

Dipingere con le parole, raccontare con le immagini. *L'ekphrasis* tra retorica e immaginazione

Eleonora Dottorini

Abstract

L'*ekphrasis*, antica strategia retorica che mira a 'portare davanti agli occhi' ciò che viene descritto, rivela la profonda connessione tra parola e immagine, capaci di intrecciarsi per dare vita a narrazioni in grado di evocare realtà assenti. Dalle origini greche al mondo moderno, la potenzialità dell'*ekphrasis* si manifesta non solo nella poesia e nella letteratura, ma si estende a numerose forme espressive, consentendo a un'arte di rivelare l'anima e la forma di un'altra, fino alla fotografia.

Già dai primi reportage ottocenteschi emerge la duplice natura della fotografia, mezzo per restituire fedelmente forme e dettagli, ma anche strumento per generare una seconda realtà immaginata, intrisa di suggestioni e memorie. In quest'ottica, si configura una nuova prospettiva sulla valorizzazione del patrimonio culturale: la fotografia e le immagini diventano racconto ecfrastico, capace di rivelare il valore simbolico e l'intensa carica espressiva di monumenti, sculture e reperti. Il progetto fotografico *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi*, applica questo approccio al Museo di Ischia di Castro, dove gli oggetti archeologici, ritratti con attenzione filologica ma anche sensibilità poetica, svelano storie e identità celate dei reperti protagonisti di un viaggio nel tempo, in cui documentazione e creatività si fondono. In questo modo, la fotografia non si limita a registrare, ma diventa un 'discorso in movimento' che rinnova la meraviglia e l'interesse per il nostro passato, invitando chi osserva a dialogare con le radici della propria cultura.

Parole chiave

Narrazione visiva, fotografia del patrimonio, valorizzazione culturale, immaginazione retorica, comunicazione del patrimonio culturale.

Dal progetto fotografico
*Ekphrasis. Immagini
nuove di antichi retaggi*
(2024). Castro, tomba
dell'anello, anello d'oro
con rappresentazioni
zoomorfe. Metà del VI
sec. a.C., Museo di Ischia
di Castro (fotografia
dell'autrice).



L'èkphrasis tra arte e poesia

"La pittura è una poesia silenziosa,
la poesia una pittura parlante."
Plutarco 1936 [1]

Nel mondo dell'antica Grecia, di cui prezioso e inestimabile è il patrimonio artistico giunto fino ai nostri giorni, era diffusa una tecnica narrativa, decodificata come efficace strumento retorico nel I sec. a.C., ma utilizzata già nella letteratura arcaica sin dai pomeri Omerici: l'*èkphrasis* (ἐκφρασις) [Stavru 2013]. Dal punto di vista etimologico, il termine ha radici nel verbo ἐκφράζω (da ἐκ, 'fuori', e φράζω, 'parlo'), che vuol dire 'espongo, descrivo con eleganza' ed è stato utilizzato per la prima volta da Elio Teone, un retore alessandrino celebre per i suoi *Progymnasmata*, una raccolta di esercizi retorici destinati a formare i giovani nell'arte della composizione e dell'eloquenza [Webb 1999]. Successivamente, altri retori come Ermogene di Tarso (II sec. d.C.), Aftonio di Antiochia (IV sec. d.C.) e Nicolao Sofista (V sec. d.C.) definiscono nei loro esercizi di retorica l'*èkphrasis* come un 'discorso descrittivo' (*logos periegematikos*) che pone sotto gli occhi in modo vivido (*enargos*) l'oggetto che viene mostrato [Stavru 2013]. Diversamente da quanto avviene con la *mimesis*, l'intento dell'*èkphrasis* non è quello di riprodurre un oggetto attraverso la sua copia, ma quello di evocare lo stesso effetto di vividezza che il modello potrebbe suscitare nello spettatore se fosse realmente presente.

Essa si configura come un vero e proprio 'discorso in movimento', non una semplice 'fotografia' immobile dell'oggetto, ma una narrazione che ne raccoglie e ordina tutti i momenti costitutivi. La descrizione, quindi, si realizza intrecciando gli antefatti che determinano la nascita dell'oggetto, i suoi nessi con l'ambiente circostante e le conseguenze, anche più lontane, del suo esistere, la cui evoluzione dinamica fa emergere l'*enargeia* o 'vividezza' della cosa descritta. Per questo motivo, l'*èkphrasis* non si limita a ritrarre un singolo oggetto, ma include persone, luoghi, tempi ed eventi. In tale ottica, la nozione di *èkphrasis*, nel mondo antico, trova applicazione non soltanto alle opere d'arte, ma a ogni forma di rappresentazione descrittiva [Stavru 2013].

L'*èkphrasis*, intesa come 'discorso in movimento', conferisce a ciò che è descritto una forza persuasiva superiore a quella sperimentabile attraverso la mera percezione sensoriale [Stavru 2013]. L'osservatore, infatti, non si limita a contemplare passivamente, ma rimane coinvolto dalla vividezza del racconto ecfrastico e questa 'retorizzazione del vedere' si fonda sul ricorso alla *phantasia*, la facoltà che presiede alla 'visione' di oggetti sia presenti sia assenti [Aristotele 1931; Stavru 2013], poiché la 'visione' non è solo il processo fisiologico alla base della vista, ma è anche immaginazione di contenuti irreali o fantastici, esperienza mistica o onirica e, infine, idea strutturata di un fenomeno osservato [Bachelard 1972 Kant 1781; Menchetelli 2024]. La mente umana non si limita, infatti, a percepire passivamente i dati visivi, ma li rielabora e li deforma [Bachelard 1972] per sviluppare concetti nuovi, generando quel processo immaginativo che è la base stessa della creatività [Quintiliano 1995].

Queste parole evidenziano il processo dinamico che caratterizza l'*èkphrasis*: l'autore traduce le immagini mentali in una descrizione verbale e, chi ascolta, ricostruisce nella propria mente un'immagine altrettanto vivida [pseudo-Longino 2007]. Ne scaturisce, così, una 'seconda realtà', capace di sostituirsi a quella empirica e di potenziarne l'effetto di presenza. Ecco perché l'*èkphrasis* è stata codificata e utilizzata, nella letteratura classica, come strumento retorico: le parole spingono l'ascoltatore a rievocare mentalmente l'oggetto con tutta la carica emotiva associata e lo coinvolgono empaticamente [Stavru 2013], attraverso un gioco di rimandi tra autore e uditore, tra 'visione' e *phantasia*, che potenzia la funzione persuasiva del discorso. Il legame tra parola e immagine, concetti già uniti etimologicamente nella stessa parola, *graphè*, è rafforzato con l'*èkphrasis*, che dimostra come la parola non si limiti a descrivere, ma possa rendere tangibile anche ciò che non è presente ai nostri occhi.

Gli epigrammi antichi, brevi componimenti in versi che accompagnavano spesso oggetti materiali sotto forma di iscrizione [2], rappresentano un interessante terreno di sperimentazione nella fusione tra parola e immagine. In particolare, alcuni di questi

componenti di epoca ellenistica dell'*Antologia Palatina*, chiamati *Technopaegna*, non si limitano a descrivere l'oggetto di cui parlano, ma ne assumono anche la forma grafica, [Squire, Pich 2016] come *L'altare*, *Le ali di Eros*, *L'ascia* (fig. 1), dimostrando una stretta interdipendenza tra dimensione visiva e linguistica. Così il testo poetico diventa a sua volta una figura, mentre l'oggetto-descritto e l'oggetto-poetico si fondono in una struttura iconico-verbale, perché il lettore non si trova soltanto davanti a una narrazione di ciò che è rappresentato, ma si confronta direttamente con una forma che richiama visivamente il contenuto, potenziando il gioco retorico tra descrizione e percezione. La parola non è, quindi, soltanto un mezzo per esprimere concetti, ma un potente strumento per generare visioni [Menchetelli 2024].

Ὅλος οὐ με λιβρός ἰσῶν
 Λιβάδεσσιν οἷα κάλχη
 Ὑποφοινίῃσι τέγγει
 Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι
 Παμάτων φεῖδοντο Πανός· οὐ στροβίλῳ λιγνύι
 Ξός εὐώδης μελαίνει τροχέων με Νυσιών.
 Ἐς γὰρ βωμόν ὄρηις με μήτε γλῶσσον
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβῃς παγέντα βώλοισι,
 Οὐδ' ὃν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλῃ
 Λαβόντε μηκάδων κέρα,
 Λιτταΐσιν ἀμφὶ δειράσιν
 Ὅσσαί νεμόνται Κυνθίαις,
 Ἰερόροπος πέλοιτό μοι·
 Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,
 Τάων ἀείζονον τέχνην
 Ἐνευσε πάλλμυς ἀφθίτων.
 Σὺ δ', ὃ πῶν κρήνηθεν, ἦν
 Ἴνις κόλαψε Γοργόνος,
 Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοί
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαοτότερον
 Σπονδὴν ἄδην. ἴθι δὴ θαρσέων
 Ἐς ἐμὴν τεύξιν· καθαρός γὰρ ἐγώ
 Ἵδ' ἰέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἔκεινος,
 Ἀμφὶ Νέαις Θρηαίαις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
 Σοί, Τριτάτῳ, πορφυρέον φῶρ ἀνέθηκε χρυσοῦ.

λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνηι γένεια.
 τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεαν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκαι,
 πάντα δὲ Γᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραίς
 ἐρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει
 δι' αἶθρας.

Χάους δέ,
 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῖμαι·
 οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραῦνός μοι δὲ πειθοῖ·
 εἴκε δέ μοι Γαῖα θαλάσσης τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνα
 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίτῃ πολλὴν ἤβάλωσεν
 οὐκ ἐνάρημος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν
 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
 τρίς μάκαρ ὃν σὺ θυμῷ
 ὅδ' ὄλβος
 αἰεὶ πνεῖ
 Ἰλαος ἀμφιδερχθῆς
 σὰν χάριν ἀγὰρ πολὺβουλε Παλλὰς
 ἀλλ' ἀπὸ κρανῶν ἰθαρὰν νᾶμα κόμειε δυσκλῆς
 Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς δ' ἐστν' ἐφίλει· ἐκ θεμέθλων ἄνακτας
 ὤπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποκα πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἰπός.

Fig. 1 A sinistra: Besantino, *L'altare*. Anthologia Palatina, 15.25; Kwapisz 2013. A destra, in alto: Simmia, *Le ali di Eros*. Anthologia Palatina, 15.24; Luz 2008; a destra, in basso: Simmia, *L'ascia*. Anthologia Palatina, 15.22; Luz 2008.

In questo senso, il linguaggio scritto o parlato acquisisce una qualità immaginativa, diventa capace di dare la forma a ciò che i nostri occhi non vedono, favorendo la nascita di nuove immagini mentali. Tale potere affiora con forza nell'*Ode su un'urna greca* di John Keats (1897), in cui la parola poetica non descrive semplicemente l'oggetto-urna, ma ne fa scaturire le atmosfere e le emozioni: il lettore percepisce quasi la realtà del marmo, dei paesaggi e delle figure rappresentate, pur non avendo sotto gli occhi la concreta raffigurazione [3].

Questo processo, in cui il testo convoglia la carica estetica e simbolica di un'opera, risulta particolarmente evidente anche nei progetti di illustrazione, specialmente per tutti quei testi particolarmente evocativi. William Blake, poeta e artista del Romanticismo inglese, interpretando la *Divina Commedia* di Dante, mostra come i versi danteschi, intrisi di tensione visiva, possano trasformarsi in tavole pittoriche che ne rispecchino e ne amplifichino la forza evocativa. Più tardi, Salvador Dalí propone una versione pittorica ancora diversa, attraverso il linguaggio del surrealismo, traendo dal testo dantesco nuovi spunti immaginifici che arricchiscono l'orizzonte visivo del poema (fig. 2).

Si crea, in questo modo, un circolo virtuoso tra parole e immagini: i versi ispirano un quadro, il quadro rilegge i versi, e l'osservatore-lettore sperimenta un viaggio estetico moltiplicato. In ultimo, anche una riflessione critica può, a sua volta, divenire ecfrastica. Così lo sguardo filosofico di Michel Foucault su *Las Meñinas* di Velázquez non si limita a commentare la scena, ma la rende viva, portandoci a 'vedere' più di quanto l'occhio non colga da sé: "Il pittore guarda, col volto leggermente girato e con la testa china sulla spalla. Fissa un punto invisibile, ma che noi, spettatori, possiamo agevolmente individuare poiché questo punto

Fig. 2 A sinistra: William Blake, *Ulisse*, *Divina Commedia* di Dante, *Inferno*, canto XXVI. A destra: Salvador Dalí, *Il colle*, *Divina Commedia* di Dante, *Inferno*, canto I, 1960, xilografia.



siamo noi stessi: il nostro corpo, il nostro volto, i nostri occhi. Lo spettacolo che egli osserva è quindi due volte invisibile: non essendo rappresentato nello spazio del quadro e situandosi esattamente nel punto cieco, nel nascondiglio essenziale ove il nostro sguardo sfugge a noi stessi nel momento in cui guardiamo. E tuttavia come potremmo fare a meno di vederla, questa invisibilità, se essa ha proprio nel quadro il suo equivalente sensibile, la propria figura compiuta?" [Foucault 1967, p. 18]. In tal modo, ciò che il linguaggio disegna sulla pagina, o pronuncia nell'aria, si fa spazio nella mente, diventando immagine, prospettiva e visione.

L'arte di descrivere con la luce. *Èkphrasis* e la fotografia del patrimonio culturale

"E fece per primo uno scudo grande e pesante,
ornandolo dappertutto; un orlo vi fece, lucido,
triplo, scintillante, e una tracolla d'argento.
Erano cinque le zone dello scudo, e in esso
fece molti ornamenti coi suoi sapienti pensieri."
Omero 2000, p. 1015

Pur appartenendo in origine al mondo letterario delle figure retoriche, l'*èkphrasis* è per estensione anche il modo in cui un'arte si mette in relazione con un'altra arte per mettere in luce e descrivere con minuzia l'anima e la forma del modello originario, rivelandone anche gli aspetti e i particolari meno evidenti [Stavru 2013].

Pertanto, anche una descrizione poetica o prosaica, un film o una fotografia possono mettere in risalto, ognuna con il proprio linguaggio, il senso e le caratteristiche di un'altra opera delle arti visive, ampliando in questo modo l'esperienza estetica dell'osservatore. E così un quadro può raffigurare una scultura, una poesia può raccontare un quadro, una statua raffigurare la protagonista di un racconto: qualunque arte può parlare di un'altra, soprattutto se riesce a trasmettere anche il sentimento, il *pathos*, che ha portato l'artista alla realizzazione della sua opera [Webb 1999] [4]. Le immagini prive di accompagnamento testuale possono fungere da sistemi di comunicazione autonomi, capaci di veicolare contenuti complessi senza alcun supporto linguistico. Le cosiddette



Fig. 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olio su tela.

immagini 'mute', opere o rappresentazioni sprovviste di didascalie, titoli o spiegazioni scritte, si collocano in una tradizione storica che precede l'invenzione della stampa e la diffusione della parola scritta. In epoca pre-alfabetica, ad esempio, l'atto di raffigurare costituiva un mezzo privilegiato per trasmettere informazioni e valori culturali, grazie all'immediatezza e all'universalità del linguaggio visivo. L'assenza di testo non equivale necessariamente a una mancanza di significato: senza le parole, lo spettatore è spinto a integrare la propria esperienza personale e il proprio bagaglio culturale per trarre senso dall'immagine. La forza espressiva dell'immagine risiede nella sua capacità di sintesi e di suggestione emotiva [Menchetelli 2024]. Il mezzo fotografico rientra tra i metodi possibili per realizzare un racconto visivo. La fotografia, il cui significato è oggetto di dibattito sin dalla sua nascita ufficiale nel 1839, rappresenta un "sorprendente intreccio tra scienza e arte" [Marra 2017], poiché riesce ad unire realtà e immaginazione in un processo di rappresentazione visuale che ha acquisito centralità storica. La sua connotazione scientifica si manifesta non solo nella natura tecnologica del dispositivo, ma anche nella capacità del medium di offrire una riproduzione della realtà. Ogni atto

Fig. 4. Un soggetto interpretato attraverso due sguardi diversi. A sinistra: Maxime Du Camp, *Il colosso del Tempio del Re di Abu Simbel*, 1850. A destra, Francis Frith, *Abu Simbel*, 1857.



fotografico è un'operazione di documentazione, raccolta, testimonianza e indagine, oltre che un'espressione di valori estetici filtrati attraverso la soggettività del fotografo [Marra 2017].

Nel contesto della valorizzazione del patrimonio culturale, la fotografia assume un ruolo fondamentale non solo per il suo valore conoscitivo e documentale, ma anche per il suo essere strumento di divulgazione e comunicazione. Essa contribuisce alla costruzione dell'immaginario collettivo, permettendo di conoscere luoghi non ancora visitati attraverso la loro immagine fotografica [Marra 2017].

Raccontare con le immagini consente di dare ampia visibilità al patrimonio culturale, specialmente a quello meno noto. Fotografare crea un discorso con il mondo e non è mai una rappresentazione neutrale [Clarke 2009] e il potere critico dell'inquadratura gioca un ruolo determinante. La narrazione per immagini, frutto del processo di 'selezione visiva' e attraverso la chiave interpretativa data dall'insieme di scelte che connotano il linguaggio visivo del racconto, diventa ecfrastica quando riesce a catturare lo sguardo e l'attenzione dell'osservatore. La fotografia del patrimonio culturale nasce appena qualche anno dopo la

Fig. 5. Due immagini tratte dalla serie *Mirabilia* di Silvia Camporesi, 2017. A sinistra, *La Piramide Esoterica, Radicofani*; a destra, *Bosco del Sasseto, Acquapendente* (<https://www.silviacamporesi.it/mirabilia/>).



Fig. 6. Alcune immagini del lavoro fotografico di Mimmo Jodice dedicato alle opere di Antonio Canova, 1992.



nascita della fotografia stessa e, anche in questo ambito, si dimostra adatta per due percorsi differenti ma ugualmente importanti: da un lato la capacità di documentare fedelmente la realtà, dall'altro la possibilità di perseguire gli ideali letterari e pittorici racchiusi nella fantasia dell'artista. Maxime Du Camp, scrittore e fotografo, ottenne nel 1849 dal ministero



Fig. 7. Mimmo Jodice, Louvre, 2011.

francese per l'Educazione l'incarico di riportare a Parigi le immagini dei monumenti delle civiltà passate del Medio Oriente.

Nasce così il primo libro fotografico dedicato ai monumenti e alle vestigia del passato, una raccolta di immagini in cui l'autore cerca di seguire tutti gli accorgimenti necessari per cercare di affrancarsi dai riferimenti artistici della tradizione visiva dell'Ottocento. Il risultato è un lavoro il più possibile filologico, che non cerca di interpretare gli spazi esotici quanto piuttosto di esaltare l'idea di archiviazione del mondo. Così, il Colosso di Abu Simbel (fig. 4), o quello di Ramses, i rilievi, la Sfinge sono inquadrati in modo metodico e preciso, quasi come in un manuale di architettura [Muzzarelli 2014]. Francis Frith, editore, tipografo ed esperto di tecnica fotografica, qualche anno più tardi invece, tra il 1856 e il 1860, interpreta gli stessi monumenti e gli stessi paesaggi di Maxime Du Camp, raccontandoli con uno sguardo completamente diverso. Le immagini di Frith, di gusto pittorico e di chiara ispirazione derivante dal mondo dell'arte, mostrano un mondo misterioso e affascinante, ed ebbero un gran successo tra il pubblico proprio per la loro capacità di riuscire a trasmettere la magia e l'incanto delle enigmatiche civiltà antiche (fig. 4) [Muzzarelli 2014].

Il viaggio e la meraviglia nello sguardo sono ancora i temi attorno ai quali si svolge il progetto *Mirabilia* di Silvia Camporesi. Il progetto mostra e 'porta davanti allo sguardo' i frammenti di una visione personale di luoghi sconosciuti e affascinanti, paesaggi fuori dal tempo che si susseguono in percorso che si snoda attraverso le meraviglie del paesaggio e dell'arte italiani [5] (fig. 5).

La dimensione ecfrastica riaffiora con particolare efficacia nelle serie fotografiche di Mimmo Jodice dedicate alle sculture di Antonio Canova (fig. 6). In questi progetti, l'autore non si limita a offrire una riproduzione fedele dell'opera, ma compie un vero e proprio commento visivo che dà voce all'anima delle sculture.

La scelta del bianco e nero, la cura dell'illuminazione e l'inquadratura ravvicinata mirano infatti a restituire la sottigliezza delle superfici marmoree e la potenza espressiva di gesti e panneggi. Lo sguardo di Jodice si fa interprete poetico dell'opera canoviana o dei capolavori del museo francese, producendo una 'traduzione' fotografica che aggiunge un nuovo livello di lettura: l'osservatore, pur riconoscendo il soggetto originario, ne riscopre aspetti e dettagli inediti.

Così, nel caso del Louvre (fig. 7), la forza del progetto risiede nella capacità di astrarre le opere dalla loro cornice museale, trasformandole in presenze quasi viventi e mettendo in risalto la relazione intima tra il fruitore-fotografo e l'oggetto artistico [Jodice 2006].

Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi:

il progetto fotografico per il Museo 'Pietro e Turiddo Lotti' di Ischia di Castro

Così nasce *Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi*, un progetto fotografico che esplora il mondo degli oggetti archeologici del Museo 'Pietro e Turiddo Lotti' di Ischia di Castro, un piccolo museo che fa parte della rete artistica e archeologica che compone il Sistema Museale del Lago di Bolsena.

Ischia di Castro è uno dei borghi arroccati su speroni di tufo, circondati da boschi e immersi in un territorio ricco di storia, architettura, arte e archeologia. Il lavoro fotografico esplora il mondo degli oggetti che compongono la preziosa ed eterogenea collezione archeologica del museo, non come entità statiche e isolate, ma come narrazioni vive, testimoni di storie e di rapporti complessi con il tempo e lo spazio circostante. Ogni immagine non si limita a 'fotografare' la forma dell'oggetto, ma si sforza di evocare i diversi momenti della sua esistenza: il contesto originario e le mani che l'hanno creato, i frammenti di civiltà che lo hanno custodito, fino alle sue tracce nel presente. In questo dialogo tra passato e contemporaneità, riecheggia la vividezza dei tesori custoditi nel museo. L'utilizzo di uno sfondo nero isolante e l'accostamento di elementi organici, accentuano il contrasto tra la materia antica e la vita vegetale, richiamando sia la caducità delle cose sia la tensione costruttiva dell'artefatto archeologico. La luce laterale, dosata con cura, svela la patina del tempo per mettere in rilievo incisioni e decorazioni. Le

Fig. 8. Dal progetto fotografico *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). In alto, a destra, grotta di Settecannelle, pendagli con incisioni, Paleolitico Superiore. Nelle altre immagini, gioielli provenienti dalla necropoli longobarda di Ischia di Castro, località Selvicciola, fine VI inizio VIII sec. d.C. Museo di Ischia di Castro (fotografie dell'autrice).



Fig. 9. Dal progetto fotografico *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). In alto, a sinistra, Castro, tomba dell'8/8/1966, *Kylikes* etrusco-corinzie, VI sec. a.C.; in alto, a destra, Castro, Tomba B, anforetta attica a figure nere, VI sec. a.C.; in basso, a sinistra, Castelfranco Lamencello, urna cineraria, bronzo finale; in basso, a destra, Castro, Tomba B, *Lydion* a vernice rossa, contenitore per unguenti profumati, VI sec. a.C. Museo di Ischia di Castro (fotografie dell'autrice).



Fig. 10. Dal progetto fotografico *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). Da sinistra: materiale sporadico, cinturone in lamina di bronzo. Età villanoviana, grotta di Settecannelle, frammento di ciotola con decorazione cardiale. Neolitico. Museo di Ischia di Castro (fotografie dell'autrice).



Fig. 11. Dal progetto fotografico *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). A sinistra: Castro, materiale sporadico, oinochoe di bucchero con decorazione graffita. VI sec. a.C.; a destra: Castro, tomba dell'8/8/1966, alabastron etrusco-corinzio. VI sec. a.C. Museo di Ischia di Castro (fotografie dell'autrice).



fotografie si pongono a metà strada tra il documento e la visione poetica: il rigore descrittivo e l'attenzione filologica, da un lato, garantiscono un rapporto fedele con il reperto archeologico; dall'altro, l'impiego di elementi simbolici crea un contesto immaginifico in cui l'oggetto dialoga con il presente.

In questa prospettiva, *Ēkphrasis* si propone come un racconto visivo che va oltre alla semplice documentazione, assumendo le caratteristiche di uno 'scudo di memoria' – per riprendere la metafora omerica. La fotografia, dunque, non si accontenta di mostrare l'oggetto, ma lo riscopre, tracciando un legame tra passato e presente, per riaccendere, nello sguardo di chi osserva, l'esperienza di meraviglia e di scoperta che è propria del reperto archeologico, e che continua a parlare anche attraverso il linguaggio visivo contemporaneo (figg. 8-11).

Crediti

Il presente lavoro è stato finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione europea o della Commissione europea. Né l'Unione europea né la Commissione europea possono essere ritenute responsabili per essi.

Note

[1] La citazione "πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν" / "Solo Simonide chiamava la pittura poesia silenziosa, e la poesia pittura parlante" compare in Plutarco 1936.

[2] Grange, S. (2020). Dipingere in versi: l'ekphrasis nella poesia latina. In *Treccani magazine*. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Parole/sgss_ekfrasis.html.

[3] "O forma attica! Atteggiamento fiero! con rilievi/ di uomini e fanciulle in marmo intessuti,/ con rami di foresta e erba calpestata/ tu, forma silenziosa, ci tormenti fuori dal pensiero/ come fa l'eternità: gelido pastorale!/ Quando la vecchiaia consumerà questa generazione,/ tu rimarrai, in mezzo ad altre pene/ che non sono le nostre, un amico per l'uomo, al quale tu dici/ 'La bellezza è verità, la verità bellezza' - questo è tutto/ ciò che voi sapete sulla terra, e tutto ciò che dovete sapere.": Keats 1897, p. 237.

[4] Per Ruth Webb, nell'*ekphrasis* "works of art are of no particular importance": Webb 1999, p. 11.

[5] <https://www.silviacamporesi.it/mirabilia/>.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele (1931). *Dell'anima (De anima)*. Torino: G. B. Paravia & C. <https://archive.org/details/EusebiettiAnimaAristotele>.
- AA.VV. (X sec.). *Anthologia Palatina*. <https://anthologiagraeca.org/>.
- Bachelard, G. (1972). *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo.
- Clarke, G. (2009). *La fotografia: una storia culturale e visuale*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Jodice, M. (2006). *Canova*. Milano: Skira.
- Kant, I. (1781/1965). *Critica della ragion pura*. Roma-Bari: Laterza.
- Keats, J. (1897). *Poems by John Keats*. London: Chiswick press: Charles Whittingham and Co. <https://archive.org/details/poemsbyjohnkeats00keat>.
- Kwapisz, J. (2013). *The Greek Figure Poems*. Leuven: Peeters.
- Luz, C. (2008). Das Rätsel der griechischen Figurengedichte. In *Museum Helveticum*, 65(1), pp. 22-33.
- Marra, C. (2017). *Che cos'è la fotografia*. Roma: Carocci.
- Menchetelli, V. (2024). *Forma immagine. Pratiche dello sguardo*. Alghero: Publica.
- Muzzarelli, F. (2014). *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Torino: Einaudi.
- Omero (2000). *Iliade*. Milano: Fabbri Editori.
- Pseudo-Longino (2007). *Sul sublime*, XV, I. Cambridge: Harvard University Press.
- Plutarco (1936). *Moralia*, vol. IV: *De gloria Atheniensium, I-II sec. d.C.* (F.C. Babbitt, Ed.). Cambridge: Harvard University Press. <https://archive.org/details/plutarchs-moralia-vol-4-loeb-305>.
- Quintiliano (1995) *Istituzione oratoria*, VI, 2, 29. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Quint.%20Inst.%206.2.29&lang=original>.
- Squire, M. (2013). Invertire l'ekphrasis. L'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine. In *Ekphrasis. Estetica. Studi e ricerche*. http://www.esteticastudiericerche.com/index.php?option=com_content&view=article&id=157%3Ainvertire-lekphrasis-lepigramma-ellenistico-e-la-traslazione-di-parola-e-immagine&lang=it.
- Squire, M., Pich, F. (2016). Reading as Seeing: A Conversation on Ancient and Modern Intermedialities. In *Ricerche di Storia dell'Arte*, 8, pp. 44-48.
- Stavru, A. (2013). L'ekphrasis antica tra visualità e scrittura. Genealogia di un concetto. In M. Martino, M. Ponzi (Eds.). *Visualità e scrittura*, pp. 19-32. Roma: Lithos.
- Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. In *Word & Image*, 15(1), pp. 7-18.

Autori

Eleonora Dottorini, Università degli Studi di Perugia, eleonora.dottorini@dottorandi.unipg.it.

Per citare questo capitolo: Eleonora Dottorini (2025). Dipingere con le parole, raccontare con le immagini. L'ekphrasis tra retorica e immaginazione. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *ekphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ekphrasis. Descriptions in the space of representation*. Arri del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 947-970. DOI: 10.3280/oa-1430-c804.

Painting with Words, Narrating with Images. *Èkphrasis* between Rhetoric and Imagination

Eleonora Dottorini

Abstract

Èkphrasis, an ancient rhetorical strategy aimed at “bringing before the eyes” what is being described, reveals the deep connection between word and image, which can intertwine to create narratives capable of evoking absent realities. From its Greek origins to the modern world, the potential of *èkphrasis* is expressed not only in poetry and literature but also extends to a variety of expressive forms, allowing one art to illuminate the soul and shape of another; right up to Photography. As early as the Nineteenth-Century photographic reports, the dual nature of Photography became evident: on the one hand, it faithfully reproduces forms and details; on the other, it serves to generate a second, imagined reality, rich in associations and memories. In this light, a new perspective on the appreciation of cultural heritage takes shape: Photography and images become an ekphrastic narrative, revealing the symbolic value and strong expressive charge of monuments, sculptures, and artifacts. The photographic project *Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* applies this approach at the Museum of Ischia di Castro, where archaeological objects, portrayed with both philological accuracy and poetic sensitivity, reveal hidden stories and identities. These artifacts become protagonists of a journey through time, in which documentation and creativity merge. In this way, Photography does more than just record: it becomes a ‘discourse in motion’ that renews wonder and interest in our past, inviting viewers to engage in dialogue with the roots of their own culture.

Keywords

Visual storytelling, heritage photography, cultural enhancement, rhetorical imagination, cultural heritage communication.

From the photographic project *Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). Castro, tomb of the ring, gold ring with zoomorphic representations, 6th century B.C., Museum of Ischia di Castro, (photograph by the author).



Ἐκphrasis between art and poetry

"Painting is silent poetry,
poetry is speaking painting."
Plutarco 1936 [1]

In the world of ancient Greece, whose artistic heritage has reached us in all its preciousness and immeasurable value, there was a widespread narrative technique that was decoded as an effective rhetorical tool in the 1st century B.C., yet it had already been in use in archaic literature since the Homeric poems: *ἔκphrasis* (ἔκφρασις) [Stavru 2013]. From an etymological standpoint, the term has its roots in the verb *ἐκφράζω* (from *ἐκ*, 'out', and *φράζω*, 'I speak'), meaning 'I set forth, I describe with elegance'. It was first used by Aelius Theon, an Alexandrian rhetorician famous for his *Progymnasmata*, a collection of rhetorical exercises designed to train young students in the art of composition and eloquence [Webb 1999]. Later, other rhetoricians such as Hermogenes of Tarsus (2nd cent. B.C.), Aphthonius of Antioch (4th cent.), and Nicolaus the Sophist (5th cent. B.C.) defined in their rhetorical exercises *ἔκphrasis* as a descriptive discourse (*logos periegematikos*) that vividly (*enargos*) places before our eyes the object being shown [Stavru 2013].

Unlike *mimesis*, whose aim is to reproduce an object by replicating it, *ἔκphrasis* seeks to evoke the same effect of vividness that the model would elicit in a viewer if it were present. It functions as a genuine 'discourse in motion', not merely a static 'photograph' of the object, but rather a narrative that gathers and organizes all its defining moments. Description thus emerges by interweaving the backstory that brought the object into being, its connections to the surrounding environment, and even the more distant consequences of its existence, whose dynamic evolution brings out the *enargeia* or 'vividness' of what is described. For this reason, *ἔκphrasis* does not confine itself to depicting a single object; it also includes people, places, times, and events. In this sense, in the ancient world, the concept of *ἔκphrasis* applies not only to works of art but to any form of descriptive representation [Stavru 2013].

Understood as 'discourse in motion', *ἔκphrasis* imbues whatever is described with a persuasive power greater than that encountered through mere sensory perception [Stavru 2013]. The observer does not remain a passive onlooker but is instead swept up by the vividness of the ekphrastic account. This 'rhetorization of seeing' relies on the use of *phantasia*, the faculty that governs the 'vision' of objects both present and absent [2] [Aristotele 1931; Stavru 2013]. This is because 'vision' is not merely the physiological process behind sight; it also involves the imagination of unreal or fantastical content, as well as mystical or oneiric experience, and finally, a structured idea of an observed phenomenon [Bachelard 1972; Kant 1781; Menchetelli 2024]. The human mind, in fact, does not simply perceive visual data in a passive way; it reworks and reshapes them [Bachelard 1972] to develop new concepts, generating that imaginative process which underlies creativity itself [Quintilian 1995]. These ideas highlight the dynamic process at the heart of *ἔκphrasis*: the author transforms mental images into a verbal description, and the listener reconstructs in their own mind an equally vivid image [pseudo-Longinus 2007]. As a result, a 'second reality' emerges, capable of replacing the empirical one and heightening its effect of presence. That is why *ἔκphrasis* was codified and used in classical literature as a rhetorical device: the words prompt the listener to mentally recall the object with all the emotional weight associated with it, thus engaging them empathetically [Marino, Stavru 2013; Stavru 2013]. This happens through a system of cross-references between author and audience, between 'vision' and *phantasia*, which amplifies the persuasive function of discourse. The bond between word and image, concepts already etymologically united in the Greek word *graphè*, is reinforced by *ἔκphrasis*, showing that words do not merely describe but can make tangible even what is not before our eyes.

Ancient epigrams, short verse compositions that often accompanied physical objects in the form of inscriptions [3], represent a fascinating testing ground for the fusion of word and image. In particular, some Hellenistic-era compositions from the Greek Anthology, referred to as *Technopaegnia*, not only describe the object they discuss but also assume its graphic

form [Squire, Pich 2016]. Works such as *The Altar*, *The Wings of Eros*, and *The Axe* (fig. 1) illustrate a close interdependence between the visual and linguistic dimensions. Thus, the poetic text itself becomes a figure, while the described-object and the poetic-object merge into an icono-verbal structure: the reader is not merely faced with a narrative about what is represented but must also contend directly with a shape that visually recalls the content, thereby enhancing the rhetorical interplay between description and perception.

Words, therefore, are not just a means of expressing ideas but are also a powerful tool for generating visions [Menchetelli 2024]. In this sense, written or spoken language takes on an imaginative quality, becoming capable of giving form to what our eyes do not see, thus facilitating the emergence of new mental images.

This power stands out dramatically in *Ode on a Grecian Urn* by John Keats (1897), in which poetic language does not simply describe the urn but evokes the atmosphere and emotions contained within it. The reader almost senses the tangible reality of the marble, landscapes, and figures portrayed, despite not actually seeing any concrete depiction [4].

Ὀλὸς οὐ με λιβρὸς ἱρῶν
 Λιβάρδεσσιν οἷα κάλχη
 Ὑποφρονίησι τέγγει
 Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρης Ναξίης θοοῦμεναι
 Παμιάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβύλοι λιγνύι
 Ίξος εὐώδης μελαίνει τρεχένων με Νυσιῶν.
 Ἐς γὰρ βομὸν ὄρηις με μήτε γλοῦρον
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοισι,
 Οὐδ' ὃν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλῃ
 Λαβόντε μηγάδων κέρα,
 Λισσαΐαιν ἀμφὶ δειράσιν
 Ὅσσα νέμονται Κυνθίαις,
 Ἰσόροπος πέλοιτό μοι
 Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,
 Τάων ἀείζωιον τέχνην
 Ἐνεύσε πάλμῳς ἀφθίτων.
 Σὺ δ', ὃ πῶν κρήνηθεν, ἦν
 Ἦνις κόλαψε Γοργόνος,
 Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοί
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαοτότερον
 Σπονδὴν ἄδην· ἴθι δὴ θαρσέων
 Ἐς ἐμὴν τεῦξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
 Ἴὸν ἰέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἐκείνος,
 Ἀμφὶ Νέαις Θρηζιάις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
 Σοί, Τριπτάωρ, πορφύρεον φῶς ἀνέθηκε χοιού.

λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυτέρνον ἄνακτ' Ἀκμονίδα· τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκεια βέβριθα λάχλαι γένεια.
 τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεαν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκη,
 πάντα δὲ Γᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραίς
 ἐρπετά, πάνθ' ὅς' ἔρπει
 δι' αἶθρας.

Χάους δέ,
 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῖμαι·
 οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραῦνόωι δὲ πειθοῖ·
 εἴκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσης τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ἀγγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοὺς θέμιστας.

Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερῶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνα
 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
 οὐκ ἐνάρθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν
 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
 τρίς μάκαρ δν σὺ θυμῷ
 δδ' ὀλβος
 ἀεὶ πνεῖ
 Ἰλαος ἀμφιδερχθῆς
 σὰν χάριν ἀγὰν πολύβουλε Παλλὰς
 ἀλλ' ἀπὸ κρανῶν ἰθαρήν νῆμα κόμῳε δυσκλῆς
 Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμίδλων ἀνακτας
 ὦπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποκα πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος.

Fig. 1. Left: Besantinus, *The Altar*, *Anthologia Palatina*, 15.25; Kwapisz 2013. Right, top: Simias, *The Wings of Eros*, *Anthologia Palatina*, 15.24; Luz 2008; right, bottom: Simias, *The Axe*, *Anthologia Palatina*, 15.22; Luz 2008.

This process, in which the text channels the aesthetic and symbolic resonance of a work of art, is particularly evident in illustration projects, especially for texts that are highly evocative. William Blake, the English Romantic poet and artist, demonstrates how Dante's verses, already full of visual tension, can be transformed into pictorial plates that mirror and magnify their evocative power. Interpreting *The Divine Comedy*, Blake offers a unique perspective that fuses poetic and visual languages. Later, Salvador Dalí produced yet another pictorial version, deploying the language of Surrealism and drawing fresh imaginative ideas from Dante's text, thus enriching the poem's visual horizon (fig. 2). In this way, a virtuous cycle between words and images arises: the verses inspire the painting, the painting reinterprets the verses, and the viewer-reader embarks on a multiplied aesthetic journey.

Finally, even a critical analysis can itself become ekphrastic. Michel Foucault's philosophical reading of Velázquez's *Las Meñinas* does not simply comment on the scene; rather, it brings it to life, enabling us to 'see' more than the eye alone can perceive.

"The painter is looking, his face slightly turned, head tilted on his shoulder. He fixes his gaze on an invisible point that we, as spectators, can easily identify because that point is ourselves: our body, our face, our eyes. The spectacle he observes is therefore invisible twice over: it is

Fig. 2. Left: William Blake, Ulysses, Dante's Divine Comedy, Inferno, Canto XXVI. Right: Salvador Dalí, The Hill, Dante's Divine Comedy, Inferno, Canto I, 1960, woodcut.



not represented within the space of the painting, and it is located precisely in the blind spot, in the essential hiding place where our gaze escapes us at the moment we look. Yet how could we not see this invisibility if it has its sensitive equivalent within the painting, its fully realized figure?" [Foucault 1967, p. 18].

Thus, what language draws on the page or utters into the air takes shape in the mind, becoming image, perspective, and vision.

The art of describing with light. *Èkphrasis* and the photography of cultural heritage

"And first he made a great and heavy shield, adorning it everywhere; he made a bright rim, triple and gleaming, and a silver carrying strap. The shield was divided into five zones, and in it he fashioned many ornaments with his wise thought." [Omero 2000, p. 1015]

Although originally belonging to the literary world of rhetorical figures, *èkphrasis* can, by extension, also be understood as the way one art relates to another to illuminate and describe in detail the 'soul' and the 'form' of the original model, revealing even its least apparent aspects and details [Stavru 2013]. Thus, a poetic or prose description, a film, or a photograph can each highlight, in its own language, the meaning and characteristics of another work of the visual arts, thereby broadening the viewer's aesthetic experience. In this sense, a painting can depict a sculpture, a poem can narrate a painting, a statue can portray the protagonist of a short story: any art can 'speak' about another, especially if it conveys the emotion, the *pathos*, that drove the artist to create the work [Webb 1999] [5].

Images lacking textual accompaniment can serve as autonomous communication systems, capable of conveying complex content without any linguistic support. These so-called 'mute' images, works or representations devoid of captions, titles, or written explanations, fall within a historical tradition that predates the invention of printing and the spread of the written word. In pre-alphabetic times, for example, the act of depiction served as a privileged means



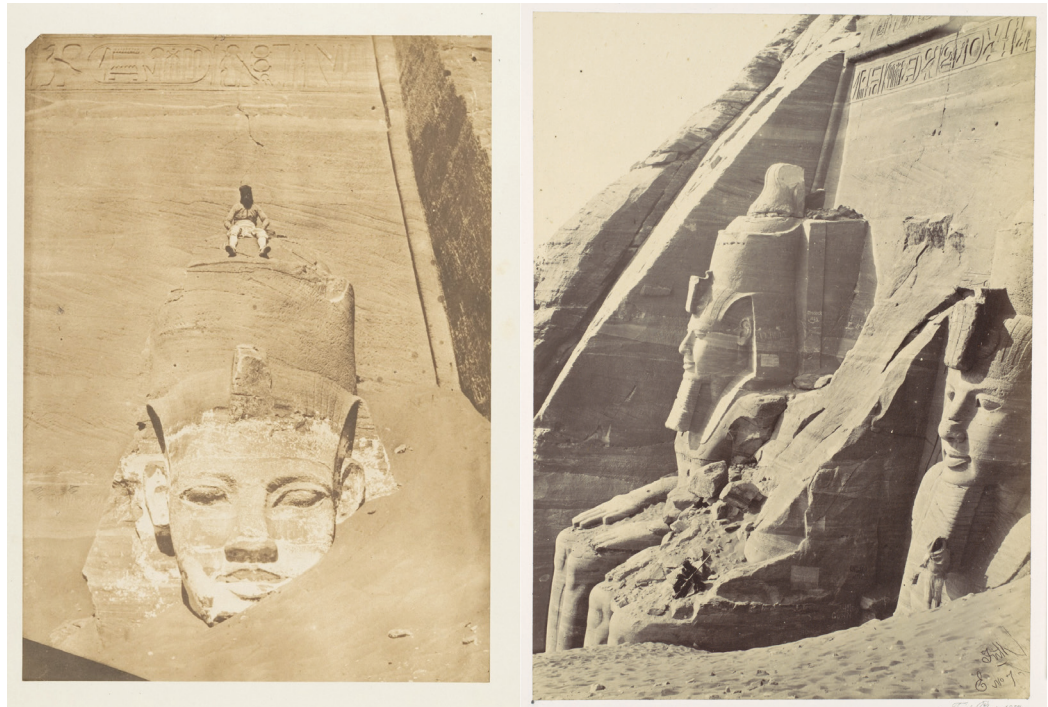
Fig. 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, oil on canvas.

of transmitting information and cultural values, thanks to the immediacy and universality of visual language. The absence of text does not necessarily imply an absence of meaning: without words, viewers are prompted to draw on their personal experience and cultural background to interpret the image. The expressive power of an image lies in its capacity for synthesis and emotional suggestion [Menchetelli 2024]. Photography is one of the possible methods for creating a visual narrative.

Ever since its official invention in 1839, there has been debate about its significance as a “remarkable intertwining of science and art” [Marra 2017]. Photography unites reality and imagination in a process of visual representation that has become historically pivotal. Its scientific nature emerges not only in the technological nature of the device but also in the medium’s ability to offer a reproduction of reality. Every photographic act is a form of documentation, collection, testimony, and investigation, as well as an expression of aesthetic values filtered through the photographer’s subjectivity [Marra 2017].

In the context of cultural heritage enhancement, Photography assumes a crucial role not only for its cognitive and documentary value but also as a vehicle of dissemination and

Fig. 4. The same subject interpreted through two different perspectives. Left: Maxime Du Camp, *Il colosso del Tempio del Re di Abu Simbel*, 1850. Right: Francis Frith, *Abu Simbel*, 1857.



communication. It contributes to shaping the collective imagination, allowing people to become acquainted with places they have not yet visited through their photographic image [Marra 2017]. Telling stories through images makes it possible to bring significant visibility to cultural heritage, especially its lesser-known aspects.

To photograph “creates a discourse with the world and is never a neutral representation” [Clarke 2009], and the critical power of framing plays a decisive role. Visual storytelling, the result of ‘visual selection’ and the interpretive lens provided by the set of choices that characterize its visual language, becomes ecphrastic when it captivates the viewer’s gaze and attention. Cultural heritage photography emerged only a few years after photography’s own invention. In this field, too, the medium proved suitable for two different but equally important purposes: on the one hand, the capacity to faithfully document reality; on the other, the possibility of pursuing the literary and pictorial ideals embodied in the photographer’s imagination. Maxime Du Camp, writer and photographer, received a commission in 1849 from the French Ministry of Education to bring back to Paris images of the monuments belonging to the ancient civilizations of

Fig. 5. Two images from the photographic series *Mirabilia* by Silvia Camporesi, 2017. Left, *The esoteric pyramid, Radicofani*; right, *Sasseto's forest, Acquapendente* (<https://www.silviacamporesi.it/mirabilia/>).



Fig. 6. Some pictures from the photographic series by Mimmo Jodice dedicated to Antonio Canova's sculptures, 1992.



Fig. 7. Mimmo Jodice, *Louvre*, 2011.

the Middle East. The result was the first photographic book devoted to monuments and relics of the past: a collection of images in which the author attempted to adopt all the precautions necessary to free himself from the artistic references of 19th-century visual tradition. The outcome is a study as philologically accurate as possible, which does not seek to interpret exotic spaces but rather to emphasize the idea of archiving the world. Thus, the *Colossus of Abu Simbel* (fig. 4), or that of Ramesses, the reliefs, the Sphinx, these are all captured methodically and precisely, almost as if in an architecture handbook. [Muzzarelli 2014]. A few years later, between 1856 and 1860, Francis Frith, publisher, printer, and photography expert, portrayed the same monuments and landscapes Maxime Du Camp had photographed, yet from a completely different perspective. Frith's images, guided by pictorial taste and clearly inspired by the art world, reveal a mysterious and captivating realm that greatly appealed to the public for its capacity to convey the magic and enchantment of enigmatic ancient civilizations (fig. 4) [Muzzarelli 2014].

Travel and the wonderment of the gaze are again the themes around which Silvia Camporesi's *Mirabilia* project revolves. This work showcases and 'brings before our eyes' glimpses of the photographer's personal vision of unknown and fascinating places, timeless landscapes that follow one after another in a journey winding through the marvels of Italian scenery and art [6] (fig. 5). The efrastic dimension reappears with force in Mimmo Jodice's photographic series dedicated to the sculptures of Antonio Canova (fig. 6). In these projects, the photographer does not merely offer a faithful reproduction of the artwork but performs a veritable visual commentary that gives voice to the sculptures' spirit. The choice of black-and-white, the meticulous lighting, and the close framing are all aimed at conveying the subtlety of marble surfaces and the expressive power of gestures and drapery. Jodice's gaze becomes a poetic interpreter of Canova's work or of the masterpieces in the French museum, creating a 'translation' into photography that provides a fresh interpretive layer: the viewer, while recognizing the original subject, rediscovers hitherto unseen aspects and details. In the case of the *Louvre* (fig. 7), for instance, the strength of the project lies in its ability to isolate the works from their museum setting, transforming them into almost living presences and highlighting the intimate relationship between the photographer-observer and the artwork [Jodice 2006].

Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi:

the photographic project for the Museo 'Pietro e Turiddo Lotti' in Ischia di Castro

This is how *Èkphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* came to life –a photographic project exploring the realm of archaeological objects housed at the Pietro and Turiddo Lotti Museum of Ischia di Castro, a small museum forming part of the artistic and archaeological network known as the Museo Territoriale del Lago di Bolsena. Ischia di Castro is one of the villages perched on tuff outcrops, surrounded by woods and set in a region rich in history, architecture, art, and archaeology. The photographic project delves into the objects that make up the museum's valuable and varied archaeological collection, not as static, isolated entities but as living narratives that bear witness to complex temporal and spatial relationships. Each image does not merely 'photograph' the object's form but strives to evoke the different moments of its existence: its original context and the hands that shaped it, the fragments of civilizations that safeguarded it, up to its traces in the present. In this dialogue between past and contemporary times, the vividness of the museum's hidden treasures resonates. The use of isolating black backdrops and the juxtaposition of organic elements accentuate the contrast between ancient matter and living vegetation, evoking both the transience of things and the constructive tension found in archaeological artifacts. Carefully controlled side lighting highlights the *patina* of time, revealing incisions and decorations. The photographs lie somewhere between documentation and poetic vision: descriptive rigor and philological precision, on the one hand, ensure a faithful relationship with the archaeological find;

Fig. 8. From the photographic project *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). Top right: grotta di Settecannelle, engraved pendants, upper paleolithic. Other images: jewelry from the lombard necropolis of Ischia di Castro, locality Selvicciola, late 6th - early 8th century b.C. Museo di Ischia di Castro (photographs by the author).



Fig. 9. From the photographic project *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). Top left: Castro, tomb dated 8/8/1966, etrusco-corinthian kyliches, 6th century B.C.; top right: Castro, tomb B, attic black-figure small amphora, 6th century B.C.; bottom left: Castelfranco Lamocello, cremation urn, late bronze age; bottom right: Castro, tomb B, red-glazed *lyclion*, container for scented ointments, 6th century B.C. Museo di Ischia di Castro (photographs by the author).



Fig. 10. From the photographic project *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). From left: sporadic material, bronze sheet belt. Villanovan period; grotta di Settecannelle, fragment of a bowl with cardial decoration. Neolithic. Museum of Ischia di Castro (photographs by the author).



Fig. 11. From the photographic project *Ekphrasis. Immagini nuove di antichi retaggi* (2024). Left: Castro, sporadic material, *bucchero* oinochoe with incised decoration. 6th century B.C. Right: Castro, tomb o.f 8/8/1966, etrusco-corinthian alabastron. 6th century B.C. Museum of Ischia di Castro (photographs by the author).



on the other, the use of symbolic elements creates an imaginative setting in which the artifact engages in conversation with the present. In this light, *Ēkphrasis* presents itself as a visual narrative that transcends mere documentation, adopting the characteristics of a 'shield of memory', to borrow Homer's metaphor. Photography, therefore, does not merely display the object but re-discovers it, forging a link between past and present and reigniting in the viewer's eye the sense of wonder and discovery intrinsic to archaeological finds, which continue to speak through a contemporary visual language (figs. 8-11).

Credits

This work was funded by the European Union – Next Generation EU. However, the views and opinions expressed are solely those of the authors and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Commission. Neither the European Union nor the European Commission can be held responsible for them.

Notes

[1] The quote "πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν" / "Simonides, however, calls painting inarticulate poetry and poetry articulate painting" appears in Plutarch 1936.

[2] In *De Anima*, Aristotle (4th century B.C. writes that "Phantasia must be a movement produced by sensation at the height of its activity. And since sight is the most important sense, the term phantasia derives from phaos (light), as it is impossible to see without light." Aristotele 1931.

[3] Grange, S. (2020). Dipingere in versi: l'ekphrasis nella poesia latina. In *Treccani magazine*. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Parole/sgss_ekphrasis.html.

[4] "[...] O Attic shape! Fair attitude! with brede Of marble men and maidens overwrought, With forest branches and the trodden weed; Thou, silent form, dost tease us out of thought As doth eternity: Cold Pastoral! When old age shall this generation waste, Thou shalt remain, in midst of other woe Than ours, a friend to man, to whom thou say'st: 'Beauty is truth, truth beauty,' –that is all Ye know on earth, and all ye need to know." Keats 1897, p. 237.

[5] According to Ruth Webb, in *ekphrasis* "works of art are of no particular importance": Webb 1999, p. 11.

[6] <https://www.silviacamporesi.it/mirabilia/>.

Reference List

- Aristotele (1931). *Dell'anima (De anima)*. Torino: G. B. Paravia & C. <https://archive.org/details/EusebiettiAnimaAristotele>.
- AA.VV. (X sec.). *Anthologia Palatina*. <https://anthologiagraeca.org/>.
- Bachelard, G. (1972). *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo.
- Clarke, G. (2009). *La fotografia: una storia culturale e visuale*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Jodice, M. (2006). *Canova*. Milano: Skira.
- Kant, I. (1781/1965). *Critica della ragion pura*. Roma-Bari: Laterza.
- Keats, J. (1897). *Poems by John Keats*. London: Chiswick press: Charles Whittingham and Co. <https://archive.org/details/poemsbyjohnkeats00keat>.
- Kwapisz, J. (2013). *The Greek Figure Poems*. Leuven: Peeters.
- Luz, C. (2008). Das Rätsel der griechischen Figurengedichte. In *Museum Helveticum*, 65(1), pp. 22-33.
- Marra, C. (2017). *Che cos'è la fotografia*. Roma: Carocci.
- Menchetelli, V. (2024). *Forma immagine. Pratiche dello sguardo*. Alghero: Publica.
- Muzzarelli, F. (2014). *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Torino: Einaudi.
- Omero (2000). *Iliade*. Milano: Fabbri Editori.
- Pseudo-Longino (2007). *Sul sublime*, XV, I. Cambridge: Harvard University Press.
- Plutarco (1936). *Moralia*, vol. IV: *De gloria Atheniensium, I-II sec. d.C.* (F.C. Babbitt, Ed.). Cambridge: Harvard University Press. <https://archive.org/details/plutarchs-moralia-vol-4-loeb-305>.
- Quintiliano (1995) *Istituzione oratoria*, VI, 2, 29. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Quint.%20Inst.%206.2.29&lang=original>.
- Squire, M. (2013). Invertire l'ekphrasis. L'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine. In *Ekphrasis. Estetica. Studi e ricerche*. http://www.esteticastudiericerche.com/index.php?option=com_content&view=article&id=157%3Ainvertire-lekphrasis-lepigramma-ellenistico-e-la-traslazione-di-parola-e-immagine&lang=it.
- Squire, M., Pich, F. (2016). Reading as Seeing: A Conversation on Ancient and Modern Intermedialities. In *Ricerche di Storia dell'Arte*, 8, pp. 44-48.
- Stavru, A. (2013). L'ekphrasis antica tra visualità e scrittura. Genealogia di un concetto. In M. Martino, M. Ponzi (Eds.). *Visualità e scrittura*, pp. 19-32. Roma: Lithos.
- Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. In *Word & Image*, 15(1), pp. 7-18.

Author

Eleonora Dottorini, University of Perugia, eleonora.dottorini@dottorandi.unipg.it.

To cite this chapter: Eleonora Dottorini (2025). Painting with Words, Narrating with Images. *Ekphrasis between Rhetoric and Imagination*. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *Ekphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ekphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 947-970. DOI: 10.3280/oa-I430-c804.