalcatura di *verba videndi*, il discorso ecfrastico tende alla dimensione narrativa, partendo dallo scontro navale di Azio, passando per la fuga prima di Cleopatra e poi di Antonio, per arrivare infine all'immagine dell'uomo “in grembo” alla donna, in quella stessa posa in cui, nell'abituale passaggio dal confuso al distinto, Rinaldo apparirà agli occhi della coppia di cavalieri di lì a poco:

Ecco fra fronde e fronte il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta (*Lib.* XVI, 17, vv. 5-8).

Nessuno dei suddetti manufatti artistici entra nella tradizione illustrata della *Liberata* tra Cinque e Seicento: nessun quadro di San Giorgio, nessuna porta istoriata e a malapena uno scudo su cui si intravede una storia che il mago di Ascalona mostra a Rinaldo nella sola edizione Andreoli del 1670 illustrata con figure del fiammingo Clouwet (Paoletta 2017, 324). Tuttavia, proprio il canto XVI è decisamente uno di quelli con la maggior fortuna iconografica, considerate le numerose opere che ritraggono Rinaldo e Armida, soggetti prediletti anche all'interno della tradizione illustrata della *Liberata*. Del resto, nel trittico dei canti XIV-XVI legato alla maga, la pulsione scopica che anima i personaggi è più volte motore degli avvenimenti: Armida, desiderosa di vendicarsi di Rinaldo, “quando in lui fissò lo sguardo” e lo vide addormentato se ne innamorò (*Lib.* XIV, 66, 1); emblematica è la dinamica dello specchio tra i due amanti nel giardino, a loro volta osservati voyeuristicamente da Carlo e Ubaldo, così come fondamentale è il “rimirar sé stesso” (*Lib.* XVI, 31, 3) di Rinaldo nel magico scudo nel canto XVI. Inoltre il viaggio sulla nave della Fortuna, permette di innestare la dinamica visiva lungo l'asse dell'avvicinamento e dell'allontanamento, particolarmente evidente nel viaggio di Carlo e Ubaldo del canto XV che dalla panoramica sull'esercito egiziano e sul nuovo mondo arrivano all'approdo delle isole Fortunate (ottave 11-45); parimenti, il definitivo addio di Rinaldo è siglato dal movimento inverso, con l'allontanamento reso da un verso icastico dal punto di vista del cavaliere: “ei guarda il lido, e 'l lido ecco si cela” (*Lib.* XVI, 62, 8).

Un verso di simile tenore – “in tanto fugge e si dilegua il lito” – era citato da Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, attribuito ad Ariosto (ma in realtà del suo stesso *Rinaldo*) come esempio di “energia” raggiunta grazie all'attribuzione di un'espressione animata a una cosa inanimata (Ferretti 2006). L'analisi di Ferretti, in cui i *Discorsi dell'arte poetica* vengono assunti come riferimento teorico per comprendere le scelte retoriche di Tasso con riguardo alla poesia visiva, chiarisce che per Tasso l'*ut pictura poesis* va inteso come stile e tecnica narrativa e non come sola *enargeia*: al particolareggiare di Omero, si preferisce l'universaleggiare di Virgilio che, più di ogni altro nell'ambito dell'ecfrasi, aveva posto l'attenzione sul soggetto osservante. È vero dunque che Tasso descrive pochi manufatti artistici in senso stretto; nondimeno, lo stile di Tasso è assolutamente ecfrastico perché c'è sempre un qualcuno che osserva, fosse anche il solo lettore richiamato dalle frequenti allocuzioni ‘vedi’, ‘ecco’ etc. I

punti di vista in questo “picciol mondo” si scambiano di continuo, permettendo di sondare gli effetti che l’atto del vedere ha sui singoli personaggi nonché sul lettore che è anche spettatore, come rivela l’insistito ricorso del poeta al termine ‘spettacolo’: “spettacolo grande” è la tenzone tra Amore e Virtù nelle persone di Olindo e Sofronia, vista da noi e dal popol tutto (*Lib.* II, 31, 3); “fero spettacolo improvviso” per gli occhi di Goffredo è il cadavere di Gernardo (*Lib.* V, 32, 2); “novo spettacolo ed atroce” è il duello tra Tancredi e Argante a cui assistiamo insieme ai cristiani e ai pagani (*Lib.* VI, 49, 2); “miserando / spettacolo” (*Lib.* VIII, 21, 3-4) di morti è quello che Carlo, fondendo il suo al punto di vista di Svenio, racconta a Goffredo e, nel medesimo canto, “spettacolo [...] crudele e duro” (*Lib.* VIII, 68, 5) è la visione infernale generata in Argillano del macabro cadavere di Rinaldo; la stessa aggettivazione, ma con assai maggior *pathos* condivisa dal narratore, accompagna la vista di Solimano dal carro di Ismeno in seguito alla cruenta battaglia: “Che spettacolo fu crudele e duro! / E in quante forme ivi la morte apparse!” (*Lib.* IX, 25, 3); e se il punto di vista da cui il lettore ‘assiste’ ai riti cristiani del canto XI sembra esser in comune con i pagani “d’in su le mura ad ammirar fra tanto / cheti si stanno e attoniti” (*Lib.* XI, 12, 1-2), la caratterizzazione dello spettacolo come “santo” (*Lib.* IX, 12, 5) lo allontana da costoro; “spettacol fero” (*Lib.* XIII, 47, 7) è quello generato dalla “novella Dite” (*Lib.* XIII, 27, 8) nella foresta di Saron, a cui il lettore si avvicina progressivamente, prima con l’indistinto resoconto degli artigiani e dei cavalieri, poi attraverso il punto di vista di Alcasto, per infine superarla con Tancredi; sempre figlio di infernali arti magiche ma di tutt’altro tenore è il “vago spettacolo” delle due donzellette nel palazzo di Armida, in cui si condivide il punto di vista voyeuristico di Carlo e Ubaldo (*Lib.* XV, 61, 5), mentre di natura opposta è “lo spettacol grande” (*Lib.* XVIII, 97, 2) che si palesa agli occhi del solo Goffredo – unitamente al lettore – della milizia celeste nel canto XVIII; e in ultimo le gesta della guerra, con corpi mutilati “strano spettacol ed orrendo” (*Lib.* XX, 39, 7) come commenta parenteticamente il narratore, lo “spettacol fero” (*Lib.* XX, 115, 4) dello scontro tra Rinaldo e Tisaferno verso il quale tutti si girano, ma soprattutto quella “aspra tragedia de lo stato umano” (*Lib.* XX, 73, 6) che ‘miriamo’ insieme a Solimano “quasi in teatro od in agone” (*Lib.* XX, 73, 5), perché la guerra – finanche una guerra ‘giusta’ come poteva apparire quella cristiana agli occhi di un contemporaneo di Tasso – è strage disumana e la conquista di Gerusalemme si tinge di sangue e morte:

[...]

Or chi giamai de l’espugnata terra
potrebbe a pien l’image dolente
ritrarre in carte od adegua parlando
lo spettacolo atroce e miserando?

Ogni cosa di strage era già pieno,
vedeansi in mucchi e in monti i corpi avolti:
là i feriti su i morti, e qui giacieno
sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggian premendo i pargoletti al seno
le meste madri co’ capegli sciolti,

e 'l predator, di spoglie e di rapine
carco, stringea le vergini nel crine (*Lib.* XVIII, 29-30).

II. La tradizione illustrata e la scelta di Leclerc

Tosto che fu con tanto applauso di tutta Italia, mandata in luce la Gierusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso, mi posi ancor io con avidità grandissima a leggerla, sentendone quel diletto, che da lettione poetica mai provassi a miei giorni maggiori; e certamente che dove la conditione mia l'accosentisse, non havrebbe questo poema ad invidiar gli honori di Alessandro, all'opere di Homero; ma da che a me non è dato ordinarlo d'oro, e di gemme, si mi proposi almeno dargli quei fregi, che dalla professione mia del disegno, venir potessero, facendosi le figure, che per ciascun canto rappresentassero quello, che in essi è contenuto; e palesato questo mio pensiero al molto Rever. P.D. Angelo Grillo, mi fu ciò da lui sommamente lodato: e come ch'egli amicissimo sia del Sig. Tasso, fece questa mia intentione ad esso sapere; ond'egli per sue lettere prima, e di presenza poi, quando in Ferrara il visitai, mi dimostrò doverlo havere sommamente a caro, usando meco parole di vera gentilezza, con farmi oltre ciò molt'altri segnalati favori: sì che dove prima, una pura affettione mi haveva a così fatta impresa solamente spinto, un non ingrato obbligo poi, non meno mi v'astrinse. Postomi dunque a tirare innanzi le proposte figure, con quella diligenza, che fu appo me possibile, diedi loro assai tosto compimento (Bartoli 1590, 3).

Il ricordo di Bernardo Castello nel paratesto dell'edizione Bartoli del 1590 rivela la profonda impressione che il poema tassiano ebbe sull'artista genovese, principale animatore della fortuna iconografica della *Liberata* e, a distanza di quasi un ventennio, ancora fiero sostenitore del poeta e della sua opera, come rammenta nella dedica a Carlo Emanuele I di Savoia nell'edizione Pavoni 1617:

Ho preso con gli studii miei a figurare gli avvenimenti in quel volume rapresentati; acciochè spodenno a gl'occhi ciò che 'l Poeta sposo a gli orecchi, gli huomini d'ingegno gentile raddoppiassero il piacere (Pavoni 1617, s.n.).

La memoria della edizione Bartoli si pone come tappa precipua del percorso di avvicinamento tra Tasso e Castello, avviato per il tramite di don Angelo Grillo sin dal 1584 (Grillo 1612, 90), e confermato da stima e affezione anche nelle lettere del poeta (Ventura 1588, 12r) su quelle che sono di fatto le uniche illustrazioni da lui approvate nonostante sia ancora insoddisfatto della sua opera, come scrive a Grillo nel gennaio 1591:

Mi doglio con esso lei, e di lei, e di tutta Genova, c'abbiano voluto mandar fuori con tanti ornamenti opera da me non approvata. [...] Fra tanto, senza pregiudicio, la prego che mi faccia donare uno di questi miei poemi così belli; acciò ch'io possa compiacermi de la loro cortesia, se non mi compiacio della mia composizione (Tasso 1855, V, 22-23).

Nella dedica al duca di Savoia del 1617, invece, si ha una sintetica ma ormai matura considerazione sul ruolo dell'illustratore e delle sue figure: nella corrispettiva dedica del 1604 ad Angelo Grillo (Pavoni 1604), il Castello si riferiva ad "ornamenti" in grado di adornare e abbellire il testo, scelte lessicali che assecondavano una percezione delle immagini subordinata al *medium* verbale; ma nell'edizione del 1617 voluta dallo stesso Castello e stampata *in folio*, parole e immagini sembrano avere lo stesso peso – sebbene l'uno dilette gli occhi e l'altro le

orecchie – e perciò le seconde sono in grado di raddoppiare *in toto* il piacere che il lettore/spettatore può ricavare dal volume che ha tra le mani.

Sarebbe qui inutile ripercorre le tappe delle diverse edizioni illustrate del poema, specie dopo il monumentale lavoro di Alfonso Paoletta. Lo studioso, oltre a sottolineare come la prima edizione con figure sia in effetti quella mantovana del 1584 – i cui rami passarono poi in quella più prestigiosa del genovese Bartoli – individua con precisione i due modelli principali delle incisioni tassiane, l'uno riconducibile a Bernardo Castello, l'altro ad Antonio Tempesta. Per ciascuno sono individuate tre diverse redazioni a cui, con maggiore o minore fedeltà, si rifanno la maggior parte delle illustrazioni successive (Paoletta 2017). Se il nostro focus, in questo quadro così sommariamente tratteggiato, si è concentrato sul Castello anziché sul Tempesta è perché le incisioni del francese Sébastien Leclerc appartengono senz'altro alla 'famiglia' Castello.

Nato a Metz nel 1637, a meno di vent'anni si trasferisce a Parigi e, grazie al favore del pittore reale Charles Le Brun, entra ben presto a far parte delle Manifatture dei Gobelins, dedicandosi completamente al disegno. Orbitante all'interno della corte reale, Leclerc si distingue per le sue conoscenze geometriche e matematiche, oltre che artistiche, potendo spaziare con perizia tra testi scientifici – come la *Pratique de la géométrie* (Paris 1669) di cui è pure autore o le illustrazioni per *Les Dix livres d'architecture de Vitruve* tradotti da Perrault (Paris 1673), – religiosi – ad esempio i tre volumi illustrati dell'*Histoire sacrée en tableaux de Finé de Brianville* (Paris 1670; 1671; 1675) – e letterari – tra cui le *Metamorphoses d'Ovide* (Paris 1676) con frontespizio su *inventio* di Le Brun –, lasciando un totale di circa 3400 incisioni (Jombert 1774; Meaume 1887; Préaud 1980).

Nella lunga carriera di Leclerc – divenuto nel 1672 membro dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, tappa di un *cursus honorum* che lo porterà alla carica di incisore ordinario del re nel gennaio 1693 e al titolo di cavaliere romano nel 1706 – l'ambiente reale non è l'unica fonte di guadagno. Proficuo è anche il rapporto che privatamente intesse con alcuni editori, tra cui i ben noti Elsevier (o Elzevier). In particolare, nel 1678 Elsevier e Thomas Jolly, celebre libraio parigino e poi stampatore, portano avanti una piccola ma significativa operazione editoriale avente ad oggetto cinque opere italiane tutte illustrate da Leclerc: la *Filli di Sciro, favola pastorale* di Bonarelli della Rovere (Guido Ubaldo) con otto figure; il *Pastor fido* di Battista Guarini con sette illustrazioni; due opere tassiane, l'*Aminta, favola boschereccia* di nuovo con sette figure e *Il Goffredo, ovvero Gierusalemme liberata* in due volumi per ventidue incisioni totali; e in ultimo l'*Adone* di Marino in quattro tomi, con frontespizio figurato e un'illustrazione per ciascuno dei venti canti. Purtroppo, non ci è dato di consultare materialmente tutte queste edizioni e i cataloghi portano a una certa confusione sul formato delle stampe, sicché è necessario procedere per gradi.

Nel *Catalogue raisonné* delle opere di Leclerc, Jombert ricorda "le grand nombre de planches que le Clerc a gravées pour une très-jolie édition de quelques, petits poèmes italiens, imprimés à Paris en 1678 chez Thomas Jolly, sous le nom des Elfevirs, de grandeur in-vingt- quatre,

ne nous permet point de les passer sous silence” (Jombert 1774, 44-45); Meaume fa solo riferimento ad un “même format” per le opere italiane, rimandando a Jombert per la descrizione (Meaume 1877, 113); il catalogo delle pubblicazioni Elsevier (Goldsmid 1888) conferma il formato in 24° ma per l'*Aminta*, la *Liberata*, il *Pastor fido* e l'*Adone* tralascia di menzionare che le differenti “plates” sono di Leclerc, come invece non manca di fare per la *Filli di Sciro*; il più recente *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle* (Préaud 1980, VIII-IX), scheda invece per tutte le suddette edizioni il formato in 32° (IX, 34, 137, 200, 282, 284), confermato anche dal lotto 339 dell'asta del 30-31 maggio 2019 a Firenze della casa d'aste Pandolfini presso Palazzo Ramirez-Montalvo. Per la *Gerusalemme liberata*, in particolare, le schede curate da Paoletta, sulla scia di Serassi e Guidi e in virtù delle edizioni consultate nella collezione privata dell'avvocato Cuomo, ribadiscono nuovamente il formato in 24° (Paoletta 2017, 327; Serassi 1858, 399; Guidi 1868, 30-31). Si tratta, probabilmente, di una diversa valutazione da parte dei curatori e di una difformità nata dalla facile confusione tra i due diversi formati, posto che l'edizione è di fatto sempre la stessa: come che sia, è utile ai fini della nostra analisi che si tratti di un formato ‘tascabile’ e di consumo in cui Leclerc adatta, come vedremo, il modello *in folio* del Castello del 1617. L'operazione ebbe un certo successo, considerando che le illustrazioni vennero utilizzate ancora da Jolly nell'identica edizione del 1698 – riprodotta da Paoletta –, nonché dagli editori veneziani Lovisa (1685; 1700) ed Hertz (1705) e poi, a distanza di quasi cento anni, dai gallesi Foulis (1763) e un'altra volta a Parigi da Davits (1764).

Se sulla fortuna successiva non ci sono dubbi, qualche incongruenza resta su alcune possibili ulteriori prove di Leclerc: Serassi e Guidi gli attribuiscono alcune “belle figure in rame” per una stampa in 24° a Roma a spese di Michele Hercole della *Liberata* del 1674 (Serassi 1858, 399; Guidi 1868, 30), esemplate dal francese sulla base dell'edizione romana Sforzini-Mascardi del 1618 che a sua volta assumeva a modello le incisioni del Castello del 1604 e quelle del Tempesta nell'edizione Rufinelli del 1607. Paoletta ha forti dubbi sull'attribuzione a Leclerc, tanto più che in nessuno dei suddetti cataloghi sulle opere dell'incisore se ne fa menzione. Tuttavia, può valere la pena tenere a mente questa edizione come termine di paragone poiché le scelte iconografiche sono diverse e più adatte a un formato tascabile rispetto a quelle operate nella pubblicazione per Elsevier. Nell'*Inventaire* (Préaud 1980) si esclude anche categoricamente quanto riportato da Guidi (1868, 114) circa un'edizione del poema tradotto in francese da Sablon in cui ogni canto sarebbe “ornato di una tavola incisa da S. Leclerc” (Thiery, Paris 1671) e in effetti non sussistono dati materiali in tal senso, né tantomeno si ha conferma circa le figure del nostro artista che si suppone siano state apportate ad un'edizione per Combi e La Nou di Amsterdam nel 1652 (Serassi 1858, II, 25; Meaume 1877, 112).

Ci si propone, in conclusione, di analizzare l'impostazione iconografica assunta da Leclerc nell'edizione Elsevier-Jolly, contestualizzandola all'interno della tradizione illustrata della *Gerusalemme liberata*, specialmente con il modello del 1617 e con le soluzioni proposte in altre edizioni dal simile formato che, sia pur nel ristretto spazio, sono chiamate a raffigurare la straordinaria forza evocativa dei versi tassiani.

III. Le illustrazioni di Leclerc

Da un immediato raffronto è chiaro che il modello di Leclerc è l'edizione genovese in folio del 1617, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Con le annotazioni di Scipion Gentili, e di Giulio Guastauini, Et li argomenti di Oratio Ariosti, Stampata per Giuseppe Pavoni ad istanza di Bernardo Castello, piuttosto che i rami del Tempesta di cui si era fregiata l'edizione della Stamperia reale di Parigi nel 1644: si tratta delle illustrazioni pensate e raccolte dal Tempesta in un album di incisioni, senza il testo della *Liberata*; acquisite dal Langlois, vengono pubblicate postume in questa splendida edizione francese (Imprimerie Royale 1644). Un dato in comune tra le due stampe francesi è però la presenza nel paratesto dell'*Allegoria del poema*, composta da Tasso nel corso della revisione romana e concepita proprio per esser stampata "in fronte al poema", assente invece nel precedente italiano del 1617 (si veda in proposito la lettera di Torquato Tasso inviata da Roma a Scipione Gonzaga il 15 giugno 1576, in Guasti 1853, I, 192-196 nota 79).

Il rapporto con il modello, chiaro sin dal ritratto di Tasso nel frontespizio che ricalca quello dell'edizione Pavoni del 1617, è confermato dal fatto che, come nella cosiddetta redazione 'C' del Castello (Pavoni 1617) – successiva alla redazione 'A' del 1584/1590 (Osanna 1584; Bartoli 1590) e alla 'B' del 1604 (Pavoni 1604) – prevalgono le illustrazioni monotematiche: essendoci una fonte così ben definita, non ha senso valutare la selezione degli episodi, dato che sono strettamente dipendenti dal modello. Proprio per questo, però, permangono alcune scelte iconografiche poco felici considerate le dimensioni del libro: se nelle ampie illustrazioni per l'*in folio*, Castello poteva tranquillamente inserire una seconda scena nel piano successivo, perfettamente 'leggibile' da parte del fruitore, lo stesso non può dirsi per le corrispondenti figure di Leclerc. Si prenda ad esempio il caso del canto VII, il primo con un'illustrazione ambientata al di fuori del campo militare: nel 1617, alle spalle di Erminia, si delinea in maniera netta uno scontro tra guerrieri con Gerusalemme sullo sfondo, il che potrebbe far riferimento o all'antefatto – ossia il duello tra Tancredi e Argante del c. VI – o al duello tra il Circasso e il cristiano Raimondo che occupa la seconda parte del canto VII. La donna, invece, è raffigurata in primo piano proprio seguendo le ottave iniziali del canto: dopo la concitata fuga in sella al cavallo non più governabile (*Lib.* VII, 1), finalmente "giunse del bel Giordano a le chiare acque / e scese in riva al fiume, e qui si giacque" (*Lib.* VII, 3, 7-8) [Fig. 3]. È chiaro il contrasto tra il *locus amoenus* che accoglie la donna e il *locus terribilis* della guerra dietro di lei, mostrando quella stessa opposizione che il lettore troverà nel canto. Nel corrispettivo francese le misure sono ben più ristrette sicché, mentre risalta Erminia colta in una posa eminentemente contemplativa, i soldati sono assolutamente indistinti e a far da tramite tra le bellezze bucoliche e la terribilità guerresca si pone il cavallo, elemento di transizione tra i due piani [Fig. 4]. Il respiro epico di cui si nutrono i versi della *Gerusalemme liberata*, viene per forza di cose dimidiato nelle più piccole illustrazioni di Leclerc, specie se non ne costituisce il focus principale della scena. È vero che, rispetto alle illustrazioni dell'*Adone* o degli altri testi per Elsevier-Jolly resiste nella *Liberata* un afflato bellico, ma la cifra stilistica resta elegante e arcadica piuttosto che tragica e patetica finanche nelle scene di guerra, qualora non siano del tutto tagliate.



3 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. VII, Pavoni 1617.



4 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. VII, Elsevier-Jolly 1678.

È quanto accade per il canto XIX, ove Leclerc elimina completamente la fiumana dei crociati che entra a Gerusalemme rappresentata da Castello come vicenda di secondo piano rispetto alla scoperta del corpo di Tancredi da parte di Erminia e Vafrino [Fig. 5]. Si concentra piuttosto sul solo Tancredi, enfatizzato dall'illuminazione che lo pone perfettamente a metà tra luce e ombra e mostra sulla destra l'arrivo degli altri due [Fig. 6]. Il corpo di Argante, speculare a quello di Tancredi in Pavoni 1617 è qui solo abbozzato, senza che il lettore/spettatore possa decifrare la scena: gli sarà necessario arrivare fino alla fine del canto quando la principessa e lo scudiero “vider nel sangue un guerrier morto / che le vie tutte ingombra” (*Lib. XIX*, 102, 6-7) per capire che si tratta del tremendo Circasso abbattuto dal crociato. Si perde però, sia nell'illustrazione del Castello (Pavoni 1617) sia in quella di Leclerc (Elsevier 1678), la progressiva scoperta del corpo di Tancredi per la quale Tasso, con una sapienza che potremmo definire cinematografica, avvicina per gradi i suoi personaggi e il lettore al tragico ritrovamento. Dopo aver infatti riconosciuto il primo cadavere come pagano, Vafrino ne vede un altro. Alla vista segue il pensiero, poi il sospetto e in ultimo la terribile consapevolezza – con lo scoprimento del viso analogamente a quanto accadeva nel passo fondamentale di *Lib. XII*, 67 – sottolineata dalle grida:



5 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIX, Pavoni 1617.



6 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIX, Elsevier-Jolly 1678.

[...]

un altro alquanto ne giacea lontano
che tosto a gli occhi di Vafrino occorse.

Egli disse tra sé: "Questi è cristiano".

Più il mise poscia il vestir bruno in forse.

Salta di sella e gli discopre il viso,

ed: "Ohimè," grida "è qui Tancredi ucciso" (*Lib. XIX*, 103, vv. 3-8).

Solo a questo punto Erminia, che si era attardata presso il cadavere di Argante, si rende conto dell'accaduto e "al nome di Tancredi ella veloce / accorse in guisa d'ebra e forsennata" (*Lib. XIX*, 104, 5-6). Di fatto, né Castello né tantomeno Leclerc riescono a riprodurre in immagine la suspense creata magistralmente da Tasso, caratterizzando ancora una volta le vicende del suo eroe più umano con la cifra dello 'svelamento'.

L'eliminazione o la semplificazione della scena in secondo piano proposta dal modello del Castello da parte dell'illustratore francese comporta un'altra conseguenza. Nelle figure di Castello, sin dalla redazione 'A' (Osanna 1584; Bartoli 1590), Gerusalemme rivestiva un ruolo

centrale e nell'edizione *in folio* Pavoni 1617: la rappresentazione della città era ben definita. E sebbene il più delle volte sia conservato il particolare di un imponente edificio circolare coperto da una cupola, in cui forse Castello aveva sintetizzato il gran Sepolcro e il Tempio di Salomone (Benassi 2017), la perizia architettonica di Leclerc non emerge quasi mai nell'operazione editoriale di Elsevier-Jolly, non solo nella *Liberata* ma anche nelle altre opere, tanto per il ristretto formato quanto per il registro meno elevato che il formato ristretto finiva per imporre.

Persiste, in accordo al modello, la centralità di Goffredo: se consideriamo le illustrazioni con un'ambientazione militare, nella netta maggioranza di esse la scena è occupata dal pio capitano, spesso rappresentato in trono, come già aveva fatto l'artista genovese (Gervasi 2017). Il confronto col modello permette anzi di chiarire alcune prevedibili incomprensioni: stando all'*Inventaire*, per il canto I si avrebbe "Godefroi de Bouillon, à cheval, un bâton à la main dr., de dos, passe en revue les troupes des chrétiens" (Préaud 1980, IX, n. 3093, 284) [Fig. 8]. In effetti, in questo caso Goffredo non è facilmente riconoscibile, dato che nessuno dei personaggi è raffigurato all'antica con i *signa imperii* che caratterizzano di solito la maestosità del capitano, coronato d'alloro. Ma se si confronta l'illustrazione francese con il modello italiano si scopre che le figure a cavallo sono da contarsi tra i cavalieri che Goffredo passa in rassegna mentre "s'era egli fermo" (*Lib.* I, 35) [Fig. 7].

Accanto alle incisioni 'militari', una sezione proficua è invece rappresentata da quelle collocate in altra sede, aventi per protagonisti le figure femminili – come il già visto caso di Erminia – oppure le avventure legate ai compagni erranti, su tutte il trittico romanzesco dei canti XIV-XVI. Tra le donne della *Liberata*, impossibile non menzionare Clorinda, a cui la netta maggioranza delle edizioni illustrate dedica il canto II, quando la guerriera compare per salvare Olindo e, soprattutto, Sofronia, suo virgineo doppio. Castello, potendo contare sugli ampi spazi dell'*in folio*, proponeva, per il canto II, nella fascia in primo piano Clorinda, Olindo e Sofronia attornati da un gruppo di persone [Fig. 9], inserendo la scena nella fuga prospettica degli edifici della città. In questo caso la cinesica riportata nei versi tassiani viene perfettamente replicata dall'illustratore: alla vista dei due, e soprattutto di Sofronia che "tacer lei con gli occhi al ciel si fisa / ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa" (*Lib.* II, 42, 7-8), Clorinda si intenerisce e "senza troppo indugiare ella si volse / ad un uomo che canuto avea da canto" (*Lib.* II, 43, 5-6) per chiedergli spiegazioni.

Con il medesimo categorico gesto viene presentata la guerriera da Leclerc che organizza il piano verticalmente. Ciò pone Clorinda in ulteriore risalto, conferendole nuovo impeto rispetto alla versione del Castello, come sottolineato dall'impennarsi del cavallo e dal gonfiarsi del mantello, quasi simulasse un'irruzione sulla scena [Fig. 10]. L'immagine è simile a quella del cavaliere che campeggia al centro dell'*Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia* di Charles Le Brun, peraltro amico e benefattore di Leclerc, oltre che pittore di punta della corte reale. Si tratta però, ed è doveroso precisarlo, di una somiglianza che non sentiamo di spingere fino al punto di riconoscere una filiazione diretta dal quadro del 1663, sia perché schema ico-



7 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. I, Pavoni 1617.



8 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. I, Elsevier-Jolly 1678.

nografico piuttosto diffuso sia perché l'inventario *post mortem* dei beni di Leclerc dimostra che l'incisore non si interessava molto all'arte grafica o pittorica dei suoi contemporanei, almeno non al punto da possederne nei suoi raccoglitori o sulle sue pareti (Préaud 1980, VIII, 14). Tuttavia, andrà ricordato che lo stesso Leclerc appronta una stampa sul medesimo tema dell'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, che quindi non doveva essergli estraneo (Préaud 1980, VIII, 126-127). Non avendo poi a disposizione la profondità prospettica architettonica del Castello, Leclerc semplifica lo sfondo limitandolo quasi a un solo edificio: tuttavia, le abbozzate figure sui tetti o a cavalcioni della finestra rendono bene il "vulgo de' pagani" (*Lib.* II, 37, 1) accorso al rogo di Olindo e Sofronia.

Sorprende invece la scelta per il canto XII: al posto del momento tipico del battesimo, a suo tempo il Castello nel 1617 aveva raffigurato il corpo di Tancredi in primo piano trasportato dai compagni militari, seguito da quello di Clorinda. È quanto accade dopo il tragico duello quando il comandante del drappello cristiano sopraggiunto "sopra l'altrui braccia ambi li pone" (*Lib.* XII, 72, 7) e "così portati, è l'uno e l'altro appresso" (*Lib.* XII, 73, 7). Leclerc, per restare fedele al modello nel più ristretto formato in 24°, finisce per ridurre di molto le dimensioni, sicché il



9 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. II, Pavoni 1617.



10 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. II, Elsevier-Jolly 1678.

corpo della guerriera pagana – ormai cristiana – è indistinto e confuso sullo sfondo: il canto di Clorinda per eccellenza, di fatto, quasi non vede rappresentata la guerriera. Non a caso, altre edizioni in 24° (Sforzini 1618; Facciotti 1632; Andreoli 1670), avevano prescelto la scena del battesimo di Clorinda, ben più facilmente riproducibile contando due sole figure e altamente significativa per le vicende della vergine guerriera e di Tancredi che, una volta capito il tragico avvenimento, “premendo il suo affanno a dar si volse / vita con l’acqua a chi co ’l ferro uccise” (*Lib.* XII, 68, 3-4).

Ad Armida e al suo mondo è invece legato il trittico romanzesco dei canti XIV-XVI. In questo caso, l’aderenza al modello italiano garantisce il rispetto del dato testuale, sempre rispettando le scelte del Castello. Per il XIV della *Gerusalemme liberata*, ad esempio, si preferisce rappresentare il momento in cui il mago di Ascalona narra a Carlo e Ubaldo gli avvicendamenti che hanno portato Rinaldo tra le braccia di Armida, piuttosto che i due amanti così come ritratti nel racconto di secondo grado [Fig. 11]. Si tratta di quanto descritto da Tasso nelle ott. 48-49 del canto: i tre arrivano al palazzo del mago che “è in forma di speco” (*Lib.* XIV, 48, 3), con grandi sale e impreziosito da fregi naturali.

Non mancàr qui cento ministri e cento
 che accorti e pronti a servir gli ostri foro,
 né poi in mensa magnifica d'argento
 mancàr gran vasi e di cristallo e d'oro;
 ma quando sazio il natural talento
 fu de' cibi e la seta estinta in loro:
 "Tempo è ben" disse a i cavalieri il mago
 "che 'l maggior desir vostro ormai sia pago".

Quivi ricominciò: [...] (*Lib.* XIV, 49; 50, 1).

Naturalmente già il Castello aveva semplificato la scena rispetto agli iperbolicamente cento "ministri" e ai grandi vasi. Nondimeno, l'affacciarsi dei servitori dà l'idea di un grande palazzo, accentuata anche dagli archi che si aprono in prospettiva sullo sfondo, mentre l'arco roccioso suggerisce la somiglianza con la grotta e i fregi naturali a cui Tasso fa riferimento nei versi. Dal canto suo, l'illustratore francese modifica leggermente il vestiario dei protagonisti ma soprattutto opera un minimo ma significativo cambiamento di prospettiva rispetto al Castello: se l'incisione italiana poteva contare su una ricca cornice, la più modesta versione francese arretra il punto di vista, mostrando l'intera campata dell'arco leggermente ruotata, ed è proprio questa organizzazione del piano a creare l'illusione che il lettore/spettatore stia quasi per entrare nello spazio, provenendo dalla sinistra dell'immagine, per porsi anche lui in ascolto [Fig. 12]. Uno stratagemma simile viene utilizzato da Leclerc per il canto IV, l'unico in cui trova spazio la rappresentazione del meraviglioso infernale. È quanto descritto da Tasso all'inizio del canto, con il radunarsi del "concilio orrendo" (*Lib.* IV, 2, 4):

D'essi parte a sinistra e parte a destra
 a seder vanno al crudo re davante.
 Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
 sostien lo scettro ruvido e pesante (*Lib.* IV, 6, 1-4).

Al di là di alcuni cambiamenti nell'iconografia di Plutone tra i versi, l'illustrazione in Pavoni 1617 e quella di Elsevier 1678, ancora una volta in quest'ultimo caso la raffigurazione dell'intera campata e il gioco di luci amplificano lo spazio nonostante le ristrette dimensioni del 24°, e ci danno l'impressione di essere sulla soglia di una scena che il diavolo all'estrema destra ci invita a guardare come se fossimo a teatro [Figg. 13-14]. È proprio in virtù dell'importanza della dimensione scopica che si registrano forse le illustrazioni più belle di Leclerc, nelle quali – come di consueto – rappresenta il momento già prescelto dal Castello, apportando però modifiche non indifferenti che aggiungono, anziché sottrarre, forza al *medium* visivo.

La dinamica del 'vedere', come detto, riveste nella *Liberata* un ruolo centrale. Il primo a 'vedere' è infatti Dio stesso che "gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò che in sé il mondo umana" (*Lib.* I, 7, 7-8): uno sguardo che tutto abbraccia e che sia nell'edizione Osanna 1584 e in quella Bartoli 1590 (la cosiddetta redazione 'A') sia in quella Pavoni del 1617 (redazione 'C') Castello aveva colto pienamente, proponendo un'illustrazione che



11 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIV, Pavoni 1617.



12 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIV, Elsevier-Jolly 1678.

presentasse in tutt'uno Goffredo, il campo militare, Gerusalemme e finanche la flotta. Con perspicacia, invece, quando si era dovuto misurare con un formato più ristretto quale quello dell'edizione Pavoni del 1604, l'artista genovese aveva modificato il soggetto, presentando un altro momento fortemente segnato dall'importanza della visione, ossia l'apparizione alle prime luci dell'alba dell'arcangelo Michele a Goffredo, "quando a paro co 'l sol, ma più lucente, / l'angelo gli apparì da l'oriente" (*Lib. I*, 15, 7-8).

La stessa scena ricorreva con il Tempesta per l'edizione Ruffinelli del 1607, esemplata proprio su imitazione dell'edizione Pavoni 1604 per fargli concorrenza; analogo soggetto anche in quell'edizione Sforzini del 1618 che avrebbe dovuto fornire il modello per il supposto Leclerc del 1674 pubblicato da Michele Hercole a Roma; l'apparizione dell'arcangelo è insomma scelta in comune con altre edizioni in 24°, come in quelle romane del Facciotti (1632) e, in tempi assai vicini alla pubblicazione Elsevier, quella a spese degli Andreoli fregiatasi delle splendide incisioni di Clouwet (1670), riprese nella stampa veneziana del Quartaroli nel 1678. Come precedentemente considerato, per questo canto l'aderenza al modello 'C' del Castello penalizza invece la leggibilità dell'illustrazione di Leclerc, il quale anziché optare per una vignetta



13 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. IV, Pavoni 1617.



14 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. IV, Elsevier-Jolly 1678.

con due soli protagonisti facilmente riconoscibili, rappresenta il campo cristiano. È la rassegna dell'esercito che sfila sotto gli occhi del fermo Goffredo che "si vedea davanti / passar distinti i cavalieri e i fanti" (*Lib. I*, 35, 7-8): nondimeno, come già visto, mentre in Pavoni 1617 veniva palesemente rispettata questa organizzazione della scena – con Goffredo facilmente riconoscibile per i *signa imperii* – in Elsevier 1678 non c'è modo di capire quale sia il pio Capitano, se la figura a cavallo o quella in piedi, se non attraverso il confronto con il modello. A queste scelte un po' infelici, specie se pensiamo che questa è la prima illustrazione che il lettore/spettatore si trova davanti senza poterla pienamente decifrare, se ne contrappongono altre di diversa valenza.

Si prenda la 'figura' del c. III: nella tradizione illustrata, al di là delle edizioni in cui vengono rappresentate più scene come in quella Sarzina (Venezia 1625), tre sono le opzioni che si delineano. La prima è lo scontro tra cristiani e pagani, come presentato nella redazione 'A' del Castello (Osanna 1584), in cui lo sguardo del lettore/spettatore diventa contrapposto ma analogo a quello di Aladino ed Erminia e alla sua *teichoskopia*; quella meno diffusa, presentata nella redazione 'B' del Castello (Pavoni 1604) e ripresa dal Tempesta nel 1607 (Ruffinelli 1607) e nella stampa per Sforzini del 1618 – dunque presente in formati di minori dimensioni

– è il sepolcro di Dudone su cui il canto III si avvia alla conclusione (*Lib.* III 72-73); in ultimo, la terza scena prescelta nella tradizione è quella presentata in apertura del canto:

[...]
quando il sol gli aridi campi fiede
con raggi assai ferventi e in alto sorge,
ecco apparir Gierusalem si vede,
ecco additar Gierusalem si scorge,
ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente (*Lib.* III, 3, 3-8).

La retorica ecfrastica è enfaticamente sottolineata dall'anafora dell'avverbio presentativo e si iscrive, come accade di consueto nella *Liberata*, nella dinamica dell'apparizione improvvisa, capace di smuovere gli animi dei personaggi come dei lettori. È questa la scena prescelta dal Castello nell'edizione Pavoni del 1617 [Fig. 15], con uno squarcio di luce nel cielo che fa sembrare Gerusalemme una visione divina agli occhi dei tanti crociati presenti. Lo stesso affollamento si ritrova nella redazione 'A' del Tempesta – quella accolta nell'edizione della Stamperia reale di Parigi nel 1644 – ed in altre edizioni (Tozzi 1628; Curti 1665; Facciotti 1632). Leclerc, invece, sia pur abbozzando sulla sinistra altre figure, concentra l'illustrazione su un solo soldato cristiano colto nel momento in cui, spogliatosi dell'elmo e dello scudo, si inginocchia e stende la mano verso l'agognata città santa [Fig. 16]: in questo modo il *transfert* del fruitore dell'illustrazione rispecchia egregiamente quello messo in atto nel testo. Allo stesso modo in cui, con le sue ottave, Tasso vuol presentare Gerusalemme al lettore come se costui fosse nella veste di un crociato, parimenti nell'illustrazione si crea una perfetta identificazione tra il singolo lettore che guarda il crociato e il singolo crociato che guarda Gerusalemme. La scelta di ritrarlo di spalle da parte di Leclerc, permettendo così la sovrapposizione dei punti di vista, è originale e non si ritrova in altre edizioni delle *Liberata*. Inoltre, scorrendo il catalogo delle incisioni del disegnatore francese, si può constatare che la posa di spalle del personaggio inginocchiato in atto di preghiera non sia molto diffusa, prediligendo di solito una rappresentazione di profilo. Si può dedurre che sia una scelta peculiare per il poema cinquecentesco, proprio al fine di rispecchiare quella "energia" tassiana, capace di unire *enargeia* e *energeia* attraverso vari strumenti retorici, tra cui quell'evidenza dei gesti in grado di teatralizzare il sentire interiore e che, ripresa dalle figure incise, permette a queste ultime di gareggiare davvero col testo.

Lo stesso stratagemma viene utilizzato per l'illustrazione del canto XIII: davanti al cristiano si palesa improvvisa una "novella Dite" creata dagli incantesimi del mago Ismeno nella foresta di Saron. Non c'è modo di sciogliere il dubbio se il cavaliere, ritratto nuovamente di spalle, sia Alcasto o Tancredi. Se è vero che il secondo è sicuramente tra i principali protagonisti della *Liberata* ed è davanti ai suoi occhi che per la terza ed ultima volta "sorge improvvisa la città del foco" (*Lib.* XIII, 33, 8), è in occasione della fallita prova del secondo che Tasso, sfruttando anche la parentesi col verbo "pargli" dal sapore dubitativo, innesta la descrizione dell'orribile città:



15 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. III, Pavoni 1617.



16 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. III, Elsevier-Jolly 1678.

[...]

ma gli s'opponne (o pargli) un foco acceso.

Cresce il gran foco, e 'n forma d'alte mura
 stende le fiamme torbide e fumanti:
 e ne cinge quel bosco, e l'assicura
 ch'altri gli arbori suoi non tronchi e schianti.
 Le maggiori sue fiamme hanno figura
 di castelli superbi e torreggianti,
 e di tormenti bellici ha munite
 le rocche sue questa novella Dite.

Oh quanti appaion mostri armati in guarda
 de gli alti merli e in che terribil faccia!
 De' quai con occhi biechi altri il riguarda,
 e dibattendo l'arme altri il minaccia (*Lib. XIII*, 26-28).

L'unico precedente è dato dal solito Castello del 1617, senza che la scena sia stata ripresa da altre edizioni, in cui si pure si ravvisa un singolo cavaliere attonito davanti all'apparizione infernale [Fig. 17]. Tuttavia, in questo caso è il formato a fare la differenza, il che porta Leclerc a eliminare un particolare importante: nel modello italiano l'illustrazione appare quasi monotematica, posto il primo piano del cavaliere. In realtà è rappresentato anche un differente e fondamentale momento del canto: si tratta dell'atto finale del XIII, quando Goffredo – di fronte all'arsura e alle ribellioni che minacciano l'esercito cristiano – si affida alla sua fede, “giunge le palme, e fiammeggianti in zelo / gli occhi rivolge e le parole al Cielo” (*Lib. XIII*, 70, 7-8) e prega per l'intervento divino. Duplicando lo sguardo che il Padre eterno aveva rivolto verso i suoi nel canto I, anche in questo momento che segna una svolta capitale nelle sorti della guerra “a le schiere / fedeli sue rivolse il guardo pio” (*Lib. XIII*, 72, 5-6), avviando con la pioggia il “novello ordin di cose” (*Lib. XIII*, 73, 5) che porterà alla vittoria dell'esercito crociato. Nella versione del Castello in Pavoni 1617, Goffredo è ben visibile nella sua tenda nell'atto di pregare, mentre alle sue spalle si staglia Gerusalemme, su cui i raggi che filtrano dalle nubi cadono enfatizzandola. In questo modo, all'apparizione infernale si contrappone la città santa, ormai prossima a essere conquistata dai cristiani. Nella rimodulazione di Leclerc, invece, Goffredo è quasi invisibile, abbozzato com'è sull'estrema sinistra e viene eliminata del tutto Gerusalemme, cancellando così la contrapposizione ben sottolineata dall'artista genovese [Fig. 18].

Che il canto III e il canto XIII della *Gerusalemme* propongano schemi iconografici simili è un dato evidente e non è insolito ritrovare nella tradizione illustrata dittici di incisioni simili tra loro. Nel caso delle incisioni di Leclerc, l'edizione veneziana per Domenico Lovisa (1685) scambia per esempio le due illustrazioni esaminate, proponendo erroneamente il cavaliere del canto XIII per il canto III e, viceversa, il crociato del III per quello del XIII. Anche qualora la scelta figurativa sia ricaduta altrove, non si è esente da errori: uno dei dittici più diffusi è la rappresentazione di Tancredi nella selva per il canto XIII e di Rinaldo nella medesima foresta per il canto XVIII. Prendiamo in esame la prima edizione che propone questa ‘coppia’, con il solito Castello stavolta però nella versione del 1604 (Pavoni 1604), replicata nell'edizione Sforzini 1618 e dunque, nel supposto Leclerc del 1674 per l'Hercole: ci sembra innegabile che in quest'occasione le due illustrazioni siano state scambiate in sede di stampa, a partire dall'edizione Pavoni 1604 e perpetuando l'errore nelle successive del 1618 e del 1674. Almeno un paio di elementi suffragano questa ipotesi: in primis, osservando le piante opposte ai cavalieri, è evidente che quello nell'edizione Pavoni 1604 al canto XIII è un cipresso [Fig. 19], mentre quello per il canto XVIII è più simile al mirto [Fig. 20]. Come è noto, è Tancredi a trovarsi davanti al cipresso (*Lib. XIII*, 38) – pianta funeraria per eccellenza – mentre a Rinaldo si palesa un mirto (*Lib. XVIII*, 25); se poi si raffronta l'apparizione rispettivamente della falsa Clorinda e della falsa Armida, è chiaro che quest'ultima corrisponde alla nostra figura 19, quando di fronte a Rinaldo che “stringe il ferro ignudo” (*Lib. XVIII*, 33, 8) ella “vassene al mirto; allor colei s'abbraccia / al caro tronco, e s'interpone e grida” (*Lib. XVIII*, 34, 1-2); inoltre, mentre ‘Clorinda’ compare da sola agli occhi di Tancredi [Fig. 20], dinanzi a Rinaldo, prima ancora dell'apparizione di ‘Armida’, spuntano “insieme poi cento altre piante / cento nife produr dal



17 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Pavoni 1617.



18 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Elsevier-Jolly 1678.

seno pregnante” (*Lib. XVIII*, 26), ed è nella sola figura 19 che compare più di una persona tra le piante. La confusione non si crea invece nell’edizione Andreoli 1670 – le cui illustrazioni di Clouwet vengono riprese nell’edizione Quartaroli 1678 – perché qui, a fronte di un Rinaldo che continua ad alzare la spada verso l’albero antropomorfo per il canto XVIII, per il canto XIII si sceglie di rappresentare la pioggia finalmente inviata da Dio che rinnova le speranze dei crociati, raffigurati proprio come descritti da Tasso:

così gridando, la cadente piova
che la destra del Ciel pietosa versa,
lieti salutan questi; a ciascun giova
la chioma averne non che il manto aspersa:
chi bee ne’ vetri e chi ne gli elmi a prova
chi tien la man ne la fresca onda immersa,
chi se ne spruzza il volto e chi le tempie,
chi scaltro a miglior uso i vasi n’empie (*Lib. XIII*, 77).

Tra l’altro, in questo modo, si crea nell’edizione Andreoli un significativo dittico di immagini unite dall’elemento salvifico dell’acqua: come l’acqua del battesimo aveva salvato Clorinda



19 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Pavoni 1604.



20 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Pavoni 1604.

nell'illustrazione del canto XII, ora la pioggia inviata da Dio salva il campo cristiano nel canto XIII [Figg. 21-22].

Ma torniamo al nostro Leclerc. Come di consueto, l'illustratore francese propone nuovamente la scelta della redazione 'C' del Castello (Pavoni 1617) per il canto XVIII, con l'arcangelo Michele, visibile al solo Goffredo, che gli intima di drizzar gli occhi "a riguard l'immenso / essercito immortal ch'è in aria accolto" (*Lib.* XVIII, 93, 1-2) mentre sotto infuria lo scontro [Fig. 23]. Stavolta Leclerc, ben conscio del minor spazio a disposizione, opta per semplificare la scena, riducendo di molto la rappresentazione della battaglia, ormai piuttosto indistinta, e della città, sintetizzata quasi in un unico edificio circolare [Fig. 24]. Oltre a ciò, applica nuovamente lo stesso espediente già considerato per il canto III, presentando il capitano e l'angelo comple-



21 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XII, Andreoli 1670.



22 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Andreoli 1670.

tamente di spalle, anziché di profilo come nel modello, permettendo nuovamente al lettore di sovrapporre perfettamente il suo sguardo a quello di Goffredo dinnanzi alla “milizia innumerevole ed alata” (*Lib. XVIII*, 96, 34).

Arriviamo così alla fine del poema e al monumentale canto XX: l'intera tradizione illustrata propone per questo canto inevitabilmente la raffigurazione di sconti militari, con la significativa eccezione dell'edizione Andreoli 1670 che presenta invece Goffredo inginocchiato dinnanzi al Santo Sepolcro, come appare negli ultimi versi del poema [Fig. 25]:

Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo duce;



23 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Pavoni 1617.



24 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Elsevier-Jolly 1678.

e qui l'arme sospende, e qui devoto
il gran Sepolcro adora e scioglie il voto (*Lib. XX, 144, 5-8*).

Per il resto, le scene di guerra raffigurate nelle altre edizioni sembrano ritrarre o Rinaldo opposto a Solimano – a cui però può facilmente sovrapporsi l'immagine di Goffredo contro Emireno, senza che sia sempre possibile sciogliere il dubbio –, oppure il momento in cui Altamoro si arrende al capitano cristiano sul finire del canto.

Rispetto al suo consueto modello, Leclerc fa qui una scelta diversa: se nell'edizione Pavoni del 1617 veniva chiaramente proposto in primo piano Goffredo – riconoscibile dalla consueta corona d'alloro – impegnato in uno scontro a due, come suggeriscono i due cavalli contrapposti [Fig. 26], nella sua ultima illustrazione per il poema tassiano l'incisore francese ritrae il solo Goffredo, senza alcun avversario di fronte, in una posa assolutamente inedita e che non ha precedenti nella tradizione delle edizioni illustrate [Fig. 27]. Di certo, l'atteggiamento del capitano potrebbe essere semplicemente interpretato come un momento di incitamento verso i suoi uomini, spingendoli alla battaglia, assai simile a quanto si legge nell'ott. 12 del canto, quando nel corso dell'ultima rassegna “sopra un corsier di schiera in schiera / pareva volar tra’



25 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Andreoli 1670.

26 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Pavoni 1617.

27 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Elsevier-Jolly 1678.

cavalier, tra' fanti. / Tutto il volto scopria per la visiera / fulminava ne gli occhi e ne' sembianti" (*Lib. XX, 12, 1-4*). Ma, in conclusione, ci piace pensare che quel gesto e quello sguardo possano essere rivolti al lettore stesso, invitandolo a guardare l'atto finale della crociata e di quel poema il cui autore, proprio come il suo protagonista, più volte aveva dipinto davanti agli occhi della mente gesti e gesta, perché da quasi cinquecento anni con le sue parole "l'immagine ad alcuno in mente desta, glie la figura e quasi glie l'addita" (*Lib. XX, 25, 3-4*).

Bibliografia

Fonti

Andreoli 1670

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* [...], edizione G. e G. Andreoli, Roma 1670.

Bartoli 1590

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* [...] con figure di Bernardo Castello, edizione G. Bartoli, Genova 1590.

Borea 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino, 1976.

Collignon 1657

F. Collignon, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci. Disegnata & intagliata da*

Carlo Cesio. *Nel quale spengansi, & riduconsi allegoricamente alla moralità, le Favole Poetiche in essa, rappresentate*, Roma 1657.

Combi, La Nou 1652

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione Combi & La Nou, Amsterdam 1652.

Davits 1764

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata [...]*, edizione Davits, Paris 1764.

Elsevier 1678

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione S.D. Elsevier, Amsterdam 1678.

Facciotti 1632

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione G. Facciotti, Roma 1632.

Foulis 1763

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione A. e R. Foulis, Glasgow 1763.

Galilei 1793

G. Galilei, *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei. E Discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di Torquato Tasso*, Venezia, 1793.

Grillo 1612

A. Grillo, *Lettere del reverendissimo padre don Angelo Grillo, abbate di San Benedetto di Mantova, et presidente generale della Congregazione Cassinese, nuovamente raccolte dal signor Pietro Petracci*, Venezia 1612.

Guasti 1852-1855

T. Tasso, *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze 1852-1855.

Guidi 1868

U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna 1868.

Hercole 1674

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata*, edizione M. Hercole, Roma 1674.

Hertz 1705

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata [...]*, edizione G.G. Hertz, Venezia 1705.

Imprimerie Royale 1644

T. Tasso, *Il Goffredo overo la Gierusalemme liberata*, edizione Imprimerie Royale, Paris 1644.

Jolly 1698

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione Jolly, Paris 1698.

Jombert 1774

Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc, chevalier Romain, dessinateur & graveur du cabinet du Roi, par C.-A. Jombert, Paris 1774.

Lovisa 1685

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione D. Lovisa, Venezia 1685.

Lovisa 1700

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione D. Lovisa, Venezia 1700.

Meaume 1877

Sébastien Le Clerc et son œuvre, par E. Meaume, Paris 1877.

Osanna 1584

T. Tasso, *Gierusalemme liberata. Poema Heroico [...]*, edizione F. Osanna, Mantova 1584.

Pavoni 1604

T. Tasso, *La Gierusalemme di Torquato Tasso [...] figurata da Bernardo Castello*, edizione G. Pavoni, Genova 1604.

Pavoni 1617

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, edizione G. Pavoni, Genova 1617.

Quartaroli 1678

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione G. Quartaroli, Venezia 1678.

Ruffinelli 1607

T. Tasso, *Il Goffredo ovvero la Gierusalemme liberata*, edizione A. Ruffinelli, Roma 1607.

Serassi 1858

P.A. Serassi, *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi*, Firenze 1858.

Sforzini 1618

T. Tasso, *Il Goffredo ovvero la Gierusalemme liberata*, edizione D. Sforzini, Roma 1618.

Ventura 1588

T. Tasso, *Delle lettere familiari del Sig. Torquato Tasso, nuovamente raccolte e date in luce*, edizione C. Ventura, Bergamo 1588.

Riferimenti bibliografici

Benassi 2017

A. Benassi, *Il gran Sepolcro. Gerusalemme terrena, Gerusalemme celeste e illustrazioni della Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 233-262.

Bolzoni 2017

L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017.

Careri 2010

G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano 2010.

Ferretti 2006

F. Ferretti, *L'elmo di Clorinda. L'“energia” tra “Discorsi dell'arte poetica” e “Gerusalemme liberata”*, “Studi tassiani” 54 (2006), 15-44.

Ferretti 2017

F. Ferretti, *Tre approcci figurativi alla Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 263-282

Gervasi 2017

P. Gervasi, *Signa imperii. Immagini della sovranità nelle illustrazioni della Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 205-232.

Martini 2013

E. Martini, *Il Tasso istoriato. La Gerusalemme tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca 2013, 213-231.

Paoletta 2017

A. Paoletta (a cura di), *Le incisioni della Gerusalemme liberata dal secolo XVI al XVIII*, Castellammare di Stabia 2017.

Préaud 1980

M. Préaud (édité par), *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle. Tome VIII-IX. Sébastien Leclerc*, Paris 1980.

Sabbatino 2018

P. Sabbatino, *Il poema dipinto dell'artista-filosofo Annibale Carracci, l'Adone del Marino con le allegorie di Lorenzo Scoto e l'ecfrasi del classicista Bellori (1657 e 1672)*, "Studi rinascimentali" 16 (2018), 145-164.

English abstract

This essay examines the relationship between *Gerusalemme liberata* and the visual arts, rereading Tasso's ekphrasis and its figurative reception through the engravings by Sébastien Leclerc (Paris 1678). After recalling key theoretical issues of ekphrasis in the poem – from Armida's gate to heraldic cycles, and the overarching centrality of seeing – the study situates Leclerc within the illustrated tradition from the sixteenth to the eighteenth century and, in particular, in relation to Bernardo Castello's *folio* model (Pavoni 1617). The analysis shows how Leclerc, constrained by a pocket format, selects monothematic images, softens martial backgrounds, and privileges viewpoint devices that foster reader identification (figures seen from behind: the crusader in Canto III, Godfrey with the archangel in Canto XVIII). Losses (Clorinda in Canto XII, the city of Jerusalem) and gains (Arcadian emphasis, theatrical gesture) are discussed through exemplary cases (Erminia C. VII; Armida C. XIV-XVI; the forest C. XIII). What emerges is a "ekphrastic" poetics of gazes that shapes visual culture.

keywords | Torquato Tasso; Gerusalemme liberata; ekphrasis; Sébastien Leclerc; Bernardo Castello.



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 Danaïs cadentem lovem”

Piermarco 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