

La lunga vita dell'*ekphrasis* tra Bisanzio e la contemporaneità*

Beatrice Daskas

«(F)inisco per riscontrare come le differenze non siano poi molte fra le parole
che talvolta sono colori e i colori che non riescono a resistere
al desiderio di essere parole...»
[José Saramago, *Manuale di Pittura e Calligrafia*, 1977]

Esercizio dei più perfetti, nonché il più complesso tra quelli previsti nei manuali di retorica antichi,¹ l'*ekphrasis* è definita come λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον,² «un discorso descrittivo che porta alla vista, in bell'evidenza, ciò che enuncia». Si propone dunque come *modus dicendi* che ammicca al senso per eccellenza, la vista (ὄψις),³ per creare in chi ascolta l'illusione di vedere quanto è descritto, come se assistesse, a

*Il testo che qui si offre costituisce una rielaborazione della comunicazione letta in occasione della giornata di studi di cui al presente volume d'Atti. Ringrazio il prof. Fabrizio Conca per i preziosi suggerimenti. Dedico lo scritto alla memoria di Gianfranco Fiaccadori.

1. Cf. Anon. In *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 55.12-13: [...] τῶν τελεωτέρων ἐστὶ τοῦτο (sc. προγύμνασμα) καὶ ποικιλωτέρων. Si ha una prova della complessità dell'*ekphrasis* anche nella collocazione avanzata che i retori le attribuiscono nell'ordine dei progymnasmata. Vd. Patillon 2008, 93 s.

2. *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* X, 36.22-23 = 147 Patillon; *Theon. Progymn.* 11, *RhetGrS* II, 118.6-7 (= p. 66 Patillon-Bolognesi 1997); cf. *Nicol. Progymn.*, *RhetGrF* XI, 68.8-9 (λόγος ἀφηγηματικὸς, «un discorso che racconta da cima a fondo»). Sui *Progymnasmata* in gen. e sull'*ekphrasis* (*descriptio*) come esercizio della pratica retorica in part. vd.: Lausberg (1960) 1990, §1106-1139 (*descriptio*, § 1133); *HWRh* (VII) s.v. *Progymnasmata*, *Gymnasmata* (M. Kraus), coll. 159-190, in part. 164-167 e *ibid.* (II) s.v. *Descriptio* (A. W. Halsall), 549-553. Patillon 2008, 92-97. Ulteriore bibliografia, su specifici aspetti dell'*ekphrasis*, verrà fornita nel corso della trattazione.

3. *Phot. Lex.*, s. v. ὄψιν, 367.3-4 Porson 1822 (οὐ τὸ πρόσωπον, οὐδὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀλλὰ τὴν πρόσοψιν λεκτέον); d'altra parte, nello specifico contesto, ὑπ' ὄψιν è recepita *ab antiquo* con la formula «sub oculos»: vd. ad es. *Quintil. Inst.*, IX, 2, [40].

mo' di θεατής, a uno spettacolo.⁴ Ciò è reso possibile grazie all'evidenza, *quae ἐνάργεια graece vocatur*: una qualità, per dirla con Quintiliano, che dà l'impressione non tanto del dire quanto più del mostrare,⁵ e che fa sì che il soggetto presentato possa essere visualizzato con vivida chiarezza.⁶

Se i tecnografi sono concordi nel dare la definizione di *ekphrasis*, la classificazione dei soggetti che le sono consoni si rivela, invece, fluttuante. Nel manuale di Aftonio (IV-V sec. d. C.) – testo canonico dell'insegnamento progimnasmatico – l'*ekphrasis* appare d'uopo nel caso di persone, di avvenimenti, di occasioni e di luoghi, ed è pure adatta agli esseri irrazionali, quali gli animali, e prima ancora che a questi, alle piante.⁷ Sulla stessa linea si era già posto, qualche secolo prima, l'alessandrino Elio Teone (I-II sec. d.C.): in maniera analoga, la sua tassonomia aveva indicato persone, avvenimenti, luoghi, circostanze come occasioni d'impiego del modo ecfrastrico; ma, unico tra i teorici del genere a prevederla, aveva incluso tra le possibilità dell'*ekphrasis* anche quella di 'modo' (τρόπος), additando a paradigma del tipo il celeberrimo luogo omerico della descrizione delle armi (e in special modo dello scudo) forgiate da Efesto per Achille (*Il. XVIII*, 468-617).⁸

Quali che siano le sue oscillazioni, è sulla *ratio quadripartita* 'persone' (πρόσωπα) – 'avvenimenti' (πράγματα) – 'luoghi' (τόποι) – 'occasioni' (καιροί) che il sistema dei soggetti dell'*ekphrasis* si stabilizza nella letteratura progimnasmatica, venendosi poi a cristallizzare, dall'epoca medio-

4. Cf. ad es. *Nicol. Progymn., RhetGrF XI*, 68.11-12, 70.4-6. L'interazione tra la retorica dello scritto e aspettative e modi del vedere dell'audience è stato indagato a fondo, in periodi e contesti diversi. Per quanto riguarda il mondo ellenistico vd. Goldhill 1994; per quello romano e tardoantico si vd. Elsner 1995; per Bisanzio: Webb 1999; Nelson 2000.

5. *Inst.*, IV, 2, [64]: «evidentia [...] est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est».

6. *Theon. Progymn., RhetGrS II*, 119.28-29 (= 69 Patillon-Bolognesi); ps.-Hermog., *Progymn.* 10, *RhetGrR VI*, 23.9-10 (= 203 Patillon 2008); Jo. Sard., *Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR XV*, 224.24-225.2. Per una messa a fuoco del concetto di ἐνάργεια cf. *HWRh* (III) s.v. *Evidentia* (A. Kemmann), 33-47; vd. anche: Zanker 1981; Gualandri 1994, 303 ss.; Manieri 1998, 97 ss.

7. *Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR X*, 37.1-2 (= 147 Patillon 2008): Ἐκφραστῆον δὲ πρόσωπά τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά. Più generiche le indicazioni dello pseudo-Ermogene, *Progymn.* 10 *RhetGrR VI*, 23.9-10 (= 202 Patillon 2008): Γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἑτέρων, «si danno *ekphraseis* di persone ed avvenimenti, di occasioni, di luoghi, di tempi e di molt'altro ancora».

8. *Theon. Progymn.* 11, *RhetGrS II*, 118.7-8, 21-24 (= 66 s. Patillon-Bolognesi 1997). Un'eco delle divergenze tra tecnografi, per ciò che concerne lo specifico capitolo dell'*ekphrasis* lo si coglie p. es. in *Nicol. Progymn., RhetGrF XI*, 67.16-68.1 ove si discute del suo posizionamento rispetto agli altri esercizi (vd. Patillon 2008, 60 s.).

bizantina in avanti, nell'esegesi dei commentatori aftoniani.⁹ A fronte della vistosa omissione del soggetto 'opera d'arte' – che nei modelli letterari dell'epica, della lirica e del romanzo si codifica invece da subito come occasione per l'*ekphrasis* –¹⁰ non sarà vano richiamare che esso conosce autonomia fisionomia soltanto in Nicola di Mira (V sec. d. C.),¹¹ essendo altrove ricompreso nelle tipologie scandite dalla tassonomia appena ricordata.¹² E ciò, quasi a voler sancire l'importanza ormai acquisita, nell'ambito delle scuole di retorica, dal genere autonomo delle *Kunstbeschreibungen*. Genere le cui radici affondano nelle esperienze dei maggiori interpreti della Seconda Sofistica, da Luciano ai Filostrati, e che conosce momenti di grande virtuosismo tecnico – di vera e propria "pittura verbale" – durante la rigogliosa stagione tardoantica, per giungere a sintesi con la Scuola di Gaza e il classici-

9. Cf. *Jo. Dox. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 512.12-28; *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 217.19-20. Anche in questo caso, però, la tendenza è quella della disamina critica delle teorie dei vari tecnografi. Nel caso dell'*ekphrasis* di 'modo' (τρόπος), ad es., il Sardiario rimarca la saggezza di Aftonio nel tralasciarla, perché trattasi di una categoria mancante di referente oggettivo (*Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 218.14-15). La medesima disamina critica è anche a proposito della prevalenza dei "καίροί" rispetto ai "χρόνοι": vd. *Jo. Dox. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrW* II, 512.29-31 e 513.1-3.

10. Per quanto riguarda l'epica, nella tradizione della descrizione omerica dello scudo di Achille è l'*ekphrasis* virgiliana dello scudo di Enea in *Aen.*, VIII, 625-731, o quella dello scudo forgiato da Efesto per Dioniso in *Nonn. Dion.*, XXV, 384-563. Nella lirica, occasioni efrastiche sono offerte, p. es., dal *kissybion* ligneo promesso al pastore Tirsi per intonare il suo canto in morte di Dafni, in *Theoc. Idill.*, I, 27-60. Nel romanzo, frequenti sono le descrizioni di dipinti, come spunto narrativo: p. es. il quadro raffigurante Europa in *Ach. Tat. Leuc. Clit.*, I, 1. Genere a sé, che meriterebbe trattazione separata, è l'epigramma efrastico che accompagna oggetti d'arte o monumenti. Per una panoramica sulle *Beschreibungen von Kunstwerken* nei vari generi della letteratura antica si vd. l'ancora fondamentale Friedländer 1912, 1-103. Studi d'insieme sul rapporto tra arti figurative e letteratura nell'antichità, dall'età arcaica all'ellenismo sono Webster 1939, 1959, 1964. Per contestualizzare gli esempi riportati: sul prototipo omerico, mette a fuoco lo *status quaestionis* indicando i principali orientamenti della critica ed aprendo nuove prospettive di indagine il recente volume di D'Acunto-Palmisciano (2010), che raccoglie gli atti della giornata di studi sul tema tenutasi nel 2008 all'Orientale di Napoli (in part. si consultino, per quello che qui interessa, il contributo di R. Palmisciano, 47-64 nonché la nota bibliografica a cura di M. Arpaia, 233-245); sull'*ekphrasis* teocritea, il rimando è a Nicosia 1968, in part. sull'idillio citato, 15-42; sulle descrizioni di opere d'arte nel romanzo antico si consultino Bartsch 1989, 40-79 (Eliodoro ed Achille Tazio) nonché più in gen. Billault 1990.

11. Nicol. *Progymn.*, *RhetGrF* XI, 69.4-5.

12. I commentatori di Aftonio rimarcano l'assenza della categoria nel maestro antiocheno. Il Sardiario prescrive che le opere d'arte siano classificate secondo il loro soggetto, e così ricomprese nella tassonomia principale: *Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 219.7-10.

simo giustiniano, con Procopio e Giovanni Gazè e con Paolo Silenziario.¹³ Sarà poi intorno a tali prototipi letterari, in special modo Luciano e i Filostrati, che si modellerà la prosa d'argomento artistico degli umanisti italiani. A partire dagli esperimenti di chi, come Guarino Veronese, vivrà l'epoca feconda del Concilio ferrarese-fiorentino (1438-39) e potrà attingere, grazie alla preziosa mediazione della *vague* di intellettuali bizantini rifluita in Italia a ridosso di quel frangente, direttamente alla fonte.¹⁴ Una *vague* inaugurata, con qualche lustro d'anticipo sui primi arrivi, dal «princeps ingenii litterarum et virtutis» Manuele Crisolora, insegnante di greco allo *Studium* fiorentino (1397) e tra i promotori più solleciti di quel rinnovato interesse per le lettere e la cultura ellenica dal quale l'Umanesimo trarrà linfa vitale per i propri successivi sviluppi.¹⁵

Sarà presso gli umanisti italiani che il venerando patrimonio di sapienza retorica antica, custodito nei secoli da Bisanzio, metterà nuove radici. Non sorprenderà allora di trovare rispolverati, negli scritti dei più consumati interpreti della critica d'arte cinquecentesca, moduli e convenzioni ecfrastriche della tradizione: tant'è nei luoghi più significativi delle *Vite* vasariane,¹⁶ uno su tutti la celeberrima descrizione del cartone approntato da Leonardo da Vinci per la *Battaglia di Anghiari*,¹⁷ ove l'intento di mostrare a parole ciò che il pittore ha disegnato si sostanzia nell'illustrazione 'dettagliata', κατὰ

13. Sulla cultura letteraria della Seconda Sofistica, con excursus sugli autori citati, Reardon 1971, 80-96, 155-180 (Luciano), 185-198 e 265-269 (Filostrato *major*). Mette in luce i molteplici risvolti dell'*ekphrasis* luciana, soffermandosi in particolare sui dialoghi *Imagines* e *Pro Imaginibus*, Cistaro 2009, cui rimando anche per la discussione critica degli studi precedenti. Per quanto concerne i Filostrati, autori delle due serie di *Imagines*, segnalo soltanto, nella grande proliferazione di studi che li riguardano: Cannatà Fera 2010, che riaffronta, con ampia disamina dei riferimenti bibliografici essenziali, la *vexata quaestio* relativa alla reale consistenza dei dipinti descritti; Manieri 1998, 112-120 e Abbondanza 2008, 49-65 per quel che attiene all'estetica filostratea, con particolare riguardo al maggiore dei due sofisti; Quet 2006, 39-49 per aspetti di contesto (occasione, genere, ricezione). Per l'*ekphrasis* in età tardoantica con specifico riferimento ad autori latini si vd. Gualandri 1994, 307-341; per la poesia in lingua greca, si vd. Agosti 2004, con bibliografia. Sulla scuola di Gaza in gen. rimando a Downey 1963, 99-116; sull'*ekphrasis* in quello specifico contesto vd. Renaut (Lauritzen) 2005. Su Paolo Silenziario e l'*ekphrasis* dedicata alla chiesa costantinopolitana di Santa Sofia: Friedländer 1912, 227-256 (ed. cr. del testo); Whitby 1985; Macrides-Magdalino 1988; nonché da ultimo Fobelli 2005.

14. Sul contesto culturale di quel periodo e sul contributo di Bisanzio all'Umanesimo occidentale si vd. Fiaccadori 1996.

15. La definizione è di Guarino Veronese: vd. Baxandall 1994, 132.

16. Su Vasari vd. Schlosser Magnino (1924) 2004, 289-346; sulle *Vite* in part., vd. la nota a cura di A. Rossi, in Bellosi-Rossi 2000, XXIX-LX; sull'estetica vasariana e l'utilizzo dei moduli ecfrastrici vd. Alpers 1960.

17. Vasari, *Vite*, II, 553 (Bellosi-Rossi 2000). La scena doveva far parte, insieme alla *Battaglia di Càscina* commissionata a Michelangelo, della decorazione del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze.

μέρος, della disposizione reciproca delle figure e della loro interazione, nonché in notazioni di movimento e di situazione che ricreano il momento drammatico della pugna; il tutto, a mezzo di una prosa incalzante che predilige, in ossequio al dettame retorico, l'uso del presente per ottenere quell'effetto di simultaneità o "circostanza in atto" che suscita in chi ascolta l'impressione di vedere quanto è descritto.¹⁸ L'illusione τοῦ σχεδὸν ὀράσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα, «dell'essere lì lì per vedere ciò che viene riportato»¹⁹ è poi accresciuta dall'indulgere nella descrizione dell'atteggiamento e dell'espressione dei personaggi: «mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso gridando tiene una mano nell'aste, e con l'altra inalberato una storta, mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera...» scrive Vasari,²⁰ insistendo sul potere sonoro della parola, sì da stimolare quel coinvolgimento emotivo dell'uditorio che è condizione altrettanto essenziale al linguaggio ecfrastico.²¹

Inerente all'*ekphrasis* è poi un'altra condizione, che si assomma alle altre poc'anzi ricordate: quella periegetica – λόγος περιηγηματικὸς dice infatti la definizione – che presuppone l'idea di un movimento spaziale intorno al referente. Dal che nasce l'espedito dell'interlocutore che, all'interno del discorso, fa da guida all'uditorio, «al modo di chi», per dirla col bizantino Giovanni Sardiario, «si prende la briga di portare un tale da poco stabilitosi ad Atene in giro per la città, per mostrargli i ginnasi, il Pireo e quant'altro ci sia (da vedere)». ²² E tale espedito ricorrerà con insistenza nella prosa d'argomento artistico, cristallizzandosi nel modulo filostratego della visita guidata ad una pinacoteca. Così è, per citare ancora Vasari, nei *Ragionamenti*: uno scritto edito postumo per cura dell'omonimo nipote, presso i tipi del fiorentino Giunti nel 1588, e che vede il pittore aretino condurre il giovane figlio di Cosimo I de' Medici, Francesco, alla scoperta della rinnovata decorazione delle stanze del palazzo fiorentino.²³ Oppure, nello scarto di pochi decenni, nella *Galeria* di Giambattista Marino (1620), una raccolta di epigrammi su opere d'arte che il principe di Conca, mecenate dello stesso poeta, avrebbe custodito nella propria dimora napoletana: ma il clima è ormai quello dello sperimentalismo barocco, e più che d'imitazione dell'illustre

18. Si tratta del principio della *translatio temporum* o μετάθεσις di cui parla Quintiliano (*Inst.* IX, 2, [41]): vd. Lausberg 1960, § 814.

19. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progygn.* 12, *RhetGrR* XV, 224.23-24.

20. *Vite*, II, 553 (Bellosi-Rossi 2000).

21. Webb 2009, 143 ss.

22. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progygn.* 12, *RhetGrR* XV, 216.8-16: ὡσπερ ἂν εἴ τις ἐπιδημήσαντά τινα Ἀθήναζε παραλαβὼν ὑφηγεῖτο τὴν πόλιν, δεικνὺς τὰ γυμνάσια, τὸν Πειραιᾶ καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον.

23. Sul testo e sulla ripresa del modello filostratego vd. Hénin 2010, *passim*.

precedente filostrato si tratterà piuttosto di una variazione sul tema.²⁴ Ché infatti, in un esperimento letterario siffatto, in cui realtà e finzione si fondono e si confondono, la superficie del testo, a mo' di un *miroir déformant*, esplode nell'incertezza di una rappresentazione che disarticola la corrispondenza tra la descrizione e il suo referente – l'opera d'arte – per riproporla secondo un ordine nuovo, visionario ed eccentrico. Un ordine che anticiperà sviluppi seriori, dell'evo contemporaneo, su cui avremo modo di soffermarci a tempo debito.

Ad ogni modo, per tornare al punto dov'eravamo partiti, è nel medesimo contesto di riscoperta dei moduli retorici classici, e segnatamente dell'*ekphrasis*, che si recupera il *topos* della sorellanza tra poesia e arte del dipingere: un *topos* sancito in antichità dal celeberrimo detto simonideo della pittura come 'poesia silente' e della poesia come 'pittura parlante', che in seguito sarà restituito dalla felicissima formula oraziana dell'*ut pictura poesis*.²⁵ Una formula destinata ad alimentare, con grande fortuna, il dibattito teorico che segnerà la storia della critica artistica – il cosiddetto *Paragone* tra le arti – e che, a partire dal XV secolo, vedrà impegnate voci eminenti, da Leon Battista Alberti a Leonardo da Vinci, da Benedetto Varchi a Pietro Aretino, al fine, da un lato, di riabilitare la pittura dal rango delle arti meccaniche e, dall'altro, di conferirle preminenza, attribuendole maggior potere mimetico della poesia. Sarà poi col Settecento e col *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie* di Lessing (1766) che il dibattito sarà ricondotto nel solco della tradizione, e alla parola sarà restituita quella superiorità che già in antico le era riconosciuta.²⁶

«Est enim, ut scis, inter pictores ac poetas magnas quaedam affinitas. Neque enim est aliud pictura quam poema tacitum» riecheggia il prologo alla sezione dedicata ai pittori del *De Viris Illustribus*, silloge di brevi biografie composte attorno al 1456 dal legato della Repubblica genovese, poi segretario e storiografo regio alla corte di Alfonso V di Napoli, Bartolomeo Facio.²⁷ Accanto alla rievocazione simonidea, colpisce quella “*quaedam affinitas*” tra le due arti che è citazione *verbatim* (ξυγγενεία τις) del proemio alle *Eikónes* di Filostrato Minore, sì da far intendere una certa familiarità con

24. Ed. cr. Pieri 1979, I, 7-311; per un'introduzione al testo vd. *ibid.*, xxv-xlv.

25. *Ap. Plut. Mor. [De Glor. Athen.]* 346f: ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, «Simonide si riferisce alla pittura come “poesia silente”, e alla poesia come “pittura parlante”». Il detto è ripreso da *Hor. Ars poet.*, 361, che conia la fortunata formula dell'*ut pictura poesis*. Sulla formula oraziana e sulla sua interpretazione vd. Manieri 1994. Discute in generale il rapporto tra poesia e pittura nella teoria degli antichi Manieri 1995.

26. Per una contestualizzazione del *Paragone* e in gen. del dibattito sul sistema delle arti dal Rinascimento e fino all'epoca moderna si vd. Kristeller (1951-1952) 1998, 192-219.

27. Baxandall 1994, XVI, 208 (B. Facio, *De pictoribus*).

la fonte.²⁸ Sarà alla scuola del veronese Guarino, ove parte dell'apprendimento del greco si svolgeva su originali con versione interlineare in latino – in ossequio ai metodi del *suavissimus praeceptor* Crisolora –²⁹ che il discepolo Facio avrà preso consuetudine col sofista di Lemno e con l'omonimo maggiore, autore della serie più rinomata di *Imagines*, nonché pure con Isocrate, Plutarco, Luciano che metterà a frutto negli anni angioini. Perché infatti il suo richiamo allo scritto filostrato è ben in anticipo rispetto alle più meticolose riprese che delle *Eἰκόνες* – segnatamente della serie maggiore – si faranno, come già abbiamo potuto apprezzare più sopra, dal Cinquecento in avanti, stimolate dall'*editio princeps* aldina dei due opuscoli (1503) e dai loro primi volgarizzamenti.³⁰

Ma per riprendere l'adagio filostrato, nella migliore tradizione dei teorici del *Paragone*, Facio strumentalizza l'affinità tra le due arti mimetiche per celebrare l'eccellenza della pittura, ribaltando in tal modo la consuetudine antica. Perché ciò che emerge nell'antichità è la preminenza del λόγος, per le potenzialità di estensione diacronica che lo caratterizzano.³¹ A tal punto che è il λόγος stesso a far sua, col modo ecfrastico, la condizione di pittura: l'*ekphrasis*, infatti, nota Sardiano, nel rendere visibile ciò che non è dato di percepire a mezzo di semplici parole, imita l'arte del dipingere.³² τοὺς γραφικοὺς τὴν τέχνην πρὸς τοὺς λόγους ἐγὼ μιμούμαι, «io stesso imito a parole l'arte di chi è abile col pennello» gli fa eco Michele Psello, assumendo una posa ecfrastica ben consueta alla letteratura classica e bizantina.³³ D'altra parte ci saranno anche ingegni più fantasiosi di lui: è il caso ad esempio di Nicola Mesarite che, alle soglie dell'evo comneno, nella celeber-

28. *Philostr. Jun. Imag., Proem.* (p. 391.15-17 Kayser). Altri luoghi sono segnalati in Baxandall 1994, 142 s.

29. Sabbadini (1896) 1964, 124. Sul contributo di Manuele Crisolora alla rinascita dello studio del greco in Occidente si consulti l'aggiornata silloge di studi in Maisano-Rollo 2002: in particolare, per una disamina aggiornata dei dati su Crisolora si vd. A. Rollo (31-85); sull'utilizzo di traduzioni interlineari dal greco presso gli umanisti si vd. C. Bianca (133-149).

30. L'edizione aldina raccoglie, oltre ai due opuscoli, le opere di Luciano, le *Vite dei Sofisti* e l'*Eroico* di Filostrato *Major*, nonché la serie di *Descriptions* di Callistrato. Sulla circolazione degli scritti filostrati in Occidente prima dell'edizione aldina, e sui volgarizzamenti – in part. quello di Demetrio Mosco approntato per Isabella d'Este su sollecitazione dell'Equicola (1508-1510), che sarà d'ispirazione a Tiziano nella realizzazione dei dipinti raffiguranti l'*Offerta di Venere* (*Philostr. Maj. Imag.* I, [6], 301.21-304.21 Kayser 1871) e *Gli Andrii* (*Imag.* I, [25], 329.12-330.18) per il Camerino del duca ferrarese e fratello della marchesa, Alfonso I – si vd. Zorzi 1997, risp. 531-534 e 535-567.

31. Manieri 1995, 137 s.

32. *Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progygn.* 12, *RhetGrR* XV, 217.3-5: ἃ γὰρ μὴ τις ἐώρακε, ταῦτα μονονοῦ βλέπειν ποιεῖ ῥήματι ψιλῶ τὴν τῶν ζωγράφων τέχνην μιμούμενος.

33. *Psel. Ep.* 27, 34.20-21 Kurtz 1941.

rima *Descrizione della Chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli*, svilupperà il motivo in maniera decisamente più articolata.³⁴

Qui, nella lunga digressione che lo porta, col pretesto di rievocare l'apparato decorativo del tempio, a ripercorrere il racconto evangelico, Mesarite trova il tempo di soffermarsi sulla scena che richiama l'episodio delle *Pie Donne al Sepolcro* (Gv. 20, 11-18), la quale gli dà modo di indulgere su se stesso e sulla propria arte. Vale però la pena di riprendere il luogo per esteso, dacché l'interpretazione che ne è stata data finora ha portato a conclusioni fuorvianti:³⁵

Indugiando qua e là e girando attorno con sguardo assai curioso, il nostro pensiero ha scorto pure, come si può vedere, colui che di sua mano ha dipinto queste cose: egli stava ritto presso la tomba del Signore come un insonne custode, avvolto in quell'abito e in ogni altra veste cui aveva ambito in vita e raffigurando tali cose; e lo portava, nei suoi confronti e al contempo nei confronti di tutti, in maniera eccellente, dando esteriormente lustro alla (propria) persona.

ὁ δ' ἡμέτερος λόγος περιεργότερον ὧδε κάκειῖσε περισκοπῶν καὶ περιβλεπόμενος καὶ αὐτὸν ὡς ἔστιν ἰδεῖν τὸν ταῦτα χειρὶ τῆ ἑαυτοῦ ζωγραφήσαντα, περὶ τὸν δεσποτικὸν ὄρθιον παριστάμενον τάφον ὡς ἄγρυπνόν τινα φύλακα κατενόησε, στολὴν ἐκείνην καὶ τὴν πᾶσαν ἄλλην ἡμφιεσμένον ἀναβολήν, ἣν καὶ ζῶν καὶ ταῦτα γράφων καὶ μετὰ πάντων καὶ ἑαυτοῦ καταστοχαζόμενος ἄριστα περιέκειτό τε καὶ τὸν ἐκτὸς κατεσεμνύνετο ἄνθρωπον.

Questo passaggio, che tanto ha fatto discutere gli studiosi alla ricerca di una sua (poco probabile) verità artistica,³⁶ contiene in realtà uno sfoggio di vir-

34. Ed. cr. Heisenberg 1908, 10-96; tr. ingl. Downey 1957, 861-897.

35. *Mes. Descr.*, [28], 63.18-64.3 Heisenberg 1908. Così traduce il Downey (1957, 884): «But our logos, very curiously gazing and looking about here and there, has perceived the man who depicted these things with his hand, as he is to be seen, standing upright at the tomb of the Lord, like some sleepless watcher, wearing that robe and all the rest of the garments which he wore with distinction in life and with which he adorned the outer man while he painted these things, achieving success, as in everything, with himself as well». L'interpretazione convenzionale vuole nel passaggio un riferimento all'artista che ha realizzato la decorazione della chiesa, e di conseguenza, un accenno al suo autoritratto. Per una breve discussione degli interventi in merito alla questione, si veda la nota seguente.

36. Il problema sollevato dal passaggio riguarda in particolare lo statuto dell'artista a Bisanzio e la collegata tendenza alla dissimulazione della dimensione autoriale dell'opera d'arte (per un'introduzione al soggetto si vd. Pontani 1999). La presenza di un autoritratto d'artista, in siffatto contesto, sarebbe un *hapax*, difficilmente giustificabile. Nonostante l'incongruenza dell'interpretazione, gli interventi sulla questione, a far data dalla prima pubblicazione dello scritto di Mesarite (Heisenberg 1908) hanno adottato in maniera unanime l'ipotesi di autoritratto: vd. Heisenberg 1912, 138 s.; Downey 1957, 884, 910; e, più di recente, nella linea trac-

tuosismo ecfrastico: più che di ritratto del pittore coinvolto nella decorazione della chiesa costantinopolitana, infatti, si tratta piuttosto della variazione sul tema del motivo accennato a proposito di Psello.³⁷ In ossequio all'uso progimnastico, Mesarite si rappresenta come «colui che di sua mano ha dipinto quelle cose»; ma invece di limitarsi, come già il suo predecessore, a riecheggiare la formula dello ζωγράφος, decide di spingersi oltre, e di (dis)simulare la propria presenza nella composizione, dietro le sembianze dell' «insonne custode» del Sepolcro di Cristo. L'interpretazione può essere la presente: dopo essere stato ordinato diacono della chiesa di Santa Sofia,³⁸ sotto Isacco II ed Alessio III Angeli, Mesarite fu assegnato all'ufficio di *skeuophylax* ('custode') delle cappelle palatine,³⁹ tra le quali anche il santuario della *Theotokos* del Faro che, fino all'arrivo dei Crociati nella capitale bizantina (1204), avrebbe conservato le preziosissime reliquie della Passione.⁴⁰ Di conseguenza non è difficile immaginarlo in quella veste, a far “metaforicamente” da guardiano alla Tomba di Cristo. Pertanto, riuscendo in un mirabile *trompe-l'œil*, Mesarite si ritrae, riportandosi “per iscritto” nella stessa sua opera: siamo qui di fronte a quello che potremmo definire, richiamando l'equivalenza terminologica che il greco dispone tra pittura e scrittura (γραφῆ),⁴¹ un “autoritratto d'autore in composizione grafica”.

Come abbiamo cercato di mostrare nel lungo percorso, la pittura rappresenta molto più che una mera occasione per il linguaggio dell'*ekphrasis*. La pittura è un aspetto inerente all'*ekphrasis*, una sua condizione “essenziale”. Ed effettivamente, il linguaggio ecfrastico crea uno spazio letterario ibrido, ove pittura e scrittura coesistono per saturarsi l'una nell'altra in un'ambigua γραφῆ. La fortuna dell'*ekphrasis* come terreno di sperimentazione si è già intravista col Marino: ma essa va ben oltre quei limiti temporali che abbiamo

ciata dai precedenti studi, vd. Kalopissi-Verti per la quale l'episodio descritto sarebbe una delle prime occorrenze (peraltro non seguita da altre, su scala monumentale) in cui l'artista bizantino emerge dal suo “cronico” anonimo (1993-94, 138 s.). La questione è analizzata nel dettaglio in Daskas 2016, cui rimando per ulteriore bibliografia.

37. Già Demus aveva a suo tempo (1979) provato a risolvere il problema interpretando l'incongruenza come una “svista” di Mesarite, il quale, nel guardare la scena, avrebbe intravisto la figura del pittore in luogo di quella del profeta Davide. L'ipotesi però, non trovando riscontro alcuno nella lettera del testo, è difficile da condividere.

38. Il suo diaconato è registrato p. es. in *Mes. Epitaph.*, 16.3 Heisenberg 1923.

39. Vd. *Mes. Seditio*, 19.2-3; [2], 19.20-22 Heisenberg 1907.

40. Le reliquie sono elencate dallo stesso Mesarite, in un celebre passaggio della *Seditio*, [13], pp. 29.34-31.31 Heisenberg 1907.

41. L'equivalenza terminologica che il greco dispone tra scrittura e pittura, nonché il confine ambiguo tra parola e immagine è stata ampiamente indagata: vd. p. es. Cavallo 1994, in part. 38-46.

delineati. Sicché, per concludere nello spirito più autentico di questo convegno, trarrò un ultimo esempio dalla contemporaneità.

Alla fine degli anni Settanta del Novecento, il portoghese José Saramago (1922-2010) scrive un romanzo che ci consente di cogliere, in prospettiva più ampia, quell'aspetto di fortuna ininterrotta sperimentato dal linguaggio ecfrastrico che ha costituito il filo conduttore della nostra trattazione.⁴² Comparso in prima edizione a Lisbona nel 1977, in pieno fervore post-salazarista, il *Manual de pintura e caligrafia* è l'opera a cui consegna la sua profondissima meditazione sullo 'scrivere'.⁴³ O meglio, sulla 'calligrafia' – la «scienza del bello scrivere» per dirla col Leopardi –⁴⁴ che Saramago chiama *escrēpin-tar*, scrittura e pittura insieme, rinverdendo l'antica formula dell'*ekphrasis* come λόγος γραφικός cui abbiamo già fatto riferimento. Lo scritto è tanto più significativo perché vi si possono scorgere *in nuce* le direttrici della futura sperimentazione creativa dell'autore, che lo condurranno all'abbandono del canone neorealista in favore di un'estetica della meraviglia, della fascinazione e della stravaganza. E questo passaggio sarà marcato dal suo progressivo affermarsi come *artemagista*, e cioè come 'artista dell'immagine', ma anche e soprattutto come 'artista della magia': in altri termini, sarà segnato dal suo trasformarsi progressivamente da cronista della realtà in illusionista della parola.⁴⁵

Nella finzione letteraria egli sarà un pittore di ritratti, H., che progressivamente si libererà dalle costrizioni del proprio accademismo per passare alla 'calligrafia', l'arte che gli consentirà di rappresentare la sembianza autentica della realtà.⁴⁶ Ma sarà ugualmente anche 'calligrafo' del proprio testo, e in questa veste sperimenterà varî itinerari estetici, significativamente designati come «esercizi di autobiografia», i quali declineranno forme consuete all'*ekphrasis*: dal primo tentativo, che sarà la descrizione per notazioni con-

42. In generale su Saramago vd.: Tocco 2011, 268-75. Sul contesto storico e la "Rivoluzione dei Garofani" vd. *Ibid.*, 259 s.

43. L'edizione da cui si cita è quella stampata per i tipi di Feltrinelli: José Saramago, *Manuale di Pittura e Calligrafia*, tr. it. a cura di R. Desti, Milano 2011. Sul *Manuale* vd.: Seixo (1987) 1999, 28-31, 35 s.

44. *Zibaldone* 2728 (30 maggio 1823): «La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza». Si cita da: Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano 1991, vol. II, 1451.

45. Sul significato dell'opera come momento di germinazione di una nuova poetica vd. Arnaut 2002, 11 ss.

46. Un potere ben rivendicato dal discorso ecfrastrico (*Jo. Sard. Comm. in Aphth. Progymn.* 12, *RhetGrR* XV, 225.2-4): ὁ γὰρ λόγος τὰ δηλούμενα θεωρῶν τούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑπογράφει τὸν τύπον καὶ τῇ φαντασίᾳ ζωγραφεῖ τὴν ἀλήθειαν, «il discorso [ecfrastrico], infatti, nel contemplare ciò che enuncia, ne traccia un'impressione per gli occhi e ne fa un ritratto dell'autentica sembianza per la fantasia».

cise di un itinerario nella città di Milano, e che avrà il sapore «sprovvéduto, libero, innocente» di uno scritto periegetico; al secondo, dai toni più letterarî, che si configurerà invece come una «concessione alla tentazione del pittore-sco»; al terzo, una visita guidata (per cartoline) tra Ferrara e Bologna, nel quale si riconoscerà un omaggio al modello delle pinacoteche descritte dai retori dell'età imperiale, e così via. Richiamando, pur senza volerlo, l'artificio messo in opera secoli prima da Nicola Mesarite, Saramago segnerà infine il compimento di tale momento di autopsia di sé stesso con l'apposizione, in calce all'opera – quasi a volerne sancirne l'autenticità – del suo autoritratto *in fieri*.⁴⁷

Ci sarà, in basso, una barra nera, qualcosa di simile a un parapetto o un muro. Avrò la mano sinistra posata su questo balcone uniforme, liscio, e la destra sopra di essa, con alcuni fogli. Sulla pagina superiore, disposta secondo un'angolatura tale da consentire la lettura, saranno disegnate le prime tre parole di questo manoscritto: come a dimostrare che la spirale si può rappresentare con le lettere dell'alfabeto. Mi raffigurerò a mezzo busto. Dietro di me, come se mi sporgessi sul muro per vedere chi passa, ci sarà un paesaggio, con una pianura, a livello inferiore, piena di alberi e, forse, i meandri di un fiume (Meandro: fiume della Turchia, celebre per le sue innumerevoli curve. Nome attuale: Buyuck-Menderez). Al di sopra di tutto e di me, come non poteva non essere, cielo e nuvole. Nel quadro ci sarà lo stemma: nell'angolo superiore sinistro ci sarà una copia in miniatura dei signori di Lapa, e nell'angolo superiore destro un'altra copia ridotta, quella del quadro che ho copiato, modificandolo, da Vitale da Bologna. Come un prolungamento di questo manoscritto, scritto proprio a mano, il ritratto dovrà essere il duplicato di qualcosa....

47. *Manuale di Pittura e Calligrafia*, 233.

Abbreviazioni bibliografiche

Sigle

HWRh = G. Ueding (hrsg. von), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I-XI, Tübingen 1992-2012.

RhetGrW = Chr. Walz, *Rhetores Graeci*, I-IX, Stuttgartiae-Tubingae 1832-1836.

RhetGrR = H. Rabe, *Rhetores Graeci*, V-VI, XV-XVI, Stuttgartiae-Lipsiae 1892-1928 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

RhetGrS = L. Spengel, *Rhetores Graeci*, I-III, Lipsiae 1854-1894 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

RhetGrF = J. Felten, *Rhetores Graeci*, XI, Lipsiae 1913 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Edizioni di autori antichi e moderni

Bellosi-Rossi 2000 = Giorgio Vasari *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue, insino a' nostri tempi. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a c. di L. Bellosi, A. Rossi, I-II, Torino 2000 (Einaudi tascabili. Classici, 72).

Heisenberg 1907 = Nikolaos Mesarites *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, hrsg. von A. Heisenberg, Würzburg 1907 (Jahresbericht des R. Alten Gymnasiums zu Würzburg, 1906/07).

Heisenberg 1908 = A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins*, II. Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908.

Heisenberg 1923 = A. Heisenberg (Hrsg.), *Neue Quellen zur Geschichte des lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion*, I. *Der Epitaphios des Nikolaos Mesarites auf seinen Bruder Johannes*, München 1923 (SBAW, philos.-philol. und hist. Kl. 1922, 5) [= *Quellen und Studien zur spätbyzantinischen Geschichte*, London 1973, II (Variorum Reprints 22)].

- Kayser 1871 = Flavii Philostrati *Opera*, ed. C. L. Kayser, II, Lipsiae 1871 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Kurtz 1941 = Michaelis Pselli *Scripta minora*, ed. E. Kurtz, II, Mediolani 1941 (Orbis romanus 5, 13).
- Patillon 2008 = *Corpus Rhetoricum* 1. Anonyme, *Préambule à la Rhétorique*. Aphonios, *Progymnasmata*. En annexe: Pseudo-Hermogène, *Progymnasmata*, éd. M. Patillon, Paris 2008 (Collection des Universités de France, Auteurs grecs).
- Patillon-Bolognesi 1997 = Aélius Théon, *Progymnasmata*, éd. M. Patillon, G. Bolognesi, Paris 1997 (Collection des Universités de France, Auteurs grecs).
- Pieri 1979 = Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, a c. di M. Pieri, I-II, Padova 1979 (Collana di testi e documenti).
- Porson 1822 = Φωτίου τοῦ πατριάρχου *Λέξεων Συναγωγή*, ed. E. Porson, II. (E Ω), Cantabrigiae 1822.

Letteratura

- Abbondanza 2008 = Filostrato maggiore *Immagini*, a c. di L. Abbondanza, Torino 2008 (Biblioteca Aragno).
- Agosti 2004 = G. Agosti, *Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.*, «Incontri triestini di filologia classica» 4 (2004- 2005), 351-374.
- Alpers 1960 = S. Alpers, *Ekphrasis und aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23 (1960), 190- 215.
- Arnaut 2002 = A. P. Arnaut, *Manual de Pintura e Caligrafia: o novo realismo post-modernista*, «Luso-Brazilian Review» 39.1 (2002), 9-18.
- Bartsch 1989 = S. Bartsch, *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.
- Baxandall (1971) 1994 = M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450* (1971), ed. it. a c. di F. Lollini, Milano 1994 (Di fronte e attraverso, 337; Storia dell'arte, 3).
- Billault 1990 = A. Billault, *L'inspiration des ἐκφράσεις d'œuvres d'art chez les romanciers grecs*, «Rhetorica» 8 (1990), 153-160.
- Cannatà Fera 2010 = M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Immagini dei due Filostrati*, in *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a c. di L. Belloni, A. Bonandini et al., Trento 2010 (Labirinti, 128), 373-394.

- Cast 1981 = D. Cast, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition*, New Haven-London 1981 (Yale publications in the history of art, 28).
- Cavallo 1994 = G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 41 (15-21 Aprile 1993), I, Spoleto 1994, 31-64.
- Cistaro 2009 = M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. Imagines e Pro Imaginibus di Luciano*, Messina 2009 (*Orione Testi e Studi di Letteratura Greca* 3).
- Daskas 2016 = B. Daskas, *A literary self-portrait of Nikolaos Mesarites*, in «BMGS» 40.1 (2016), 151-169.
- D'Acunto-Palmisciano 2010 = *Lo Scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della Giornata di Studi (Napoli, 12 maggio 2008), a c. di Matteo D'Acunto, Riccardo Palmisciano, Pisa-Roma 2010 [= «AION» 31 (2009)].
- Demus 1979 = O. Demus, *"The sleepless watcher": Ein Erklärungsversuch*, «JÖB» 28 (1979), 241-245.
- Downey 1957 = Nikolaos Mesarites *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, ed. by G. Downey, «Transactions of the American Philological Society» 47.6 (1957), 855-924.
- Downey 1963 = G. Downey, *Gaza in the Early Sixth Century*, Norman 1963.
- Elsner 1995 = J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge 1995.
- Fiaccadori 1996 = G. Fiaccadori, *Umanesimo e greicità d'Occidente*, in *I Greci in Occidente. La tradizione filosofica, scientifica e letteraria (dalle collezioni della Biblioteca Marciana)*. Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 16 ottobre-15 novembre 1996), a c. di G. Fiaccadori, P. Eleuteri, XVII-LXXV.
- Fobelli 2005 = L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005 (I libri di Viella; Arte).
- Friedländer 1912 = P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (1912), r. an. Hildesheim 2008 (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern).
- Friedländer 1934 = P. Friedländer, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza Ἐκφράσις Ἐικόνοϛ*, Città del Vaticano 1938 (Studi e Testi 89).

- Goldhill 1994 = S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. by S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge 1994, 197-223.
- Gualandri 1994 = I. Gualandri, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLI (15-21 Aprile 1993), I, Spoleto 1994, 301-341.
- Heisenberg 1912 = A. Heisenberg, *Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia*, in *Ξένια: Hommage International à l'Université Nationale de Grèce à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de sa fondation (1837-1912)*, Athènes 1912, 121-160.
- Hénin 2010 = E. Hénin, *Philostrate en Cicerone: regard et parole dans les premiers guides artistiques (1573-1642)*, in *Musées de mots: l'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, éd. S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme et al., Genève 2010, 59-87.
- Kalopissi-Verti 1994 = S. Kalopissi-Verti, *Painters' portraits in Byzantine art*, «ΔΧΑΕ» 17.4 (1994) [= *Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)*], 129-142.
- Kristeller (1951-1952) 1998 = P. O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, 9. *Il moderno sistema delle arti (1951-1952)*, tr. it. a cura di M. Baiocchi, Roma 1998, 179-244.
- Lausberg (1960) 1990 = H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (1960)*, Stuttgart 1990³.
- Lovisetto 2005 = L. Lovisetto, *La pittura descritta: ekphrasis e riconversioni ecfraistiche nel Quattrocento e Cinquecento*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a c. di M. Centanni, Milano 2005, 385-404.
- Macrides-Magdalino 1988 = R. Macrides, P. Magdalino, *The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 12 (1988), 47-82.
- Maffei 1994 = Luciano di Samosata, *Descrizione di opere d'arte*, a c. di S. Maffei, Torino 1994 (Nuova universale Einaudi, 217).
- Maisano-Rollo 2002 = *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 26-29 giugno 1997), a c. di R. Maisano, A. Rollo, Napoli 2002.
- Manieri 1994 = A. Manieri, *Pittura e poesia in Hor. Ars Poet. 361-365*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 47.2 (1994), 105-114.

- Manieri 1995 = A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 50.2 (1995), 133-140.
- Manieri 1998 = A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Roma 1998 (Filologia e Critica 82).
- Nicosia 1968 = S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968 (Quaderni dell'Ist. di Filologia Greca dell'Università di Palermo 5).
- Nelson 2000 = R. S. Nelson, *To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium*, in Id. (ed.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, Cambridge 2000, 143-168.
- Pontani 1999 = Filippomaria Pontani, *L'artista bizantino: un panorama*, in *Ἐπιώρα. Studi in onore di mgr Paul Canart per il LXX compleanno*, a c. di S. Lucà, L. Perria, III, Roma 1999, 151-172 [= «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata» 53 (1999)].
- Quet 2006 = M. H. Quet, *Voir, entendre, se ressouvenir. I. Cadre, circonstances et objectif de l'apprentissage d'un plaisir culturel «hellène», d'après le témoignage du prologue des Images de Philostrate*, in *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, éd. M. Costantini, F. Graziani et al., Rennes 2006, 31-59.
- Reardon 1971 = B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris 1971 (Annales Littéraires de l'Université de Nantes 3).
- Renaut (Lauritzen) 2005 = D. Renaut (Lauritzen), *Les déclamations d'ekphraseis, une réalité vivante à Gaza au VI^e siècle*, in *Gaza dans l'Antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, éd. C. Saliou, Salerno 2005, 197-220.
- Sabbadini (1896) 1964 = R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese (con 44 documenti)* (1896), in *Guariniana*, rist. anast. a c. di M. Sancipriano, 2, Torino 1964.
- Schlosser (1924) 2004 = J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924), ed. it. a c. di O. Kurz, Firenze 2004³.
- Seixo (1987) 1999 = M. A. Seixo, *O essencial sobre José Saramago* (1987) in Ead., *Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios*, Lisboa 1999 (Temas Portugueses).
- Tocco 2011 = V. Tocco, *Breve storia della letteratura portoghese: dalle origini ai giorni nostri*, Roma 2011 (Studi superiori Carocci; Lingue e letterature straniere, 725).

- Webb 1999 = R. Webb, *The aesthetics of sacred space: narrative, metaphor and motion in ekphraseis of church buildings*, «Dumbarton Oaks Papers» 53 (1999), 59-74.
- Webb 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2009.
- Webster 1939 = T. B. L. Webster, *Greek art and literature (530-400 B. C.)*, Oxford 1939.
- Webster 1959 = T. B. L. Webster, *Greek art and literature (700-530 B. C.)*, London 1959.
- Webster 1964 = T. B. L. Webster, *Hellenistic poetry and art*, London 1964.
- Whitby 1985 = M. Whitby, *The occasion of Paul the Silentiary's ekphrasis of S. Sophia*, «The Classical Quarterly» n.s. 35/1 (1985), 215-228.
- Zanker 1981 = G. Zanker, *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «Rheinisches Museum» n. F. 124 (1981), 297-311.
- Zorzi 1997 = N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle "Imagines" di Filostrato per Isabella d'Este*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 174 (1997), 522-571.