



## XIV GIORNATA GHISLERIANA DI FILOGIA CLASSICA

### Vedere parole, leggere immagini: comunicazione multimodale in Grecia e a Roma

#### *Sommario delle relazioni*

#### Parole e immagini, testi e figure: forme molteplici di un'intersezione

##### **Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)**

Nella prima parte del mio intervento mi propongo di esaminare le complesse dinamiche del rapporto fra testi scritti e figure, a partire dall'epigramma che nella sua dimensione epigrafica si coniuga spesso con un'immagine, rispetto alla quale il testo svolge una funzione eminentemente servile: tuttavia con il tempo, e con il trasferimento dell'epigramma alla forma-libro, il rapporto si rovescia (vedi ad esempio le *Imagines* varroniane; ma per una funzione accessoria dell'immagine ancora nella dimensione epigrafica si veda l'interessante caso della Casa degli Epigrammi). Da questo punto di vista è paradigmatico il rapporto che si instaura nei manoscritti figurati fra testo e illustrazione, in cui quest'ultima è accessoria, ornamentale ed esplicativa rispetto al testo: tuttavia anche in questo caso si incontrano esempi di un rapporto più complesso, come accade per le miniature con le personificazioni delle Arti Liberali nei mss. del *De nuptiis* di Marziano Capella, che illustrano il testo generando dei veri topoi figurativi, ma che al contempo fanno nascere dei brevi componimenti a loro illustrazione. Un caso più recente (solo esemplificativo, peraltro, di una prassi diffusa) è quello di una serie di incisioni cinquecentesche della storia di Amore e Psiche, che rimandano in modo preciso al testo apuleiano, ma cui si aggiungono, nel secondo stato delle incisioni, delle doppie vignette con un testo illustrativo in ottava rima che riassume la *bella fabella*. Sono molti poi i casi in cui l'immagine diviene decisiva per l'interpretazione del testo: per riprendere qualche esempio paradigmatico da qualcuno dei miei studi, è il caso della miniatura di Dialettica presente nel manoscritto marciano illustrato da Attavante Fiorentino, che risolve per la prima volta una difficile *crux* interpretativa del testo di Marziano. Per portare un esempio differente, un mosaico africano del III sec. con la scena di Diana e Atteone permette di comprendere meglio la strategia impiegata da Apuleio, non solo nella descrizione del gruppo statuario dell'atrio di Birrena, dove i personaggi si riflettono nell'acqua della fontana, ma anche il passo del cap. 56 del IX libro di Apuleio, dove a tradire Lucio ricercato dai soldati romani è l'ombra caratteristica del suo capo e delle sue lunghe orecchie, proiettata sull'aia della fattoria. Le immagini possono talvolta permettere di ricostruire testi perduti: è quanto sta cercando di fare ad esempio Antonio Stramaglia studiando il fregio con scene novellistico-processuali della Villa della Farnesina, che presuppongono uno o più testi narrativi perduti. Infine, si possono produrre influenze propriamente genetiche fra tradizione iconografica e tradizione letteraria: è quanto, per esempio, ho analizzato nel caso degli *Xenia* di Marziale, in cui il sottogenere epigrammatico è stato con molta probabilità influenzato, anche nel nome stesso, dal genere figurativo degli *xenia*, ovvero della 'natura morta'. Nella seconda parte del mio intervento affronterò invece il tema, un poco meno studiato, del rapporto fra parola parlata e immagine. Il campo meglio esplorato in questo senso è naturalmente quello del

teatro: maschere, movimenti degli attori, architettura della *skené*, scenografia, oggetti di scena (si vedano in particolare gli studi di Oliver Taplin e di Umberto Albinì). Ma ci possono essere casi diversi di intersezione fra immagine e teatro. Penso in particolare alla riproduzione di scene teatrali su vasi, o alle maschere e scenette teatrali in terracotta di Lipari, o ai mosaici di soggetto teatrale, o ancora alle illustrazioni dei manoscritti terenziani: tutte testimonianze figurative che ci consentono spesso di ricostruire meglio ad esempio fatti di messa in scena e di recitazione. Si possono dare tuttavia casi più obliqui e metodologicamente più interessanti, in cui è l'intersezione fra testi e immagini a permettere non solo la ricostruzione di una scena teatrale ma anche di un suo simbolismo altrimenti perduto: è il caso degli astragali con cui in un affresco pompeiano giocano figli di Medea. Ma vi è un altro genere performativo il cui rapporto con le immagini è stato per molto tempo trascurato, e cui ho dedicato negli ultimi anni molti studi: l'oratoria. Accanto al corpo dell'oratore i cui movimenti sono attentamente regolamentati dall'*actio*, sono infatti utilizzati nella *performance* oratoria tutta una serie di strumenti visuali. Quest'uso trova nell'oratoria romana un precedente legittimante nella tradizione della *laudatio funebris*, strettamente legata all'ostensione del cadavere del defunto e alla presenza di attori con le maschere di cera degli antenati. Questo precedente spiega la frequenza dell'ostensione del cadavere e all'impiego di *imagines* come supporto visuale a un atto oratorio. Supporti visuali importanti sono anche l'ostensione del corpo del cliente, l'uso di 'oggetti di scena', e quelli che possiamo chiamare 'effetti di fondale' come supporto visivo all'oratoria. Abbiamo testimonianza anche di *tableaux* dipinti appositamente come supporto visivo all'oratoria specie giudiziaria. Vi sono casi, infine, in cui l'accoppiamento di testo e immagine si trova ai confini fra oralità e scrittura: è il caso straordinario dei rotoli dell'*Exultet*, le cui immagini sono concepite per scorrere davanti agli spettatori accompagnando il testo letto dall'ambone.

### Interconnessione e intercambiabilità tra *verba* e *imagines*. Fondamenti epistemologici di una prassi culturale

#### **Gregor Vogt-Spira (Philipps-Universität Marburg)**

Il rapporto tra parole e immagini è percepito in modo contrario nell'antichità e nell'età moderna. Mentre oggi si è soliti dare per scontata una differenza fondamentale tra *verba* e *imagines*, nell'antichità l'interconnessione è una pratica culturale ampiamente radicata che si estende fino all'assunzione di un'intercambiabilità dei due mezzi. *Locus classicus* è il detto attribuito a Simonide di Keos, secondo cui un poema è una pittura parlante, un dipinto una poesia silenziosa; la famosa formula oraziana *ut pictura poesis* è diventata quasi un cifrario del concetto. L'oscillazione comune tra i due media si manifesta chiaramente nell'uso esuberante del termine *pingere* per la composizione di un testo – fino al Settecento si parla di Omero come del miglior pittore; nei *Saturnalia* di Macrobio, Virgilio può essere collocato al di sopra del modello omerico proprio per le sue qualità pittoriche. Dall'altra parte, per la retorica è caratteristica, ad esempio, la richiesta spesso ripetuta di presentare le cose come se le si vedesse chiaramente davanti a sé; un'*oratio* è considerata carente se la sua forza raggiunge solo le orecchie e non gli occhi. Si tratta di una concezione che, nei suoi tratti fondamentali, si applica dal III secolo a.C. fino alla prima età moderna. La relazione cercherà di evidenziare i fondamenti epistemologici in base ai quali quest'interconnessione, persino l'intercambiabilità di parole e immagini, caratteristica della cultura ellenistico-romana, diventa comprensibile.

## Rendere presente l'assente: *ekphrasis*, *sapheneia* ed *enargeia* nella tragedia

**Alessandro Stavru (Università degli Studi di Verona)**

L'*ekphrasis* tragica è un tema abbondantemente studiato soprattutto in riferimento ad Eschilo ed Euripide, autori nei quali ricorrono descrizioni di manufatti di vario genere. Per Eschilo, la critica si è concentrata soprattutto sulle descrizioni degli scudi dei condottieri nei *Sette contro Tebe*, mentre per Euripide sono state studiate le descrizioni di architetture templari, armi e navi. Una tale modalità descrittiva appare invece marginale, se non del tutto assente, in Sofocle (cfr. ad es. Torrance 2013: "none are found in extant Sophocles"). Le prime occorrenze di *ekphrasis* nel mondo antico rimandano tuttavia a un'accezione più ampia di tale nozione, volta a ricomprendere qualsivoglia forma di descrizione "chiara" e "vivida". Tale accezione, formulata esplicitamente nei *Progymnasmata* di età imperiale (ad es. Elio Teone, *Progymn.* 118, 7: "L'*ekphrasis* è un discorso descrittivo che pone sotto gli occhi in modo vivido l'oggetto che viene mostrato") è tale da ricomprendere al suo interno persone, luoghi, tempi ed eventi (cfr. soprattutto Webb 1999, 13: "[l'*ekphrasis*] è una forma di evocazione talmente vivida da poter rappresentare qualsiasi cosa – un'azione, una persona, un luogo, una battaglia, persino un coccodrillo"). Il presente intervento si propone di mostrare come tale modalità descrittiva sia riscontrabile non soltanto in Eschilo ed Euripide, ma anche in Sofocle. Attraverso un'analisi comparata di tre celebri *ekphraseis* tratte dai *Persiani* di Eschilo (vv. 175-195), l'*Elettra* di Sofocle (vv. 679-762) e le *Supplici* di Euripide (vv. 648-731) si mostrerà come l'*ekphrasis* tragica non si limiti a descrivere manufatti artistici, ma si proponga di rendere presenti circostanze, eventi e vicende assenti. Analogamente alle modalità riscontrabili nei manuali di retorica di età imperiale e nei testi della Seconda sofistica, risulterà come nei passi presi in esame la rappresentazione efrastica debba la propria capacità di "porre sotto agli occhi della mente" ciò che non si dà nella realtà grazie alla "chiarezza" (*sapheneia*) e alla "vividezza" (*enargeia*) del processo descrittivo.

## *Enargeia* and/as fiction

**Ruth Webb (Université de Lille)**

## L'Afrodite Cnidia di Prassitele nell'epigramma efrastico greco

**Lucia Floridi (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna)**

Nell'*Anthologia Graeca*, una serie di epigrammi è dedicata all'Afrodite Cnidia (*API* 159-163; 165-170), il capolavoro realizzato da Prassitele intorno al 360 a.C., che avrebbe preso a modello, secondo una nutrita tradizione aneddotica, l'etera Frine, sua amante. Nel mio contributo cercherò di porre in rilievo come questi testi non solo non forniscano alcuna descrizione effettiva del capolavoro di Prassitele – secondo una convenzione comune all'epigramma efrastico – ma evocino addirittura schemi iconografici differenti. Anche se gli epigrammi sono dedicati a una specifica scultura, il pubblico è così implicitamente invitato a visualizzare immagini diverse di Afrodite e a combinarle liberamente per formarsi il proprio ritratto mentale della dea. Proporrò di porre in relazione questa peculiare tecnica 'combinatoria' con la tendenza dell'arte ellenistica a ibridare modelli iconografici diversi in una singola opera d'arte. Gli *opera nobilia* del passato potevano ispirare, infatti, rivisitazioni e *pastiches*, come molti

esempi dimostrano – dall’Afrodite di Menofanto al gruppo di Afrodite, Pan ed Eros oggi conservato al Museo Archeologico di Atene. Nel comporre epigrammi che invitano il pubblico a combinare iconografie differenti, i poeti attingevano, molto probabilmente, alla loro comune esperienza di fruitori di opere d’arte e competevano con scultori e pittori nel suggerire le loro rivisitazioni dei più celebri capolavori del passato. Questo fenomeno può essere interpretato come un ulteriore esempio della tradizionale competizione tra poesia e arte, centrale nell’*ekphrasis* antica almeno a partire dall’età ellenistica.

### **Il sarcofago e il carme di Lollia Procla (CLE 610): una deposizione multisensoriale**

**Maria Elena Gorrini (Università degli Studi di Pavia) e Stefano Rocchi (Università degli Studi di Pavia)**

Noto già alla fine del XVIII secolo, perché riutilizzato come fontana nel giardino dei Frati della Consolata di Vercelli, il sarcofago di Lollia Procla, in marmo bianco, si inserisce nella tipologia di avelli con tabula ansata sorretta da due eroti dolenti, notissima in Cisalpina. Stefano Rocchi presenterà un’edizione, basata su una recente autopsia, una traduzione e un commento del testo, con particolare attenzione agli aspetti multisensoriali evocati dal carme (suoni, colori, materialità della pietra), mentre Maria Elena Gorrini proporrà considerazioni di carattere storico-archeologico, partendo proprio dalla nuova traduzione, nel tentativo di formulare nuove ipotesi sul monumento, in termini di committenza, esecuzione, e contesto finale di esposizione.

### **Meme romani: *lapidariae litterae* e comunicazione multimodale nella casa di Trimalcione**

**Silvia Speriani (Università degli Studi di Pavia / University of Manchester)**

Parole e immagini si combinano continuamente nella cena petroniana. Ogni portata viene presentata, descritta, spiegata, e solo l’unione tra parola detta (da Trimalcione, dagli ospiti) e immagine vista (l’aspetto delle portate, che pur è a sua volta costruito dalle parole del narratore omodiegetico) veicola il senso *augmentato* di ogni piatto: è cioè proprio la combinazione di parola e immagine ciò che – come in un moderno meme – permette di associare a entrambe un senso nuovo, ridefinendo il significato originario di ciò che si vede e che si sente, e generando, di volta in volta, lo stupore, il riso, la sorpresa. A un simile processo partecipa il proliferare di iscrizioni. Nel mondo di *lapidariae litterae* (Petron. 58.7) degli ospiti di Trimalcione sembra che nulla debba rimanere *sine inscriptione* (Petron. 55.2). E l’episodio, infatti, ne è pieno: dalle iscrizioni che accompagnano gli affreschi nella *porticus*, alle parole che agiscono quasi da iscrizioni didascaliche – offrono infatti un sommario di scene e protagonisti, anche se erroneo e deformante – fornite da Trimalcione subito dopo lo spettacolo degli Omeristi. Attraverso alcuni passi selezionati, il mio contributo intende rilevare il combinarsi multimodale nelle modalità comunicative adottate durante la cena, rivelandone processi ed effetti: il potere ri-definitorio di immagine e parola sembra infatti partecipare a un quadro ideologico e identitario in cui, pur nel suo strampalato modo, il mondo del ricco liberto appare intento non solo a imitare ma anche a ridefinire la cultura alt(r)a – e forse, nel ridefinirla, a farla propria.