

Marion ARNAUD, Manuela DILIBERTO, Mélanie LUCCIANO

INTRODUCTION

Les textes ici réunis constituent les Actes du colloque international des doctorants de l'Université Paris-Sorbonne et de l'Università degli Studi di Firenze, organisé les 24 et 25 juin 2010 à la Maison de la Recherche (Paris-Sorbonne), par Hélène Casanova-Robin et Carlos Lévy (Equipe d'accueil 4081 « Rome et ses Renaissances »), dans le cadre de l'École doctorale européenne sur l'Humanisme. Le thème de réflexion proposé était : « La représentation : enjeux littéraires, artistiques et philosophiques, de l'Antiquité au XVIII^e siècle ».

La richesse de notre équipe de recherche, à travers les diverses disciplines qui la composent, permet un traitement ample du thème de la représentation, même lorsqu'on l'on entend dans un sens large : dans la diversité de ses domaines d'application, entre littérature, philosophie et histoire de l'art, et dans une extension temporelle particulièrement étendue, de l'Antiquité au XXI^e siècle. En effet, le terme *représentation* comporte une palette de significations des plus variées, depuis son sens le plus concret, fondé sur le modèle d'une représentation théâtrale, picturale, plastique, jusqu'à l'acception abstraite qui rend compte de la représentation des concepts par l'esprit.

Pour donner, à notre tour, une image des problèmes créés par la notion de *représentation*, nous nous référerons à une métaphore bien connue, celle de l'allégorie de la caverne formulée par Socrate au livre VII de la *République* : les prisonniers enchaînés observent un spectacle, une représentation du réel, laquelle s'incarne tout d'abord dans une sorte de mise en scène théâtrale, dans les reprises et les transpositions que l'art dramatique fait subir à la réalité. Mais les ombres projetées, pâles reflets de la réalité, conduisent également le prisonnier que l'on libère à se rapprocher de la vérité et donc à opérer une réflexion sur les objets qu'on lui présentait comme réels ; c'est-à-dire à tenter de percer les mystères de la représentation. Apparaît alors la dimension esthétique de la notion : l'allégorie de la Caverne est en elle-même une image, un tableau proposé par Socrate, qui touche ceux qui le perçoivent par sa beauté, ou encore par son étrangeté, comme le souligne d'ailleurs Glaucon : « Voilà un étrange tableau »¹, une image désignée comme *ἄτοπος* : le caractère littéralement utopique de cette représentation montre bien que, bien qu'exprimée dans le monde de la sensation, elle n'appartient pas à celui-ci.

On sait le peu d'estime que Platon, dans le livre X de la *République*, accorde aux artistes, producteurs d'œuvres mensongères. La *mimèsis*, que l'on peut traduire par « représentation » ou « imitation », ne permet en effet que de produire des images du réel, c'est-à-dire, dans la perspective idéaliste du philosophe, des images d'images, le réel n'étant lui-même qu'une image de la vérité. Aristote, en revanche, propose, dans la *Poétique*, une conception valorisante de la *mimèsis*, reconnue comme un moyen d'accéder à la connaissance. Sa réflexion concerne principalement l'œuvre littéraire, et surtout l'épopée et la tragédie. Contrairement à l'histoire, qui ne présente que des événements particuliers, les œuvres des poètes s'élèvent à un degré supérieur de vérité, en filtrant le réel pour en éliminer tout ce qui relève du contingent ; la poésie ne conserve ainsi que l'essence d'une situation ou d'un caractère et permet d'accéder à l'universel. Les théories de la représentation jusqu'à l'Âge classique sont largement tributaires de ces réflexions ; on trouvera, dans les présentes

¹ Platon, *République*, VII, 515a : ἄτοπον, ἔφη, λέγεις εἰκόνα καὶ δεσμώτας ἀτόπους.

contributions, des études mettant en lumière le dialogue incessant qu'ont entretenu les auteurs anciens et les humanistes autour de ces questions.

À partir de Cicéron et de Quintilien, la *mimêsis*, traduite par le terme *imitatio*, est envisagée non plus comme l'imitation directe du réel, mais comme l'imitation de textes : afin de bien imiter son objet, l'auteur doit puiser dans la tradition des maîtres qui l'ont précédé. Les penseurs de la Renaissance et de l'Âge classique, s'ils s'opposent sur les modalités de cette imitation, notamment sur le choix des modèles à suivre, ne remettent pas en cause cette conception. La représentation devient ainsi une pratique circulaire, les œuvres se répondant entre elles.

Enfin, il convient également de prendre en compte les apports de la critique moderne, qui s'est efforcée de replacer la réalisation artistique dans son contexte historique. L'ouvrage bien connu d'Erich Auerbach a donné naissance à une histoire des représentations qui met en lumière les liens étroits que l'œuvre entretient avec les données historiques, idéologiques, culturelles et sociales de son temps². De ce point de vue, l'œuvre témoigne des normes et des conventions qui caractérisent l'époque qui l'a vu naître.

Quelques-unes des contributions présentées ici ont pour objet d'étude les idées développées par les penseurs de l'Antiquité et de la Renaissance sur la représentation ; d'autres prennent appui sur les théories précédemment évoquées afin d'apporter un éclairage sur les œuvres littéraires et plastiques.

PRESENTATION DES CONTRIBUTIONS

La réflexion s'ouvre, en guise de préambule, sur le genre théâtral. Dans une étude consacrée à la représentation de l'*officium* dans les comédies de Plaute, Nathalie Lhostis entend cerner ce que recouvre l'emploi du terme *officium*, largement présent dans l'œuvre du comique latin. Elle met en avant deux phénomènes : d'une part, la notion d'acte qui est présente, et demeure centrale, dans l'ensemble des occurrences ; d'autre part, à travers un nombre conséquent d'entre elles, elle souligne que l'on perçoit un éclatement des sens, voire une plasticité du terme : action, métier, habitude, devoir social, devoir moral. Cette tension entre conservation de l'unité sémantique et promotion d'une pluralité sémantique suggère la mise en place, dans l'œuvre plautinienne, d'une réflexion sur l'action. Plaute ne propose pas une théorie générale du « faire » mais juxtapose et met en concurrence diverses modalités du « faire » dans leur spécificité, suggérant ainsi une interrogation sur l'action, en particulier sur la façon dont cette dernière est déterminée.

Les études consacrées à l'Antiquité ont pour objet des textes théoriques et des représentations iconographiques, abordés sous l'angle de la philosophie, ou encore de la linguistique. Ana-Maria Misdolea examine les formes que prend la « duplication du réel » dans le *De Rerum Natura* de Lucrèce, en partant de l'aspect terminologique du problème de la représentation. Les objets de la Nature, en effet, produisent des doubles d'eux-mêmes, ou *simulacra*, qui entretiennent un rapport de ressemblance avec les objets. Dans le champ du visible, Lucrèce propose le couple *simulacrum* – *imago* pour rendre compte du couple épicurien de l'*eidolon* et de la *phantasia*, même si l'équivalence n'est pas toujours stricte, du fait d'une approche bien particulière du langage par Lucrèce. La *phantasia* est ainsi au cœur du problème de la représentation. La comparaison des traductions du terme par Cicéron

² E. Auerbach, *Mimêsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 1968 (première édition : *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1946).

(*uisum*) et Lucrèce (*imago*) révèle l'aspect « objectif » de l'imaginaire chez les Épicuriens. Cette importance de la *phantasia* et des images se révèle dans la méthode mise en œuvre par Lucrèce : partir du visible pour faire paradoxalement comprendre l'invisible.

Diony González Rendón s'intéresse à l'idée que Cicéron se fait du style philosophique ; cette conception découle des techniques qui constituent son *sermo* littéraire, à savoir l'usage et la traduction de la terminologie philosophique grecque et, d'autre part, l'adoption d'une forme qui, sur le plan du style comme du contenu, prend pour modèle les écrits d'Aristote et surtout de Platon. L'auteur de l'article s'intéresse plus précisément au *locus amoenus*, le lieu qui, selon Cicéron, permet la naissance et le déploiement du style philosophique. Ce dernier s'incarne dans l'ombre que produit l'arbre. C'est alors l'analyse de termes comme *σκιά* et *umbra* – qui appartiennent à la sphère des arts et qui ont, tous deux, le sens d' « ombre », respectivement en grec et en latin – qui permet de comprendre les mécanismes de la création du langage philosophique cicéronien.

Mélanie Lucciano aborde le thème de la représentation sous l'angle de l'iconographie, en proposant une étude des portraits de Socrate. Comme l'affirme Alcibiade dans le *Banquet* de Platon, l'on ne peut faire l'éloge de Socrate qu'avec des images : elles seules possèdent la capacité de reconstituer la vérité du maître. Le visage même du philosophe, qui incarne une remise en cause de l'idéal bien établi de la *καλοκαγαθία*, invite celui qui l'observe à entrer dans la réflexion. Or, si Socrate est sans doute le philosophe dont l'apparence est la mieux connue – au point d'être une pierre de touche dans la constitution de l'imagerie du philosophe cynique –, son étude est néanmoins paradoxale : loin de seulement rendre présent à nos yeux le philosophe, la représentation de Socrate est le reflet de l'intégration du philosophe à l'identité de la cité (comme en témoigne l'évolution des bustes du type A au type B), intégration qui signifie aussi une perte de ses caractéristiques, les traits les plus dérangeants qui avaient conduit à la condamnation du philosophe. La représentation de Socrate est donc le lieu d'une querelle d'interprétation, qui trouve peut-être son aboutissement dans le double hermès figurant Socrate et Sénèque. Le philosophe athénien prend alors toute sa dimension d'*exemplum* : il devient modèle à suivre et à dépasser ; cela est perceptible dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque. Cependant, la représentation de Socrate n'est pas un point fixe ; l'anecdote avec le physiognomoniste Zopyre relatée par Cicéron montre bien comment le visage du philosophe incarne sa liberté et son propre cheminement vers la sagesse.

Min-Jun Hun se livre à une étude précise du terme *imaginatio* chez Boèce. *Imaginatio* est le terme latin qui se rapproche le plus de la notion de représentation lorsqu'il est considéré dans son emploi philosophique, plus spécifiquement, dans la philosophie néoplatonicienne de tradition latine. A ce titre, Boèce, l'auteur de la *De consolatione philosophiae*, semble avoir tenu un rôle particulièrement important, car c'est en grande partie grâce à lui que ce terme se trouve à la fois structuré dans son contenu notionnel et intégré dans un réseau de synonymes latins. L'*imaginatio* est d'abord l'une des deux traductions possibles du terme grec *φαντασία* : elle désigne l'une des quatre facultés de l'âme humaine, à savoir l'imagination, la faculté cognitive qui se situe entre la sensation et la raison discursive. Mais lorsque *φαντασία* désigne non pas la faculté mais un produit fictif de cette même faculté, tel que le centaure, Boèce proposera un autre terme : *uisum*. Si la *φαντασία*, en tant que faculté cognitive, est presque toujours traduite par *imaginatio*, celle-ci n'est pas nécessairement interchangeable avec la *φαντασία*. De fait, *imaginatio* peut être également la traduction de *ἐπίνοια*, qui est une modalité de représentation purement mentale, par opposition à l'existence réelle (*ἐν ὑποστάσει*) ou à la réalisation en acte (*τῆ ἐνεργεία*) de l'objet ainsi représenté. Or, *ἐπίνοια* peut avoir chez Boèce jusqu'à cinq traductions, lesquelles peuvent être employés comme des synonymes : *imaginatio*, *intellegentia*, *cogitatio*,

animus et *intellectus*. Enfin, dans le commentaire au *Peri hermeneias* de Boèce, l'expression *imaginatio significandi* rend compte de l'expression grecque ἡ λεκτικὴ φαντασία, qui désigne une image mentale produisant une signification ; néanmoins, la faculté correspondant à ce dernier objet s'avère aussi être *imaginatio*, si bien qu'un même terme est employé pour désigner aussi bien la faculté que l'objet de cette faculté. L'article vise donc à dégager les notions qui sont désignées de manière homonyme par ce terme ainsi que les synonymes latins qui lui font concurrence.

À la Renaissance, les Humanistes prennent appui sur les réflexions philosophiques et linguistiques des auteurs anciens afin de nourrir leur propre pensée. Il en va ainsi de Pétrarque, dont le *De remediis utriusque fortune* est examiné par Alessandro Roffi. Ce dernier propose une analyse du terme *imago* en tant qu'*eidolon* et représentation, dans une comparaison et un dialogue avec le lexique des *auctores* de l'Antiquité. Il précise la double valeur d'*imago* comme *imago loquens* – image parlante et séduisante et, pour cette raison, condamnable – et *imago eloquens* – qui est non seulement icône et représentation, mais aussi signe qui, comme la parole, est en mesure de délivrer un message.

Ilaria Pierini s'intéresse, pour sa part, au rapport très étroit qui lie une élégie de l'humaniste Carlo Marsuppini et un dessin de Cyriaque d'Ancône représentant le dieu Mercure. Cette étude – qui a conduit, de manière inattendue, à la découverte, dans la tradition manuscrite du poème, d'une copie inédite du dessin de Cyriaque d'Ancône –, a permis de montrer combien le texte de Marsuppini était indispensable pour reconstruire précisément la peinture originale de Cyriaque d'Ancône, et combien cette dernière, inversement, était nécessaire pour appréhender les modalités de publication et de diffusion du texte poétique. Cet article s'accompagne de trois appendices : une édition critique d'un court message de Cyriaque d'Ancône ; le texte et la traduction de l'élégie de Marsuppini ; et un appareil iconographique avec toutes les copies connues du dessin de Mercure.

Emanuele Levantino aborde la question de la représentation sous l'angle de l'écriture autobiographique. En partant de la présence constante de Leon Battista Alberti dans ses propres écrits, tantôt directe, tantôt médiatisée par l'utilisation de « masques », il montre que, dans cette autoreprésentation, les œuvres de Plutarque, en particulier les *Vies parallèles*, constituent un apport déterminant. Il expose également les implications et les revers de cet aspect particulier dans le cadre plus général de l'œuvre d'Alberti.

Clementina Marsico, quant à elle, souligne à travers l'analyse de passages particuliers la richesse de l'utilisation des « images littéraires » dans les écrits de Lorenzo Valla. Les métaphores et les images, marginalisées dans la réflexion linguistique de l'humaniste, sont largement employées comme procédés stylistiques valables dans l'opération d'écriture : elles confèrent au texte une connotation de réalisme efficace, rendent les concepts abstraits plus aisément compréhensibles, jusqu'à devenir dans certains contextes, comme dans la réflexion philologique et théologique, l'instrument privilégié de la recherche.

Eleonora Azzini se livre à son tour à l'examen d'un corpus iconographique. Elle rappelle l'extraordinaire fortune que la *Cosmographia* de Ptolémée a connue tout au long du XV^e siècle, succès qu'il faut attribuer, au moins en partie, aux penchants bibliophiles d'un public sensible à l'aspect iconographique et au prestige de l'œuvre. Si *l'ars artificialiter scribendi* a contribué de manière précoce à la diffusion du manuel ptoléméen, c'est précisément parce qu'elle a entrevu, dans ce type de publication, un moyen de connaître le succès sur le marché du livre. La technique adoptée pour graver les appareils cartographiques imposants et le soin philologique apporté au texte et aux planches deviennent alors un véritable terrain de compétition. De ce point de vue, l'édition de la *Cosmographia* réalisée par Domizio Calderini à Rome en 1478, nettement supérieure, par la qualité et la précision, à la *princeps*

imprimée à Vicence en 1475 et à l'édition bolonaise sortie deux ans plus tard des presses de Domenico de' Lapi, fait figure d'exemple.

La contribution de Maria Luisa Gares prend pour cadre la philosophie de Giordano Bruno. Le parcours herméneutique qu'elle présente ici est guidé par la perspective de faire émerger le côté occulte du *corpus* vulgaire dans son application au système pictural. Un tel parcours, qui semble se dérouler de la métaphore de l'image à l'image métaphorique, apparaît comme la réalisation progressive de la puissance de l'intellect, de telle manière que le lecteur de la *nova filosofia* soit conduit à quitter le règne de l'Image – peinte dans le *Chandelier* et liée au règne de l'imagination et de la tromperie – pour celui de la Sagesse, c'est-à-dire pour la sphère de l'intelligible qui nous est dévoilée dans la dernière démarche du philosophe de Nola, où la contemplation solitaire du *furieux* doit être avant tout conçue comme le renversement intégral de la fausse union fondée sur le lien de la *stultitia*, par laquelle le Christ et l'Église maintiennent des attaches avec leurs *christicoli*.

Deux études élargissent le champ de la réflexion à un type particulier de représentation, construit à partir de la réception de l'Antique, qui se développe à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle ; elles s'intéressent aux deux représentants éminents du Néoclassicisme que sont Canova et Thorvaldsen. Simona Selene Scatizzi articule sa communication selon deux axes. Elle propose tout d'abord une analyse générale de la problématique liée à la représentation du temps et de l'espace dans la littérature artistique de la Renaissance italienne, ainsi qu'une analyse de l'étude la plus réussie parmi celles qui explorent cette problématique à l'époque néoclassique, à savoir le *Laocoon* de G. E. Lessing. Elle examine, dans un second temps, les commentaires d'I. Teotochi Albrizzi et de L. Cicognara consacrés aux œuvres d'A. Canova, où l'on relève le rôle fondamental, en ce début du XIX^e en Italie, des principes esthétiques exposés par Lessing, qui servent d'outil critique pour l'étude de la sculpture de Canova.

Manuela Diliberto traite également de cette période charnière, au tournant du XVIII^e siècle, où l'on assiste à une large redécouverte de l'Antiquité à travers toute l'Europe. Parmi les artistes de cette époque, le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844) occupe une place remarquable dans l'histoire de l'art antique, dans la mesure où sa production s'en inspire. Afin de comprendre les dynamiques qui sous-tendent l'interprétation de l'Antique, dont l'œuvre du sculpteur est imprégnée, une comparaison déjà débattue s'avère féconde : elle rapproche un bas-relief provenant du cycle thorvaldsenien dit *Les âges de la vie et les saisons de l'année*, le *tondo* de *L'Hiver et la Vieillesse* et un fragment de la période hellénistique provenant du Musée archéologique de Volos, en Grèce. Il apparaît donc que, dans cette restitution fidèle de la pièce grecque, Thorvaldsen, bien qu'inspiré par les sources antiques, se réfère également au répertoire médiéval, ainsi qu'aux œuvres des artistes du *Biedermeier* contemporains.

Au terme de ce parcours, Fabio Della Schiava et Mauro D'Arcangelo mettent en lumière l'intérêt que comporte aujourd'hui l'outil informatique pour les études humanistes, en se fondant sur l'exemple de la Basilique Saint-Pierre du Vatican. À partir du milieu du XV^e siècle, cette dernière a fait l'objet de transformations radicales qui ont modifié son agencement voulu par l'empereur Constantin. Les descriptions dues aux divers chanoines et aux divers titulaires d'un bénéfice ecclésiastique rattachés à la basilique, établies tout au long du processus de démolition, le vaste ensemble de relevés et de dessins que nous possédons, ainsi que l'étude constante et de plus en plus détaillée du temple de la Chrétienté, permettent aujourd'hui d'envisager une restitution complète de la Basilique du Vatican telle qu'elle était avant le démantèlement opéré au XV^e siècle. Cette contribution consiste en un exposé des méthodes suivies lors de la réalisation d'un projet né de la

collaboration d'un spécialiste de la littérature humaniste et d'un informaticien spécialiste des restitutions en 3D.

RIASSUNTO DEGLI ARTICOLI

LHOSTIS Nathalie, « La rappresentazione dell'*officium* nelle commedie di Plauto »

L'obiettivo di questo articolo è quello di mettere a fuoco l'impiego del termine *officium*, largamente presente nell'opera di Plauto. Il nostro lavoro mette in luce due fenomeni: da una parte, la nozione, centrale, di atto, conservata nell'insieme delle occorrenze, dall'altra, la percezione, attraverso un certo numero di tali occorrenze, di un'esplosione dei sensi, una plasticità del termine tra azione, mestiere, abitudine, dovere sociale, dovere morale. Questa tensione tra conservazione dell'unità semantica e promozione di una molteplicità dei sensi, suggerisce, nell'opera di Plauto, l'instaurarsi di una riflessione sull'azione. Plauto non propone una teoria generale del « fare », ma giustappone, mette in concorrenza diversi modi di « fare » particolari, suggerendo così una riflessione sull'azione, e, in particolare, sul modo in cui essa è determinata.

MISDOLEA Ana-Maria, « La rappresentazione nel *De Rerum Natura* di Lucrezio: dai *simulacra* al *carmen* »

Esaminiamo qui le forme che prende la « duplicazione del reale » nel *De Rerum Natura* di Lucrezio, partendo dall'aspetto terminologico del problema della rappresentazione. Gli oggetti della Natura producono dei doppi di sé stessi, dei *simulacra*, che intrattengono un rapporto di somiglianza con gli oggetti. Nel campo del visibile, Lucrezio propone la coppia *simulacrum* – *imago* per rendere conto della coppia epicurea *eidolon* – *phantasia*, anche se l'equivalenza non è sempre rigorosa per via dell'approccio molto particolare del linguaggio di Lucrezio. La *phantasia* costituisce dunque il nocciolo del problema della rappresentazione. Il paragone tra le traduzioni del termine, fatte da Cicerone (*uisum*) e da Lucrezio (*imago*), rivela l'aspetto « obiettivo » dell'immaginario dagli Epicurei. L'importanza della *phantasia* e delle immagini, si rivela nell'uso che ne fa Lucrezio: partire dal visibile per arrivare, paradossalmente, a fare capire l'invisibile.

GONZÁLEZ RENDÓN Diony, « La metafora dell'ombra: sullo stile filosofico di Cicerone »

L'idea che Cicerone ha dello stile filosofico, emerge dai tecnicismi che costituiscono il suo *sermo* letterario, vale a dire dall'uso e dalla traduzione della terminologia filosofica greca e dalla forma che, sul piano stilistico e dei contenuti, prende a modello gli scritti di Aristotele e soprattutto di Platone. In questo articolo ci si sofferma sul *locus amoenus*, il *luogo*, secondo Cicerone, più conveniente perché lo stile filosofico nasca e si dispieghi, che viene rappresentato dall'ombra che produce l'albero. L'analisi di parole come *σκιά* e *umbra*, che appartengono alla sfera delle arti e che hanno entrambe il significato di « ombra » rispettivamente in greco e in latino, sosterrà la tesi che ci si propone di dimostrare.

LUCCIANO Mélanie, « Le rappresentazioni iconografiche di Socrate »

Come afferma Alcibiade nel *Simposio* di Platone, non si può fare l'elogio di Socrate se non con le immagini: solo esse possiedono la capacità di ricostituire la verità del maestro. Il viso stesso del filosofo è l'evidente negazione dell'ideale invalso della *καλοκαγαθία*, e invita colui che osserva ad entrare nella sfera della riflessione. Tuttavia, sebbene Socrate sia senza dubbio il filosofo il cui aspetto fisico è conosciuto meglio – al punto da essere

diventato un riferimento vero e proprio nella costituzione dell'iconografia del filosofo cinico – la sua rappresentazione implica un paradosso. Essa non mostra infatti soltanto il filosofo, ma è anche il riflesso della sua integrazione all'identità della città, come manifesta l'evoluzione dei busti dal tipo A al tipo B. Tale integrazione implica al tempo stesso la perdita delle sue peculiarità, dei tratti più scomodi che diverranno causa della sua condanna a morte. La rappresentazione di Socrate incarna la *querelle* sulla problematica dell'interpretazione del personaggio, che potrebbe trovare la sua conclusione nella doppia erma che raffigura Socrate e Seneca; il filosofo assume in questo caso tutta la sua dimensione di *exemplum*: il modello da seguire e da superare, come possiamo leggere nelle *Lettere* di Seneca. Ciononostante, la rappresentazione di Socrate non si è mai cristallizzata in un prototipo; l'aneddoto col fisiognomico Zopiro, riferito da Cicerone, mostra bene come il viso del filosofo incarni la libertà ed il proprio avanzamento verso la saggezza.

HUN Min-Jun, « *Imaginatio*, sinonimi e omonimi in Boezio »

Imaginatio è il termine latino che si avvicina più alla nozione di rappresentazione quando è impiegato nel linguaggio filosofico, e più specificamente nella filosofia neoplatonica di tradizione latina. Così Boezio, l'autore del *De consolatione philosophiae*, sembra avere ricoperto un ruolo particolarmente importante poiché va a lui il merito di aver strutturato un tale termine nel suo contenuto nozionale, e di averlo integrato in una rete di sinonimi latini. L'*imaginatio* è prima di tutto una delle due traduzioni possibili del termine greco *φαντασία*. Con tale termine si designa inoltre una delle quattro facoltà dell'anima umana, e cioè l'immaginazione, la facoltà cognitiva che si trova tra la sensazione e la ragione discorsive. Tuttavia, quando *φαντασία* non designa la facoltà, ma un prodotto fittizio della facoltà stessa, come nel caso del centauro, Boezio proporrà un altro termine: *uisum*. Se la *φαντασία*, intesa come facoltà cognitiva, è tradotta quasi sempre con *imaginatio*, l'*imaginatio* non è necessariamente intercambiabile con la *φαντασία*. Difatti, *imaginatio* può essere anche la traduzione di *ἐπίνοια*, che è una modalità di rappresentazione puramente mentale, per opposizione all'esistenza reale (*ἐν ὑποστάσει*) o alla realizzazione in atto dell'oggetto così rappresentato. Così *ἐπίνοια* può avere in Boezio fino a cinque traduzioni diverse che possono essere usate come sinonimi: *imaginatio*, *intellegentia*, *cogitatio*, *animus* ed *intellectus*. Infine, nel commento al *Peri hermeneias* di Boezio, *imaginatio significandi* rende l'espressione greca *ἡ λεκτικὴ φαντασία*, cioè un'immagine mentale che produce un significato, l'oggetto, la cui facoltà corrispondente si rivela essere anche *imaginatio*, in modo che un termine venga usato per designare al tempo stesso la facoltà e l'oggetto di questa facoltà. L'articolo si propone dunque di dar ampio raggio a quelle nozioni contraddistinte da un vincolo di omonimia con tale termine, e ai sinonimi latini che gli fanno concorrenza.

ROFFI Alessandro, « *Imago loquens* e *imago eloquens* nel *De remediis* petrarchesco »

La relazione verte sull'analisi del termine *imago* come *eidolon* e rappresentazione, in un confronto e dialogo con il lessico degli *auctores*. Si circoscrive poi la doppia valenza di *imago* come *imago loquens*, immagine parlante e seduttiva e per questo motivo da condannare, e *imago eloquens*, non solo icona e rappresentazione, ma anche segno che, come la parola, è in grado di comunicare.

PIERINI Ilaria, « Ciriaco d'Ancona, Carlo Marsuppini e un Mercurio »

L'articolo indaga il rapporto strettissimo che lega un'elegia dell'umanista Carlo Marsuppini ad un disegno di Ciriaco d'Ancona raffigurante il dio Mercurio. Tale studio, che ha avuto come frutto inatteso e collaterale l'individuazione nella tradizione manoscritta della poesia di una inedita copia del disegno ciriacano, ha permesso di rilevare come le

parole del Marsuppini siano indispensabili per una precisa ricostruzione dell'autografa pittura ciriaca, e come quest'ultima, a sua volta, sia indispensabile alla ricostruzione delle modalità di pubblicazione e diffusione del testo poetico. L'articolo è corredato di tre appendici: edizione critica di un bigliettino ciriaco; testo e traduzione dell'elegia marsuppina; apparato iconografico con tutte le copie conosciute del disegno di Mercurio.

LEVANTINO Emanuele, «L'autobiografia albertiana: la rappresentazione di sé attraverso Plutarco»

Nel presente contributo, dopo aver appurato la presenza costante di Leon Battista Alberti nei propri scritti, presenza che è esplicita, o mediata attraverso l'utilizzo di «maschere», si è cercato di illustrare come un apporto necessario per una tale autorappresentazione provenga anche dalle opere plutarchee, soprattutto dalle *Vitae parallelae*, non tralasciando di esporre le implicazioni ed i risvolti di questo aspetto specifico nel quadro più generale dell'opera albertiana.

MARSICO Clementina, «Tra parole e immagini: note sul linguaggio metaforico di Lorenzo Valla»

Tale contributo intende mostrare, attraverso l'analisi di passi peculiari, la ricchezza dell'uso di «immagini letterarie» negli scritti di Lorenzo Valla. Metafore e immagini, marginalizzate nella riflessione linguistica dell'umanista, sono largamente impiegate come validi mezzi stilistici nell'operazione della scrittura: esse conferiscono alla pagina una connotazione di efficace realismo, rendono i concetti espressi più facilmente comprensibili, fino a divenire in alcuni contesti, come nella riflessione filosofica e teologica, strumento privilegiato di indagine.

AZZINI Eleonora, «...ut viginti sex tabulae Aeneae diligenter exculperentur: Domizio Calderini e l'edizione della *cosmographia* Tolemaica (Roma, 1478)»

È noto come l'ampia e straordinaria fortuna di cui godette la *Cosmographia* di Tolomeo durante tutto il XV secolo debba ascrivarsi, almeno in parte, al gusto bibliofilo di un pubblico sensibile all'aspetto iconografico e al prestigio dell'opera. Se l'*ars artificialiter scribendi* contribuì precocemente alla diffusione del manuale tolemaico, fu appunto perché intravide in questo tipo di pubblicazione un mezzo per ottenere successo nel mercato librario. Terreno di competizione divennero allora la tecnica adottata per incidere gli imponenti apparati cartografici e la cura filologica destinata al testo e alle tavole. Esemplare, sotto questo profilo, l'edizione della *Cosmographia* curata da Domizio Calderini (Roma, 1478), decisamente superiore per qualità e accuratezza sia alla *princeps* stampata a Vicenza nel 1475, sia alla bolognese, uscita due anni dopo dai torchi di Domenico de' Lapi.

GARES Maria Luisa, «Prosa icastica e immagini intelligibili nell'opera volgare di Giordano Bruno»

Nell'ambito del pensiero filosofico di Giordano Bruno, il cammino ermeneutico presentato è stato orientato e vivificato dalla prospettiva di far emergere l'occulto del *corpus* volgare, nella sua applicazione all'apparato pittorico. Il percorso intravisto, un percorso che sembra dipanarsi dalla *metafora dell'immagine* all'*immagine metaforica*, appare una progressiva attuazione della potenza intellettuale, in modo che il lettore della *nova filosofia* sia condotto ad assurgere dal regno dell'*Immagine* – dipinta nel *Candelaio* e aderente al regno dell'immaginazione e dell'inganno – a quello della *Saggezza*, ossia a quella sfera dell'intelligibile consegnataci nell'ultimo movimento della filosofia del Nolano, ove la

solitaria contemplazione del *furioso* deve essere anzitutto concepita quale rovesciamento integrale di quella fittizia unione imperniata sul vincolo della *stultitia* con cui il Cristo e la Chiesa tengono legati a sé i propri *christicoli*.

SCATIZZI Simona Selene, « *Vt pictura poesis*. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo : il problema della resa del tempo e del moto »

Il lavoro si articola in un primo tentativo di analisi panoramica sulla problematica della resa del tempo e del moto nella letteratura artistica del Rinascimento italiano, ed in una proiezione della medesima problematica nell'esito più significativo dell'epoca neoclassica, il *Laocoonte* di G. E. Lessing. L'ultima sezione concerne invece i commenti di I. Teotochi Albrizzi e L. Cicognara alle opere di A. Canova, nei quali si rivela il ruolo fondamentale svolto nel primo Ottocento italiano dai principî estetici esposti da Lessing, e adottati come strumento critico nello studio dell'arte scultorea canoviana.

DILIBERTO Manuela, « L'Antico e la sua rappresentazione artistica : lo sguardo di Bertel Thorvaldsen »

Verso la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, in tutta l'Europa si vive un momento di riscoperta dell'Antichità. Nell'ambito della produzione artistica di ispirazione classica dell'epoca, lo scultore danese Bertel Thorvaldsen (1770-1844) occupa un posto di particolare rilievo. Allo scopo di comprendere meglio le dinamiche che si celano dietro tale interpretazione dell'Antico, si son voluti mettere a confronto il bassorilievo de *l'Inverno e la Vecchiaia* (1836), facente parte del ciclo thorvaldseniano *Le età della vita e le stagioni dell'anno*, ed un frammento tratto da un vaso di età ellenistica, per osservare come, nel riprodurre fedelmente l'originale greco, Thorvaldsen, da artista del suo tempo, tragga afflato tanto dal repertorio medievale quanto dalle opere degli artisti del *Biedermeier* coevi.

DELLA SCHIAVA Fabio e D'ARCANGELO Mauro, « Dall'Antiquaria umanistica alla modellazione 3D : una proposta di lavoro tra testo e immagine »

Già a partire dal Medioevo, la basilica di S. Pietro in Vaticano è stata oggetto di numerose descrizioni da parte dei suoi canonici e dei suoi beneficiati che, nel tentativo di esaltarne l'impareggiabile preminenza rispetto agli altri grandi luoghi di culto della cristianità, ne fotografarono la *facies* architettonica e ne documentarono le varie fasi di sviluppo. Grazie all'introduzione dei paratesti figurativi nelle *descriptiones* tardo-rinascimentali, la storia del tempio pietrino inizia inoltre ad essere raccontata non solo per *testi*, ma anche per *immagini*. Tale imponente messe documentaria è stata passata al setaccio da archeologi e storici dell'Arte che, tra Otto e Novecento, hanno saputo darne non solo un'utile sistematizzazione, ma anche un'interpretazione complessiva, grazie alla quale è possibile oggi ricostruire le varie fasi di vita della basilica. Le nuove tecnologie informatiche offrono oggi la possibilità di mettere a frutto queste preziose e articolate conoscenze. Il progetto qui presentato offre un modello di ricostruzione tridimensionale della basilica costantiniana per come essa doveva apparire alla metà del secolo XV, proponendosi di perfezionare ed ampliare esperienze analoghe proposte nell'ultimo decennio alla comunità scientifica.