

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, <i>"O inanimato Corpo". Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

ABSTRACTS

SIMONE CAPOCASA

Le pratiche culturali nell'Oriente Antico manifestavano concretamente la convinzione che l'intera esistenza degli uomini fosse subordinata alle esigenze delle divinità. In questo contesto religioso, appare significativa la presenza dell'iconografia della Dea Madre che accompagnerà l'espansione verso Occidente andando oltre le proprie caratteristiche tradizionali e giungendo a influenzare la cultura moderna.

Near Eastern religious practices concretely show the certainty that the entire human existence would depend on the Divinity needs. Within this religious context, it seems meaningful the presence of Goddess' iconography which will go with the expansion towards West, going beyond its traditional domain, up to reach modern culture.

GIULIA ROCCO

In questo contributo si esaminano le rare attestazioni di scene di carattere cultuale che contemplino la raffigurazione della divinità o della sua immagine e l'interazione con figure umane al di fuori della sfera del mito tra il Protogeometrico e l'Orientalizzante greco, esaminandone le problematiche in relazione ai diversi ambienti artistici della Grecia, ai loro antecedenti e ad alcuni modelli di riferimento nel Vicino Oriente.

Horti Hesperidum, V, 2015, I 1

This paper aims to examine some of the few ritual scenes, which show the deity or a divine image representation and its interaction with human figures outside the mythical context from the Protogeometric to the Orientalizing period. The related issues will be discussed taking into consideration Greek artistic milieus, their antecedents and some Near Eastern reference models.

RITA SASSU

Il contributo si propone *in primis* di ricostruire le forme e le manifestazioni tangibili del culto della dea *Hera* presso il santuario extraurbano di Samos, con particolare riferimento al rapporto tra il fedele e il simulacro divino, posto al centro di una complessa prassi rituale che condiziona largamente l'organizzazione socio-politica della *polis*. A un secondo livello, s'intende indagare il fenomeno antropologico dell'immagine divina di Hera percepita come 'presenza viva', in grado di compiere azioni, interagire con i suoi fedeli nonché influenzarne i comportamenti, approcciando il tema da una prospettiva congiuntamente archeologica, filologica ed epigrafica, nel contesto di uno dei maggiori santuari della religione pagana greca.

This paper's first aim is to retrace the development of the concrete cult practices in the Hera's extra-urban Temple of Samos, with particular reference to the relationship between the worshipper and the divine simulacrum and to the complex ritual practice, widely affecting the socio-political organization of the *polis*. At a further stage, this paper deals with the anthropological phenomenon of Hera's image perceived as a 'living image', able to act and interact with its worshippers conditioning their behaviour. The topic will be approached from several different directions: archaeological, philological and epigraphical ones, within the context of one of the most important pagan Greek sanctuaries.

ILARIA SFORZA

L'autrice propone un'analisi del discusso passo omerico in cui «i cani d'oro e d'argento» posti a guardia del palazzo di Alcinoò

sono detti «immortali e immuni da vecchiaia per sempre» (*Od.* 7, 91-94). Già Gabriel Germain riteneva che a conferire animatazza alle due statue fosse il materiale prezioso in cui esse erano forgiate, l'oro. Una dettagliata analisi del contesto in cui i versi si trovano e il confronto con altri luoghi omerici in cui si descrivono dimore divine in metallo prezioso inducono a ritenere l'abbondanza di metalli preziosi nel palazzo di Alcinoos e l'impiego dell'oro per i due cani e altre statue poste al suo interno, come un esplicito richiamo alla natura incorruttibile e 'divina' del popolo dei Feaci.

In this paper, we conduct a further analysis on the Homeric passage on the «silver and gold dogs» immortal guardians of Alcinoos' palace (*Od.* 7, 91-94). As formerly suggested by Gabriel Germain, what made the statues 'alive' was their precious material, gold. A more detailed analysis of the context in which the verses were and the comparison with other precious metals palaces in Greek Epic, lead us to believe that the wealth of gold, silver and bronze in Alcinoos' palace and the golden dogs as well as other golden statues in it, were related to Phaeacians' almost divine nature.

ELENA CASTILLO RAMÍREZ

Questo articolo propone l'analisi delle circostanze e dei contesti storici in cui il popolo romano divenne soggetto esecutore della distruzione di statue onorifiche di membri della famiglia imperiale o del suo circolo di *amici*. Quello che in linea di massima sembra un atto emotivo e spontaneo risulta invece un atto razionale che si sviluppa quasi unicamente quando il potere assicura l'impunità degli esecutori.

This article examines the circumstances and contexts in which the Roman people became agent of honorific statues destruction belonging to imperial family or to his *amici* circle. What in principle seems an emotional and spontaneous act, it is instead a rational act that develops almost exclusively when the governing power ensures the performers' impunity.

CHIARA BORDINO

Nelle loro omelie sui martiri, i Padri della chiesa greca offrono descrizioni vivide e dettagliate delle sofferenze subite dai santi, paragonandole alle rappresentazioni realizzate dai pittori. In alcuni casi, poi, essi forniscono vere e proprie *ekphraseis* di pitture che mostrano scene martiriali, salutando le immagini come ‘vive’ e ‘parlanti’ sulla parete.

Il presente contributo intende in primo luogo analizzare questi testi in connessione con le raffigurazioni visive del martirio giunte fino a noi dall’età paleocristiana, generalmente molto più essenziali e sintetiche delle descrizioni verbali. Lo scarto rilevabile tra testi e immagini deve essere indagato alla luce delle dinamiche di fruizione delle pitture, alle quali veniva riconosciuto il potere di suscitare un profondo coinvolgimento emozionale nello spettatore.

In secondo luogo, viene presa in considerazione la lettura di tali omelie patristiche nell’ambito della controversia iconoclasta, nei secoli VIII e IX. Gli iconofili tornano a guardare con grande attenzione a questi testi, proponendoli come modelli di fruizione dell’immagine ancora attuali. Essi respingono in tal modo la tesi degli iconoclasti, secondo i quali le pitture non sono che materia morta, mentre le vere ‘immagini viventi’ dei santi sono restituite dagli scritti che raccontano le loro gesta eroiche. Al tempo stesso, anche per effetto della rilettura delle omelie paleocristiane nei circoli iconofili, le immagini di martirio tornano alla ribalta nella produzione artistica, in Oriente come in Occidente. Questa volta si tratta di cicli narrativi dettagliati, che concedono ampio spazio al *pathos*. La fortuna delle scene martiriali continuerà nella stagione successiva all’iconoclastia.

In their homilies on Christian martyrs, Greek Church Fathers offer vivid and detailed descriptions of the sufferings endured by the saints and they evoke pictorial representations as a visual comparison. Furthermore, in some cases they provide real *ekphraseis* of paintings showing scenes of martyrdom and they describe these images as ‘living’ and ‘speaking’ on the wall.

This paper will first analyze such texts in connection with the visual representations of martyrdom dating back to the Early Christian age, that generally are far more essential and synthetic of verbal descriptions. The gap detectable between texts and images must be investigated in the light of the dynamics of fruition of the paintings, which were thought capable to arouse a deep emotional involvement in the viewer.

Second, the current contribution will focus on the reading of these patristic sermons within the Byzantine Iconoclastic controversy (8th and 9th centuries). Iconophiles pay great attention to such texts, proposing them as still valid models of contemplation of the images. Thus, they reject the argument of the iconoclasts, according to which the paintings are nothing else than dead matter, while real 'living pictures' of saints are provided by the writings which tell their heroic deeds. At the same time, thanks to the reading of Early Christian homilies, images of martyrdom return to prominence in the artistic production, both in the East and in the West. Detailed narrative cycles show the torture of martyrs, highlighting *pathos*. Martyrdom scenes will be popular also after the end of Iconoclasm.

ANASTASIA PAINESI

Il presente articolo esamina l'influenza esercitata dalle *Ekphraseis* antiche sull'opera dei pittori rinascimentali attraverso un'accurata analisi dell'affresco di Rosso Fiorentino raffigurante il *Naufragio di Aiace Minore* all'interno della galleria di Francesco I nel Castello di Fontainebleau.

The present paper studies the influence of ancient *Ekphraseis* on the works of Renaissance painters through a thorough analysis of Rosso Fiorentino's work *Ajax Minor's shipwreck* in the Francis I gallery at the Palace of Fontainebleau.

ABSTRACTS

Finito di stampare in proprio
nel mese di novembre 2015
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma
Tel: 06/2026342 - email: editoria@universitaliasrl.it – www.universitaliasrl.it