Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Comitato Nazionale VII centenario
della morte di Bonifacio VIII

FRAMMENTI DI MEMORIA
GIOTTO, ROMA E BONIFACIO VIII

a cura di

Maria Andaloro - Silvia Maddalo - Massimo Miglio

Istituto storico italiano per il medio evo
Roma 2009

Maria Andaloro

Giotto tradotto
A proposito del mosaico della Navicella

La relazione non intende affrontare nessuno di quei problemi cruciali del mosaico della Navicella, primo fra tutti quello della cronologia, ai quali hanno rivolto attenzione diretta e appassionata molti storici dell'arte[1]. Piuttosto si prefigge di riflettere intorno ai seguenti tre punti:

- sul quoziente di originalità delle stesure musive dei due frammenti superstiti della Navicella
- sul ruolo di Giotto nell'esecuzione del mosaico
- sul tipo di rapporto esistente tra la struttura specifica del linguaggio giottesco e la struttura propria del genere musivo.

Gli angeli della Navicella nella documentazione fotografica

a) *L'angelo delle Grotte Vaticane*

Fino al 1924 il brano non era visibile. Fino a quando cioè non si decise di svelarlo, asportando il mosaico con il busto di angelo del 1728 [Fig. 1], destinato a coprire il frammento originale per celarlo a causa del suo cattivo stato di conservazione. Perché era «vetustate fatisciens», secondo le parole affidate all'iscrizione concepita a ricordo della sostituzione[2]. Da parte nostra possiamo renderci conto

[1] H. Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8); A. Tomei, *I due angeli della Navicella di Giotto* in Fragmenta Picta. *Affreschi staccati del Medioevo romano*. Catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), cur. M. Andaloro *et alii*, Roma 1989, pp. 153-161.

[2] «Benedictus XIII P(ontifex) M(aximus) Ord(inis) Praed(icatorum) in hoc avito Ursinorum sacello Sanctae Mariae Praegnantium nuncupato / cum aram die XIX ianuarii anno MDCCXXVII solemni ritu Deo dicasset / musivum Iotti opus vetustate fatiscens / ne piorum ossa in eo condita per hiantes rimas exciderent / novo elegantiori musivo super inducto communivit ornavitque / an-

di quale fosse l'aspetto dell'opera che tanto turbava agli inizi del Settecento, osservando la foto che la documenta al momento della riscoperta nel 1924 [Fig. 2][3].

Non mi soffermo, come vorrei, sull'esempio di culto dell'immagine, che in maniera eloquente rappresenta il caso or ora illustrato. Accade, infatti, che al tempo di Benedetto XIII si tratti un brano musivo, come l'angelo di Giotto, famoso ma non propriamente pertinente all'orbita del sacro, come una reliquia, sottraendolo alla vista, coprendolo, ma conservandolo, secondo un rito di cui sono note altre rare testimonianze, è vero, a Roma e a Bisanzio, ma sullo sfondo di mentalità che siamo adusi a considerare remote, come quella dei secoli stretti attorno all'evento dell'iconoclastia, nell'VIII e IX secolo[4].

La foto del 1924 mostra nitidamente i guasti che affliggevano il mosaico con l'angelo. Guasti che erano fitti soprattutto lungo i bordi e gli angoli, con perdita della superficie musiva e presenza di lacune anche di profondità all'interno dell'aureola, nel lato sinistro. Laddove, però, la superficie musiva è conservata, nella foto appare quasi intatta, dotata com'è di una freschezza e immediatezza che risultano già attutite osservando un'altra foto [Fig. 3], di poco successiva, in grado di testimoniare un primo intervento di restauro, volto a colmare le lacune, a chiudere anche porzioni di malta d'allettamento originaria, quali quelle visibili nell'aureola, e ad affrettarsi a regolarizzare il tessuto musivo, con effetti stranianti a proposito degli occhi e dello sguardo, che risultano, gli uni e l'altro, ombrati e opachi, come devitalizzati[5].

no MDCCXXVIII. pont(ificatus) IV». Cfr. C. Savettieri, *Angelo, frammento della Navicella di Giotto (copia 1728)*, scheda n. 1688, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, cur. A. Pinelli, II, Modena 2000, p. 874.

[3] Archivio Fotografico delle Gallerie Vaticane, XXX-48-1. Una fotografia che mostra il medesimo stato di conservazione è stata pubblicata a colori da Antonio Muñoz in *I restauri della Navicella di Giotto e la riscoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane*, «Bollettino d'Arte», 4 (1924-1925), pp. 433-443: fig. p. 441.

[4] Si ricordano qui due soli esempi: l'affresco in frammenti di Santa Susanna a Roma (M. Andaloro, *Santa Susanna* in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, cur. M. S. Arena *et alii*, Roma 2001, pp. 641-645) e il mosaico della Kalenderhane a Costantinopoli (C. L. Striker - Y. D. Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Report*, «Dumbarton Oaks Papers», 25 (1971), pp. 251 e ss.: 252, fig. 11), da distinguere rispetto alla categoria degli aggiornamenti legati a una nutrita serie di immagini medievali laddove strati pittorici differenti si succedono uno sull'altro o l'uno al posto dell'altro. Uno degli esempi più significativi è rappresentato dall'icona della chiesa di Santa Maria Nova a Roma risalente nella sua prima versione all'avanzato VI secolo (M. Andaloro, *Theotokos di S. Maria Nova (scheda 375)*, in *Aurea Roma. Da Roma pagana a Roma cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), cur. S. Ensoli - E. La Rocca, Roma 2000, pp. 660-661).

[5] L'intervento di restauro è stato, assai probabilmente, realizzato subito dopo il rinvenimento. La fotografia Anderson 20558 mostra, infatti, il frammento musivo nell'esposizione al Museo Petriano dove venne conservato a partire dalla fine del 1924. G. Cascioli, *Guida illustrata al nuovo museo di San Pietro*, Roma 1924.

Successivamente, una serie di foto note, compresa la foto che risale al 1999 [Fig. 4], denunzia ulteriori novità a proposito dello stato di conservazione del mosaico. Il trattamento di alcune lacune si adegua al criterio di integrare con stesure pittoriche sulle quali si è avuto cura di evocare il tessuto musivo, disegnandovi un reticolo dipinto sì da ottenere una continuità fra integrazioni e stesure musive originali, ma soprattutto balza agli occhi lo stravolgimento che ha subito la composizione della parte inferiore del busto dell'angelo, per l'aggiunta a pittura del braccio destro e delle due mani che reggono una croce astile, mentre il volto, le ali, il panneggio sono stati appesantiti, apponendovi accese lumeggiature in blu, verde e giallo e ridisegnando i contorni.

In questo stato, gravato da una serie di micro interventi ma anche storpiato da sgarbate e incolte aggiunte, si presentava il brano superstite della Navicella nei primi anni del XXI secolo. Quando accadde che il Comitato Nazionale, per le celebrazioni del VII Centenario della morte di Bonifacio VIII, nel momento della programmazione delle iniziative culturali per l'anno bonifaziano accanto alle attività di carattere scientifico più consuete, come una nutrita serie di convegni, decise di promuovere e finanziare *in toto* lo studio, il piano diagnostico e il restauro del frammento musivo di Giotto, conservato nelle Grotte Vaticane. La scelta è stata felice e per niente scontata.

Copiosi i frutti. L'angelo di Giotto dopo il restauro [Fig. 5] appare luminoso e potente, il suo tessuto musivo respira. Quanti hanno partecipato a vario titolo al gruppo di lavoro finalizzato agli studi e al restauro, ognuno con la propria competenza, da storici, storici dell'arte, chimici, restauratori, fotografi, ma dialogando fra tutti, in alacre spirito interdisciplinare, hanno maturato un'esperienza di ricerca e una comprensione dell'atto critico, che è il restauro, di rara armonia. Piace ricordare che s'è voluto agganciare questa esperienza ai corsi del settore di Storia dell'Arte Medievale della Scuola di Specializzazione in "Tutela e valorizzazione dei beni storico-artistici" dell'Università degli Studi della Tuscia per l'anno accademico 2005-2006, offrendola come momento formativo da condividere, tappa dopo tappa, con gli specializzandi e piace riconoscere che essa s'è potuta giovare della messa in circolo dei livelli epistemologici pertinenti a istituzioni e strutture diverse: la Reverenda Fabbrica di San Pietro, l'Istituto storico italiano per il Medioevo e l'Università degli Studi della Tuscia, il laboratorio di restauro approntato negli spazi della Sagrestia Ottoboni, all'ombra della basilica vaticana, e il Laboratorio di diagnostica per la conservazione e il restauro "Michele Cordaro" dell'Università della Tuscia. Insieme si sono intrecciate le ricerche d'archivio e di biblioteca, i dati di laboratorio, la sapiente mano del restauratore e le valutazioni critiche di multiforme radice.

Gli esiti di quest'esperienza di ricerca, per e intorno al restauro dell'Angelo di Giotto, si sono condensati in un primo tempo nella giornata di studio *L'angelo*

dalla Navicella di Giotto nelle Grotte Vaticane. Autopsia di un frammento, svoltasi a Viterbo il 23 giugno 2006[6], per approdare ora alla loro pubblicazione.

b) *L'angelo di Boville Ernica*

Il frammento con l'angelo, conservato nella chiesa di San Pietro Ispano a Boville Ernica [Fig. 6], per quel che si può oggi asserire, è documentato visivamente per la prima volta nella riproduzione pubblicata da Stevenson nel 1888[7] [Fig. 7]. A proposito della foto e dell'opera, è quanto mai opportuno ascoltare quanto si premura di precisare lo stesso Stevenson: «Ne ebbi una prima notizia dal signor Prof. Avoli e indi da S.E. Mons. Panici, Vice bibliotecario della Vaticana, alla cui cortesia vado debitore del calco riprodotto alla tav. V, n. 3; il musaico è molto deperito e il calco non è riuscito molto ben visibile nella fototipia, in cui ho dovuto permettere alcune ombreggiature per far risaltare i cubi»[8].

I dati desumibili da queste affermazioni sono interessanti. Apprendiamo che la fototipia non riprende il mosaico ma il calco del mosaico eseguito in quel giro di anni, alla fine dell'Ottocento, e che gli scuri sono stati rafforzati per consentire una migliore visibilità; d'altra parte si afferma esplicitamente che il mosaico «è molto deperito». Esaminando attentamente la riproduzione, sembrerebbe di poter concludere che l'angelo di Boville Ernica alla fine dell'Ottocento non era affatto un'opera integra. Si conservavano alcuni brani di mosaico coincidenti con l'ala sinistra, la gota sinistra, il giro del volto e della testa, dello scollo, con gran parte dei panneggi della veste e del manto; sono visibili porzioni dove il mosaico caduto ha lasciato a vista la malta di allettamento segnata dallo scacchiere perfettamente leggibile delle impronte delle tessere, com'è evidente ad esempio nelle ali o nel fondo, e finanche con tracce di disegno preparatorio e di campitu-

[6] Massimo Miglio - Amedeo De Vincentiis, *Stefaneschi interpretato*; Silvia Maddalo - Salvatore Sansone, *Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto*; Maria Andaloro, *Giotto tradotto*; Pietro Zander, *L'Angelo di Giotto nella sistemazione seicentesca delle Grotte Vaticane*. Il cantiere interdisciplinare attorno al restauro dell'angelo di Giotto (2004-2006): Paola Pogliani, *L'Angelo di Giotto: dal quadriportico dell'antica basilica di San Pietro alle Grotte Vaticane*; Stefano Salerno, *Materiali per i restauri seicenteschi della Navicella: fornaciari romani e produzione di smalti per mosaico dai documenti dell'Archivio della Fabbrica di San Pietro*; Marco Verità, *Tessere vitree nei mosaici medievali: natura dei materiali e tecniche di produzione*; Dante Abate, *I mosaici medievali di Roma e le indagini diagnostiche: esempi di lettura integrata*. Per il restauro: Domenico Ventura, *La documentazione fotografica*; Claudia Franzel - Claudia Pelosi - Paola Pogliani, *Le indagini diagnostiche*; Pietro Moioli - Claudio Seccaroni, *La caratterizzazione delle tessere musive mediante analisi di fluorescenza X*; Carlo Giantomassi - Donatella Zari, *Diario di un restauro*.

[7] E. Stevenson, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana*, Roma 1887, pp. 18-22.

[8] *Ibid.*, p. 20, nota 2.

re cromatiche. Fra le lacune dagli effetti più insidiosi, in quanto interferenti con punti particolarmente nevralgici della figura dell'angelo, vi sono quelle comprendenti la fronte e oltre, fra le sopracciglia e la parte superiore della chioma, la gota destra, la zona centrale del volto, lungo il naso e la bocca, per non dire di gran parte dell'ala destra.

Passa un anno; nel 1888 lo storico Serafini si pronuncia in questi termini nei riguardi dell'angelo di Giotto: «l'umido elemento, unito al tempo che tutto distrugge, ha guastato in parte opera sì bella; non però in guisa da non far meravigliar chi in essa ancora fissa oggi per poco lo sguardo»[9]. Il giudizio nel suo insieme è chiaro e non lascia dubbi sul cattivo stato conservativo dell'opera. Si giunge al 1911, quando Antonio Muñoz pubblica il frammento di Boville. Lo pubblica come un inedito, senza alcun riferimento allo Stevenson, e per di più osa affermare: «il medaglione è perfettamente conservato: non una tessera antica è stata mutata nel periglioso trasporto da Roma a Bauco»[10]. Accompagna il testo una foto nella quale il brano musivo appare integro. Con questi dati a nostra disposizione, c'è da dedurre che fra il 1888 e il 1911 l'angelo conservato a Boville è stato oggetto di un radicale restauro.

Nel 1912 Pazzini firma e data una "copia"[11]. La foto, segnata G.F.N. C10663 e consultabile anche presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana, è accompagnata dalla seguente didascalia: «Ricostruzione dell'angelo a mosaico, Roma, Ministero P.I. Direzione Generale». La testimonianza è inequivocabile. Come afferma Muñoz, il brano è sì integro, ma ciò non è affatto attribuibile al suo stato originario, quanto alle conseguenze della sua "ricostruzione". In seguito, altre foto – Alinari n. 43450 del 1937; Hutzel del 1967 – e, infine, le più recenti[12], attestano il passaggio di vari interventi tesi a ricucire il tessuto musivo, riempiendo gli interstizi dall'esterno con malta colorata.

A questo punto dobbiamo riconoscere che la serie di elementi raccolti fin qui sul mosaico di Boville rimanda a una sequenza di macro e micro interventi di cui occorre tener conto nella valutazione del brano e che diversamente è stata ignorata da quanti se ne sono finora occupati[13]. A confronto con l'angelo delle Grotte Vaticane, la flessione stilistica dell'angelo di Boville appare oggi

[9] G. Serafini, *Vita di S. Pietro Ispano*, Siena 1888, p. 52.

[10] A. Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana a Boville Ernica*, «Bollettino d'Arte», 5 (1911), pp. 161-182, Tav. 1.

[11] La copia realizzata da Norberto Pazzini (1856-1936) è conservata presso la Direzione Generale dell'allora Ministero della Pubblica Istruzione.

[12] Tomei, *I due angeli* cit., Tavv. X-XI.

[13] Stevenson, *Topografia* cit., pp. 18-22; Muñoz, *Reliquie artistiche* cit., pp. 161-182; G. Cascioli, *La Navicella di Giotto a S. Pietro in Vaticano*, «Bessarione», 32 (1916), pp. 118-138; Tomei, *I due angeli* cit., pp. 153-160.

caratterizzata da un'aura meno rocciosa e invece incline alla morbidezza e alla lontananza, mentre dal lato della sua storia conservativa, emerge la particolarità che le integrazioni delle lacune sono realizzate a mosaico e mai a pittura.

Una prima e fugace ricognizione sulla storia conservativa dei due unici frammenti superstiti del perduto mosaico della Navicella può dirsi compiuta. Grazie ad essa, ad esempio, siamo ora in grado di sapere quale sia il grado di originalità che pertiene a ciascuno di essi e più in generale disponiamo di una base conoscitiva più solida e a suo modo indispensabile per intraprendere qualunque dei percorsi di ricerca possibili, dagli approfondimenti di natura storico-artistica[14] al progetto di restauro.

Il ruolo di Giotto nel mosaico della Navicella

Nella rete dei percorsi possibili, la mia scelta ne vuole privilegiare uno in particolare, quello volto a individuare più distintamente il ruolo di Giotto nell'ambito dell'ideazione e realizzazione del mosaico della Navicella.

In proposito, non è ozioso precisare che si dà per scontato che i brani con gli angeli, di Boville e delle Grotte Vaticane, provengano dalla Navicella, che, com'è noto, era ubicata sulla parete del portico di ingresso, lato verso l'atrio, della basilica di S. Pietro in Vaticano, nell'assetto costantiniano[15]. Il migliore sostegno a questa proposta ormai assodata risiede nella bontà della tradizione che accompagna la storia dei due frammenti, una tradizione che non lascia sostanziali margini di dubbi anche se non è confortata da alcuna testimonianza visiva, curiosamente assente in quella serie impressionante di copie, riprese, repliche riguardanti la Navicella[16].

L'ipotesi di lavoro che mi accingo a sviluppare è, lo ripeto, quale sia il ruolo di Giotto nella realizzazione del mosaico della Navicella, di quell'opera la cui paternità giottesca gode di una certezza storiografica senza ombre e di una centralità assodata all'interno del suo itinerario artistico[17]. E, tuttavia, oggi nessuno osa pensare a Giotto come all'autore in carne e ossa delle stesure musive. Si è infatti troppo consapevoli della specificità del plesso di operazioni necessarie per eseguire un mosaico e della familiarità che occorre avere nei confronti dei materiali duri e sublimi, come sono le tessere – di pasta vitrea e lapidee – o nei confronti dei processi esecutivi, per poter supporre che un artista possa dedicarsi all'operazione della mosaicatura *ex abrupto*, senza un'adeguata esperienza nel campo specifico e lontano dalla frequentazione di cantieri musivi.

[14] Sul nesso inscindibile fra conoscenza dei materiali costitutivi e delle modalità di esecuzione del prodotto artistico e ventaglio di qualsivoglia studio di carattere storico-artistico, cfr. M. Cordaro, *Per una filologia dei materiali costitutivi delle opere d'arte e dei materiali di restauro come fondamento della valutazione storica ed estetica*, in Fragmenta Picta cit., pp. 33-35.

[15] P. Pogliani, 1. *San Pietro*, in M. Andaloro, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante. Percorsi visivi*, Milano 2006, pp. 22, 24, 28-29, Tav. III.

[16] Non possiamo dimenticare infatti che l'insieme delle testimonianze visive della Navicella assurge a modello nell'ambito della *Rezeptionsgeschichte* (Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella* cit., pp. 159-267).

[17] G. Matthiae, *I mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, p. 391; Tomei, *I due angeli* cit., p. 153.

Guardiamo al gesto. Il gesto del mosaicista si fonda sulla capacità di accostare l'una all'altra le tessere, particelle di materia esibita in prima persona, distinguibili e autonome, e si giova di un veicolo speciale, qual è la sua stessa mano; il pittore, invece, che, poniamo, sta dipingendo ad affresco, ha a che fare coi colori che non stende mai direttamente sulla superficie da dipingere, ma si serve dei pennelli e il suo gesto è teso non ad accostare elementi separati, ma a collegare, a unire; il suo gesto, in sostanza, si radica su un fondamento sintattico, quanto quello del mosaicista è invece rigorosamente paratattico. In una dote, però, risultano accomunati i gesti del mosaicista e dell'affreschista, ed è la rapidità. Esigenze inderogabili legate alle caratteristiche della pittura ad affresco e alla mosaicatura prevedono tempi stretti, fasi di preparazione e di realizzazione precise e inesorabilmente collegate fra loro.

Qualunque sia la cronologia che pertiene al mosaico della Navicella, l'anno 1298 circa, il 1307-08, il 1312-13[18], è indiscutibile che la sua esecuzione si pone nella scia dell'esplosione della stagione musiva a Roma nell'avanzato Duecento. È la stagione che, inaugurata dai mosaici della scarsella nella cappella papale del *Sancta Sanctorum* negli anni di Niccolò III (1278-1280), raggiunge l'acme con la realizzazione delle grandi e prestigiosissime imprese a S. Giovanni in Laterano (1288-92) e a S. Maria Maggiore (1296), essendo committente papa Niccolò IV, ma anche la famiglia Colonna, ed autori Iacopo Torriti e Filippo Rusuti; né possia-

[18] La datazione agli ultimi anni del Duecento in passato è stata seguita dalla maggior parte degli studiosi (J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italianischen Malerei*, I, Leipzig 1869, p. 210; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Trecento*, Torino 1951, p. 470; E. Battisti, *Giotto*, Ginevra 1960, p. 68; W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967, pp. 328-332 ed anche da M. Boskovits (*Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini*, in «*Roma anno 1300*», Roma 1983, pp. 297-330: 303-304); la seconda , fra il 1307 e il 1308, vede fra i suoi sostenitori W. Paeseler (*Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 5 (1941), pp. 49-162: 55-63), C. Gnudi (*Giotto*, Milano 1958, p. 114), C. Brandi (*Giotto*, Milano 1983, pp. 115-116); mentre, l'arco cronologico 1312-1313 seguito da G. Matthiae (*La pittura romana del Medioevo*, II. *Secoli XI-XIV*, Roma 1967, pp. 234-235) è stato accolto come punto fermo da P. Venturoli (*Giotto*, «Storia dell'arte», I (1969), pp. 142-158) e da F. Bologna (*Novità su Giotto al tempo della Cappella Peruzzi*, Torino 1969, pp. 63-78). Per un quadro delle diverse posizioni si veda F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* in Matthiae, *La pittura romana* cit., pp. 369-370; Köhren-Jansen, *Giottos Navicella* cit., pp. 42-46.

mo tacere l'impresa musiva rifulgente nella basilica di S. Maria in Trastevere, per la committenza del cardinale Iacopo Stefaneschi e per l'opera di Pietro Cavallini.

È proprio vero che a Roma nel corso di pochi lustri si addensa una pluralità di lavoro e di esperienze musive che non trova confronti in altri contesti italiani, seppure non manchino altrove occasioni altrettanto significative. In Italia, ad esclusione del momento paleocristiano, non esiste un altro periodo che al pari dell'avanzato Duecento e dei primi del Trecento conosca la predilezione e la pratica del mosaico in modo così diramato e contagioso. Ne sono espressione centri come Roma, Venezia, Napoli, Salerno, Messina, dove la consuetudine con il genere musivo vanta talora anche una lunga tradizione, ma ecco affacciarsi a condividere predilezioni e prassi a favore del mosaico parietale terre nuove, come la Toscana, con le città di Firenze, Pisa, Lucca, o la non lontana Genova[19]. E, tuttavia, nessuno dei centri ricordati presenta una situazione paragonabile a quella romana, dove vige la presenza in contemporanea di diversi cantieri musivi sullo sfondo di una storia del mosaico, che in nessun altro luogo come a Roma può dirsi di lunga durata. Deve ancora essere scritta una storia del mosaico parietale a Roma, a Costantinopoli e nei vari centri del Mediterraneo, una storia che si ponga dalla parte delle strutture del genere musivo e dei caratteri specifici dei mosaicisti. In questo ipotetico libro, non avrei dubbi ad attribuire un ruolo nodale alla Roma dei molteplici cantieri musivi della fine del Duecento, compresa la Navicella. Dovendo procedere, intanto, per macro distinzioni, reputo che esistano sufficienti elementi per ritenere che ciascuna delle grandi imprese musive più volte citate – da S. Giovanni in Laterano, a S. Maria Maggiore (nell'abside, sulla facciata), a S. Maria in Trastevere – sia da considerare un episodio a sé.

Dopo questa digressione, ritorna la domanda circa il ruolo di Giotto nella realizzazione del mosaico della Navicella. Nel tentare una risposta, vorrei iniziare invitandovi a sostare davanti al mosaico campito nell'abside della basilica di S. Giovanni. Non mi soffermerò sulle vicende conservative del complesso, che sono assai note[20]. Nell'economia di questo ragionamento, vale ricordare che all'interno delle vicende che portarono alla fine dell'Ottocento alla ricostruzione del corpo absidale realizzato dall'architetto Virginio Vespignani e da suo figlio Francesco[21], il mosaico risalente agli anni del papa committente, Niccolò IV (1288-1292), andò perduto in seguito alle operazioni di distacco dal supporto murario, spostamento e restauro nei laboratori della scuola di mosaico in Vaticano. In mancanza dell'originale distrutto, nella nuova abside fu collocata la sua copia conforme[22], vale a dire quella composizione a mosaico che vediamo tuttora, all'interno della quale, nella fascia con gli apostoli, lungo l'emiciclo ricorrono le effigi dei due artisti, Iacopo Torriti (a sinistra) e Iacopo da Camerino (a destra)[23]. Più volte mi sono soffermata su queste figure e ho espresso la convinzione che gli atti che compiono, insieme agli strumenti che tengono in mano, permettono di riconoscere nell'uno, in Iacopo Torriti, la statura del *pictor parietarius*, ovverosia del responsabile della composizione; nell'altro, in Iacopo da Camerino, il mosaicista, colui che è addetto alla mosaicatura[24]. Iacopo da Camerino, rappresentato nell'atto di colpire colla martellina una lastra per trarne delle tessere, compie un gesto e ripete un'iconografia che sono gli stessi che ritroviamo in un rilievo romano di Ostia con il medesimo soggetto[25]. Torriti sfoggia, invece, compasso e squadra, gli strumenti quanto mai idonei per misurare, come si conviene al *pictor parietarius*, colui che è capace in primo luogo di accordare gli elementi della composizione fra loro e la composizione nella sua totalità alle superfici che dovranno accoglierla[26].

Torniamo al mosaico. Non è risarcibile la perdita dell'originale che ci priva dell'opera di Iacopo Torriti e della possibilità di cogliere nel vivo le strutture specifiche che sono proprie di quel tessuto musivo. Tuttavia, la comparsa di un nuovo dato permette di gettare su questa delicatissima questione qualche luce in più. Penso al rinvenimento dei calchi, recuperati in parte nel 1987 e in parte successivamente, calchi che, eseguiti in occasione del distacco del mosaico, fra il 12 marzo 1883 e il 4 ottobre 1884, riproducono a grandezza naturale un bel numero di figure, per intero o in parte, del mosaico torritiano. Per la sollecitudine di Carlo Pietrangeli, i calchi sono stati assicurati alle collezioni dei Musei Vaticani e tempestivamente pubblicati a cura di Alessandro Tomei[27]. Non si creda che il recupero

[19] *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, cur. C. Bertelli, Milano 1985.

[20] A. Tomei, Iacobus Torriti Pictor. *Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 77-98; M. Andaloro - S. Romano, *L'immagine nell'abside*, in Andaloro - Romano, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Roma 2000, pp. 117-124.

[21] Tomei, Iacobus Torriti Pictor cit., p. 81.

[22] Per le vicende che riguardano il "trasporto", *ibid.*, pp. 82-84.

[23] Iacopo Torriti e Iacopo da Camerino sono raffigurati fra gli apostoli, rispettivamente fra il secondo e il terzo apostolo (Simone e Giacomo minore) e tra il settimo e l'ottavo (Bartolomeo e Matteo) , in proporzioni assai piccole rispetto a loro, piegate nell'atto di compiere determinati gesti. Cfr. Tomei, Iacobus Torriti Pictor cit., figg. 93-94.

[24] Sulle due figure ho prestato attenzione in diverse occasioni. A proposito dello studio sui mosaici della Cappella del *Sancta Sanctorum* (M. Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1986, pp. 126-191: 156-169) e successivamente nella relazione: M. Andaloro, *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in *L'artista medievale*. Atti del Convegno Internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), cur. M. M. Donato, Pisa, Scuola Normale Superiore, in corso di stampa, pp. 141-156.

[25] H. Lavagne, *La mosaïque*, Paris 1987, p. 27; Andaloro, *Iacopo Torriti* cit., p. 141.

[26] Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., p. 169; Andaloro, *Iacopo Torriti* cit., pp. 141-142.

[27] A. Tomei, *I calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano*, in Fragmenta Picta cit., pp. 239-244.

di questo materiale raro giovi solo alla verifica della corrispondenza, che c'è ed è perfetta, fra i cartoni e il mosaico rifatto. Diversamente, i calchi sono eloquenti anche nell'economia di altri piani. L'osservazione attenta della loro superficie, al dritto e al rovescio, permette, ad esempio, di chiarire limpidamente quale fosse lo stato conservativo del mosaico alla vigilia della sua perdita, alla fine dell'Ottocento, essendo possibile distinguere i brani del tessuto musivo originari da quelli che invece sono frutto di restauri e rifacimenti successivi. Per il tono problematico che pertiene alla presente relazione, l'analisi dei calchi è poi particolarmente preziosa in quanto svela alcune delle caratteristiche che erano proprie delle modalità tecnico-esecutivo-formale del tessuto musivo originario, guidandoci nel coglierví le specificità di quei registri che reputo il DNA di ciascun mosaico: l'allettamento delle tessere, il loro accostamento e l'andamento dei filari di tessere. Tramite i calchi, si può raggiungere la consapevolezza che il tessuto originario del mosaico dell'abside di S. Giovanni era molto serrato, essendo le tessere accostate fittamente senza lasciare alcun margine agli interstizi frapposti fra di esse.

Il giro del ragionamento che si sta seguendo consiglia di volgersi a considerare sotto il profilo delle stesse modalità altri tessuti musivi, prodotti a Roma nello stesso giro di anni.

Quanti hanno avuto il privilegio, come me, di vedere il mosaico di Iacopo Torriti splendente nell'abside di S. Maria Maggiore, di vederlo da vicino, sostando sui ponteggi eretti nel 1995 per poterne compiere la pulitura e il restauro, dovranno convenire su una cosa, sulla profonda diversità che separa le stesure dei due mosaici, di S. Maria Maggiore e di S. Giovanni in Laterano, a dispetto di tutti i legami che uniscono le due opere, promosse dallo stesso papa, Nicolò IV, eseguite in anni, se non gli stessi, certamente prossimi, e ideati dal medesimo artista, Iacopo Torriti.

Non è questa l'occasione per approfondire l'analisi circa le caratteristiche di andamento, allettamento, accostamento proprie del mosaico di S. Maria Maggiore. Di un elemento tuttavia non si può tacere ed è quanto tutto ciò sia espressione di un modo radicalmente diverso di pensare la superficie musiva e in particolare di concepire il rapporto fra essa e le stesure colorate date ad affresco sulla sottostante malta di allettamento[28]. Fra le impressioni più vivide ricavate

[28] Per la presenza del disegno preparatorio e delle stesure colorate sulla malta d'allettamento di un mosaico, come tappa essenziale dell'*iter* esecutivo del mosaico parietale, tanto in area occidentale che occidentale, dal periodo paleocristiano al XIV secolo (M. Andaloro, *Tecniche e materiali*, in *I mosaici di Monreale: restauri e scoperte (1965-1982) XIII catalogo di opere d'arte restaurate*, «Quaderno n. 4 del Bollettino B.C.A. Sicilia», Palermo 1986, pp. 55-7; Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 174-175; P. A. Underwood, *The Karije Djami*, I, *Historical introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, III, *Mosaics*, Plates, New York 1966.

nel corso delle analisi visive condotte sui ponteggi, conservo quella sul rapporto specialissimo esistente fra superficie mosaicata e un altro elemento costitutivo, la pelle pittorica stesa sulla malta di allettamento, da dove emerge in modo singolare e stupefacente, facendo generoso capolino fra i larghi interstizi delle tessere. Davanti ai miei occhi prendeva così corpo un connubio, fra pittura e superficie a mosaico, innovativo quanto sideralmente lontano rispetto agli esiti "murati" di un mosaico come quello "torritiano" dell'abside di S. Giovanni in Laterano o anche dei mosaici "cavalliniani" in S. Maria in Trastevere. Qui in anni lontani, e, dunque, con un'esperienza personale meno lunga e attrezzata di quella odierna, ho avuto l'occasione di analizzare dai ponteggi due riquadri delle storie mariane: la *Nascita della Vergine* e l'*Annunciazione*. Per la memoria che conservo di quel sopralluogo, posso dire che quanto mi sembrò faticosa la stesura della *Nascita* tanto mi apparve dotata di scioltezza, meno diligente e colma di sana spezzatura, la superficie dell'*Annunciazione*: saldamente condotta, e comunque, connotata, come la *Nascita* da un *ductus* volto a guadagnarsi la compattezza del tessuto e una bella esibizione di senso materico.

Veniamo ai frammenti della Navicella.

La linea storiografica che in passato ha prestato attenzione al tipo di problemi al centro di queste pagine, da tempo ha riconosciuto che le qualità specifiche del tessuto musivo degli angeli di Giotto sono affini a quelle proprie dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere[29]. Convengo su questa dichiarazione di familiarità. Non solo per l'uso di un pattern comune per il chiaroscuro della linea della gota resa, con l'alternanza di tessere chiare e scure, tramite una dentellatura, ma proprio per la struttura di base che mi sembra accomuni gli esiti espressi dalle due opere musive.

L'adozione negli angeli di Giotto di una sigla come quella presentata or ora, in comune con i mosaici di Cavallini, rischia però di diventare un'esca a favore di una cronologia che tenga conto di questo rapporto e che dunque giochi a favore della cronologia alta della Navicella[30]. Sennonché altri spunti ci aiutano a comprendere a loro volta come il repertorio delle sigle possa essere patrimo-

[29] Brandi, *Giotto* cit., p. 115; Tomei, *I due angeli* cit., p. 160.

[30] I mosaici cavalliniani sono stati ancorati al 1295 (Oakeshott, *The Mosaics of Rome* cit., pp. 318-326), o datati *post* 1296, anno della realizzazione delle storie mariane nella basilica di Santa Maria Maggiore (P. Hetherington, *Mosaics of St Maria in Trastevere. A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, p. 129) o ancora al primo decennio del Trecento (G. Ragionieri, *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Classe Lettere e Filosofia, ser. III, 11/2 (1981), pp. 447-467). In anni più recenti è prevalsa una datazione agli anni Ottanta, anteriore all'esecuzione dei dipinti del Cavallini nella basilica di Santa Cecilia in Trastevere (A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 34-35).

nio comune di botteghe diverse, slegate da rapporti reciproci. Saggia questa direzione il confronto tra il volto dell'angelo delle Grotte e il volto della Vergine campita nel mosaico dell'abside del Duomo di Pisa, a proposito delle sigle consistenti nella particolare delineazione delle ombre segnate come linee spesse attorno agli occhi e che scendono parallele dalle ali del naso agli angoli della bocca. La figura della Vergine nel mosaico pisano è, com'è noto, opera realizzata da *Vicinus*, nell'anno 1320-21. Il confronto non m'indurrà a scorgere improbabili paternità fra il mosaico romano e il pisano; d'altra parte, la presenza di un *pattern* di questo tipo nel volto dell'angelo delle Grotte e di Boville, persuade ulteriormente circa il carattere prevedibilmente disomogeneo della bottega musiva che presiedette all'esecuzione della Nave di Giotto.

Ma Giotto, al quale fu corrisposta la somma di 2200 fiorini, cosa fece nel o per il mosaico della sua opera più famosa, dalla fortuna senza l'eguale[31], una volta convenuto che a Giotto non può essere ascritta la fase della mosaicatura?

In proposito, chi si è spinto addentro al problema è giunto ad affermare che Giotto dovette fornire il cartone o i disegni[32]. Ma cosa significa "cartone" nel mondo della prassi artistica medievale? Parlare di cartone è un modo, penso, evocativo e non storico di guardare all'iter esecutivo che tocca opere come la Navicella; perché permette di riferirsi a un indicatore sì complesso, ma impreciso, in grado di occupare con la sua eventuale presenza segmenti interni al percorso fra ideazione e realizzazione dell'opera figurativa. Di fatto, ciò che accade è il trasferimento pari pari al mondo medievale di usi del cartone che invece sono ben radicati nell'età moderna. Altra cosa, questa sì, ben documentata, è l'impiego per tutto il Medioevo, in area orientale e occidentale, di strumenti come gli *antibola*, i patroni, le sagome[33].

Sembra invece utile, a cominciare dal mosaico della Navicella di Giotto, indicare un'altra strada, seguendo un approccio diverso. È la strada che consiste nella possibilità di individuare la presenza di Giotto non in momenti esterni al procedimento proprio del fare un mosaico, ma al suo interno, di riconoscerla fra le pieghe del suo percorso specifico.

[31] G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. P. Bettarini, commento di P. Barocchi, II/2, Firenze 1966, p. 376.

[32] Tomei, *I due angeli* cit., p. 160.

[33] Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 170-174, B. Zanardi, *Relazione di restauro della decorazione del Sancta Sanctorum con due appendici sulle tecniche d'esecuzione dei dipinti murali duecenteschi. Appendice prima. Il problema dell'uso di sagome nella trasposizione del disegno preparatorio*, in *Il Sancta Sanctorum* cit., pp. 249-258; Zanardi, *Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano 1996. Un uso, questo delle sagome, che non è esclusivo del solo medioevo, trovandosene testimonianze nutrite anche in età rinascimentale.

La conoscenza della struttura del mosaico parietale che ho accumulato nel corso di un trentennio, grazie alle analisi delle superfici condotte, qualora possibile, a distanza ravvicinata, mi permette di fare questa affermazione: che ovunque, sotto ogni superficie originaria dei mosaici parietali – dall'epoca romana alla medievale, a Roma [Fig. 8] come a Bisanzio [Fig. 9] – sono rintracciabili sulla malta di allettamento i segni di quella pellicola pittorica stesa su di essa al fine di offrire tramite il disegno preparatorio e le campiture cromatiche la guida più sicura alla mano del mosaicista, intento a realizzare la fase successiva della mosaicatura [Figg. 10-11-12][34].

Nell'ambito del processo volto a realizzare un mosaico, occorre riflettere sul ruolo dell'artista, del *pictor parietarius* che è il responsabile dell'ideazione complessiva della composizione che diviene sull'ultimo strato di preparazione dell'intonaco, sulla malta di allettamento, disegno preparatorio e campiture cromatiche. Questa trafila consente al *pictor parietarius* di avere il polso dell'impresa, dal momento che controlla lo snodo fra fasi progettuali ed esecutive diverse, dall'altra esige un'attitudine mentale e organizzativa pronta a vivere il rapporto necessario, giornaliero, consequenziale con l'attività del mosaicista. In altri termini, nei cantieri musivi, anche in quello della Navicella, si profila la presenza di una dualità esecutiva – quella del pittore e quella del mosaicista – strettamente collegate fra loro, anche per via dei tempi di esecuzione che sono fissati dai vincoli dell'asciugatura degli intonaci, e dialogante, per la forza dei processi esecutivi, all'interno dello stesso spazio fisico del ponteggio. Per ciò che riguarda la dinamica di un cantiere come la Navicella, a favore della sua natura intrinsecamente "duale" non possediamo pezze d'appoggio documentarie, ma il sostegno di alcuni elementi interni ai frammenti superstiti e le "prove" enunciate nell'ambito della prassi di cantieri ad esso coevi.

Innanzitutto, conveniamo che i frammenti superstiti della Nave denunciano la presenza della pellicola pittorica sottostante il tessuto musivo. Ne sono ravvisabili delle tracce qua e là, nella consistenza di campiture cromatiche rosa, grigie, verdi, in corrispondenza rispettivamente degli incarnati, dei capelli, delle ombre. Per l'angelo delle Grotte, tracce più consistenti le denuncia la foto del 1924, in quei punti laddove la malta di allettamento è a vista a causa della caduta del tessuto musivo.

A proposito delle "prove" date dai cantieri contemporanei alla Navicella, preme ricordare il manifesto "visivo" che della concezione "duale" rappresenta il mosaico dell'abside della cattedrale di S. Giovanni in Laterano per la pre-

[34] Per la presenza stabile del disegno preparatorio e delle campiture colorate sulla malta di allettamento del mosaico parietale, si rimanda alla nota 28.

senza della raffigurazione dei due artisti, Iacopo Torriti e Iacopo da Camerino, in veste rispettivamente di *pictor parietarius* e *musivarius*. Di ciò s'è riferito nelle pagine precedenti.

Ora, vorrei spostarmi da Roma a Pisa, coll'intento di rivisitare il cantiere musivo del Duomo, onde coglierne la vita nel momento in cui compare un partner d'eccezione, Cimabue. Ricordo che siamo a cavallo fra il 1301 e il 1302, precisamente nel lasso di tempo intercorrente fra il 9 settembre e il 19 febbraio[35]. Incisiva al nostro fine è la rilettura del dossier dei ventuno documenti relativi all'esecuzione dei mosaici comprendenti «illas figuras quae noviter fiunt circa Majestatem», di quei documenti, cioè, che attestano la presenza di Cimabue sui ponteggi del Duomo[36]. Interessanti i dati ricavabili dalla rilettura dei documenti. Essi dicono della ripresa dei lavori dopo un'interruzione, dal momento che vanno rifatte le figure intorno alla Maestà; chiariscono che la presenza di Cimabue assomma a 94 giorni; che allo svolgimento del lavoro partecipano ben sette collaboratori fra i quali il solo Turetto era già stato attivo nel cantiere diretto da Francesco; che Cimabue percepisce 10 libbre al giorno; che il 19 febbraio Cimabue viene pagato per il compimento della figura di san Giovanni [Fig. 13]. Rileggendo il dossier, non stupisce l'assenza scontata di ogni benché minimo riferimento a operazioni precise svolte nell'ambito delle attività di cantiere, non stupisce che non si menzioni mai alcun che abbia a che fare con il genere musivo e con i mosaicisti. E, tuttavia, in mezzo, c'è una ghiotta eccezione, che non è sfuggita agli studiosi, anche in tempi recenti[37]. Il 23 settembre Cimabue è documentato nel giro dell'approvvigionamento dei vetri colorati. I vetri colorati, vale a dire le pizze di pasta vitrea, vengono lavorati «[...] Justa intentionem et voluntatem magistri Cimabuis pictoris»[38].

Emerge dai documenti un dato che trovo assai prezioso: la frequentazione del cantiere da parte di Cimabue in carne e ossa, nel vivo dell'esecuzione del mosaico, che, com'è opportuno, cade nella stagione di maggiore umidità, fra autunno e inverno. È Cimabue che sovraintende alla lavorazione delle paste vitree, dimostrando un interesse specifico e dichiarato verso i materiali propri del mosaico. In proposito, ho maturato la convinzione che il serbatoio di informazioni dei documenti pisani ci consente di interpretarli fino al punto di addebitare a Cimabue la

[35] *Il Duomo di Pisa*, cur. A. Peroni, Modena 1995, II, pp. 772, n. 1574.

[36] *Ibid.*

[37] A. M. Giusti, *I mosaici della cupola*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena 1994, pp. 281-342; G. Ragionieri, *Catalogo delle opere di Cimabue*, in L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 382-383; R.P. Novello, *I mosaici*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 285-290.

[38] Bellosi, *Cimabue* cit., pp. 256-257; G. Ragionieri, *Appendice documentaria* in Bellosi, *Cimabue* cit., p. 291.

responsabilità reale del cantiere, la realizzazione del disegno preparatorio e delle campiture cromatiche sulla superficie pronta ad accogliere le stesure musive, l'attenzione verso i materiali costitutivi del genere musivo, ma quel serbatoio di informazioni non consente di spingerci fino al punto di vedere Cimabue svolgere il gesto dell'allettamento. L'analisi delle superfici a mosaico del volto di Cristo e di san Giovanni rivela identità di soluzioni nel *ductus* e nella disposizione dei filari delle tessere, in una parola nella realizzazione del tessuto musivo, spingendo, di conseguenza, a pronunciarsi in favore dell'identità di mano per ciò che riguarda la fase della mosaicatura, e dunque a puntare sulla continuità d'esecuzione musiva fra le parti precedenti, già finite quando giunge in cantiere Cimabue, parti risalenti alla responsabilità di Francesco, e le figure realizzate successivamente, dopo l'interruzione, essendo responsabile il pittore Cimabue.

A Pisa, scopriamo Cimabue assumere la dimensione del *pictor parietarius*. Non diversamente, piace pensare a Giotto all'interno del cantiere della Navicella. Giotto, dunque, quale *pictor parietarius* nei riguardi del mosaico, nelle vesti di una figura familiare alle esperienze contemporanee, com'è il regista, e perciò da immaginare costantemente presente in cantiere, sui ponteggi, a seguire e forse ad eseguire le stesure ad affresco sulla malta d'allettamento del disegno preparatorio e delle campiture colorate e comunque in stretto e contiguo rapporto con la comunità dei mosaicisti.

Linguaggio di Giotto e struttura del genere musivo

Passiamo ora a circoscrivere il rapporto fra Giotto e i mosaicisti, fra la lingua di Giotto e la lingua propria al genere musivo.

Non si dice nulla di nuovo nel ribadire come il fondamento della struttura formale di Giotto sia il grumo mai disperso di ciò che possiamo chiamare l'irriducibile qualità del continuum plastico, già più esigente e compatto della proposizione volumetrica propria delle scelte di un Cavallini[39]. D'altra parte, il *principium individuationis* del mosaico, in ciò che pertiene l'esito finale, il compimento della mosaicatura, e la sua esposizione, è la frammentazione della superficie, sulla base dell'accostamento di unità singolarmente accostate – le tessere – che sono matericamente diversificate. Il carattere essenziale del genere musivo, almeno fino a quando esso ha un profilo autonomo, e non è pensato e

[39] C. Brandi, *Giotto*, «Le Arti», 1 (ottobre novembre 1938), pp. 5-12; 2 (dicembre gennaio 1939), pp. 116-131. Volutamente mi limito a citare solo quest'unica voce bibliografica perché la considero insuperabile nella comprensione della struttura figurativa di Giotto.

realizzato come copia di altri generi pittorici, si fonda proprio sulla discontinuità della superficie[40].

Fra superficie pittorica di un dipinto murale e superficie musiva esiste uno scarto. Nel caso della pittura giottesca, occorre riconoscere che lo scarto va oltre il crinale della naturale diversità dei generi perché tocca in profondità la struttura molecolare dei rispettivi linguaggi, del mosaico e di Giotto. Ne deriva che il mosaico della Navicella, tramandata come opera di Giotto, produce un esito che, dal punto di vista figurativo, è frutto di una naturale reciproca alterità strutturale che confina, oso dire, con una vera e propria incompatibilità del mosaico nei riguardi del linguaggio del suo stesso autore, cioè Giotto.

Va da sé che Giotto come Cimabue, ma anche come Torriti o Cavallini non sceglie autonomamente di fare la Navicella a mosaico. È questa una scelta eterodiretta, che prescinde da Giotto e le cui ragioni possono risiedere in una rosa di motivi, in quanto il mosaico è, ad esempio, genere egemone a Roma, e perché nella congiuntura specifica, la sua scelta gioca alla confluenza fra la committenza e l' ubicazione a cui è destinato il mosaico della Navicella, fra le ragioni, dunque, del cardinale Jacopo Stefaneschi e la forza del luogo, qual è la fronte della basilica di S. Pietro in Vaticano.

Nella lunga stagione del mosaico parietale, la stagione romana e italiana di fine Duecento-inizi Trecento segna, lo ripeto, un momento egemonico all'interno della parabola del medium musivo: quel genere che appare originale e necessario in epoche precedenti, come lo fu in epoca paleocristiana e a Bisanzio, e per esempio, nel presbiterio di S. Vitale, per evocare un raggiungimento assoluto; che appare compatibile con l'orizzonte figurativo generale, come nella modernità, e lo dicono i mosaici recenti, da Severini in poi[41]. I mosaici possono però essere intesi anche come mera e semplice trascrizione. Lo dimostra a Venezia in epoca rinascimentale la prassi in auge nella basilica marciana, dove si continua a mosaicare, utilizzando di volta in volta i cartoni di insigni o sommi pittori[42], quell'ambiente veneziano che assume come *methodus* consapevole anche la concezione della separatezza fra i due generi e la sudditanza dell'operazione del mosaicare nei riguardi della pittura.

[40] M. Andaloro, *Attorno al mosaico-frammento. Dalla tessera all'immagine* in *Fragmenta picta* cit., pp. 37-44.

[41] M. Andaloro, *L'irruzione delle nuove immagini*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006, pp. 25- 27.

[42] O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984; M. Andaloro, *I Mosaici di San Marco e della Sicilia normanna*, in *Storia dell'arte marciana*. Atti del convegno per le celebrazioni marciane, cur. R. Polacco, II, Venezia 1997, pp. 105-122.

Ne *I maestri mosaicisti* del 1837, George Sand interpreta bene questo clima e questa cultura. Al processo che, alla presenza di Tiziano e Tintoretto, vede contrapposti i due laboratori di mosaico, degli Zuccati e dei Bianchini, un Procuratore del processo afferma: «Non mi convincerete affatto che un mosaicista è tenuto ad essere pittore. La Repubblica vi paga per copiare servilmente e fedelmente i cartoni dei pittori»[43].

Per tornare a Cimabue e ancor più a Giotto, a me sembra che la traslazione della pittura nei mosaici mette in moto i confini di un concetto che ravvedo nello statuto non della trascrizione o copia, ma in quello della traduzione. Se nella latitudine della copia l'aspirazione è giungere all'identificazione con l'originale, azzerando i margini della specificità, è proprio del processo di traduzione che, nel senso più lato e usuale, avviene quando si incontrano due lingue, il raggiungimento di un duplice esito: il senso dinamico di trasferimento di qualcosa da una struttura a un'altra, e il fatto che nel processo della traduzione le strutture di partenza e di arrivo rimangono forti e riconoscibili. La traduzione non è, tuttavia, come ben sappiamo, un'operazione neutra ed equivalente e ciò tanto più in rapporto a strutture linguistiche o, come nel nostro caso, a generi, come la pittura murale e il mosaico, saldi e pieni di identità. Nei riguardi della "pelle artistica originaria" o potenzialmente originaria del san Giovanni di Cimabue o dei frammenti superstiti della Navicella di Giotto, le traduzioni in mosaico richiamano fortemente i meccanismi della traduzione di un testo da una lingua all'altra.

Per rendere il senso di qualcosa che assomiglia all'equivalenza, permettetemi di sfruttare un esempio svolto da George Steiner in *Dopo Babele*[44], seppure in altro contesto e con altre finalità. L'esempio è tratto da *Finale di partita* di Samuel Beckett.

Hamm dice: «Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio. Lo prendevo per la mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta questa bellezza (*Pausa*). Lui liberava la mano e tornava al suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri. (*Pausa*). Lui solo era sopravvissuto. (*Pausa*). Dimenticato. (*Pausa*). Sembra che questi casi non siano ... non fossero così ... così rari»[45].

Si dà il caso che disponiamo del testo di Beckett in due lingue, in versione inglese e in francese, ambedue per mano dello stesso Beckett[46]. Afferma in pro-

[43] La citazione del racconto di George Sand è in Lavagne, *La mosaïque* cit., p. 14.

[44] G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Firenze 1984.

[45] S. Beckett, *Finale di partita*, Torino 1990, p. 27.

[46] Steiner, *Dopo Babele* cit., pp. 559-560. «I once knew a madman who thought that the end

posito Steiner: «Il trasferimento è impeccabile (tranne per quell'enigmatica aggiunta o omissione – dipende da quale delle due versioni viene prima dell'*engraver* "incisore"). Eppure le differenze di cadenza e di tono sono notevoli. L'inglese scende e si smorza tramite lunghi suoni in "o", il francese procede a spirale fino a una nota nervosa conclusiva. Si provi a disporre i due brani l'uno accanto all'altro e ne risulterà un effetto singolare. Rimane il loro squallore claustrale, ma la distanza che li separa è sufficiente a creare un senso di liberazione, di alternativa quasi irresponsabile. *That Rising Corn* e *ce blé qui lève* parlano di mondi abbastanza diversi da concedere alla mente spazio e stupore assieme»[47].

Questo tipo di sdoppiamento, questa visione duale che è il punto di vista di Steiner non coincide perfettamente con il nostro che riteniamo la traduzione in mosaico responsabile dello smorzamento e/o corruzione dei mondi formali di Cimabue e ancor più del *continuum* plastico di Giotto. Il punto di vista alla Steiner ricorda piuttosto la visione "positiva" di Vasari: «Di mano del quale (cioè di Giotto) ancora fu la nave di musaico [...] la quale è veramente miracolosa e meritatamente lodata da tutti i belli ingegni; perchè in essa, oltre al disegno, vi è la disposizione degli apostoli, che in diverse maniere travagliano per la tempesta del mare, mentre soffiano i venti in una vela, la quale ha tanto rilievo, che non farebbe altrettanto una vera: e pure è difficile avere a fare di que' pezzi di vetri una unione come quella che si vede nei bianchi e nell'ombre di sì gran vela, la quale col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe [...]. Le lodi dunque, date universalmente agli artefici di questa opera, se le convengono»[48].

Il brano citato è tratto dall'edizione del 1568. Rispetto all'edizione precedente[49], esso accoglie il pezzo sulla vela e la considerazione intorno alla resa musiva che gareggia col vero, in un breve ma denso giro di pensieri non estranei allo spazio del nostro assunto. Da parte di Vasari si apprezzano a tal punto gli effetti di verosimiglianza espressi da veri e propri pezzi di bravura della composizione, come la vela gonfia di vento in mezzo al mare in tempesta, da spingerlo ad asserire che il mosaico della Navicella non è da meno neanche nei riguardi della pittura fatta col pennello, anzi che quel mosaico gareggia non con una qualsiasi pittura, ma con le eccellenti.

of the world had come. He was a painter - and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I'd take him by the hand and drag him to the window. Look! All that rising corn! And there! Look! The sails of the herring fleet! All that loveliness! He'd snatch away his hand and go back into his corner. Appalled. All he had seen was ashes. He alone had been spared. Forgotten. It appears the case is ... was not so ... unusual»;

[47] *Ibid.*, p. 560.

[48] Vasari, *Le Vite* cit., II/2, p. 106.

[49] *Ibid.*

Detto ciò, occorre riconoscere che Vasari reputa eccezionale il carattere di traslato che il mosaico della Navicella gioca nei riguardi della pittura, perché non si nasconde che rimane carattere intrinseco alla natura delle stesure a mosaico quella durezza dei materiali che non consente l'"unione". Vasari è consapevole che la tessera non consente la fluidità della pennellata e che soprattutto per questa ragione il mosaico è altra cosa rispetto alla pittura.

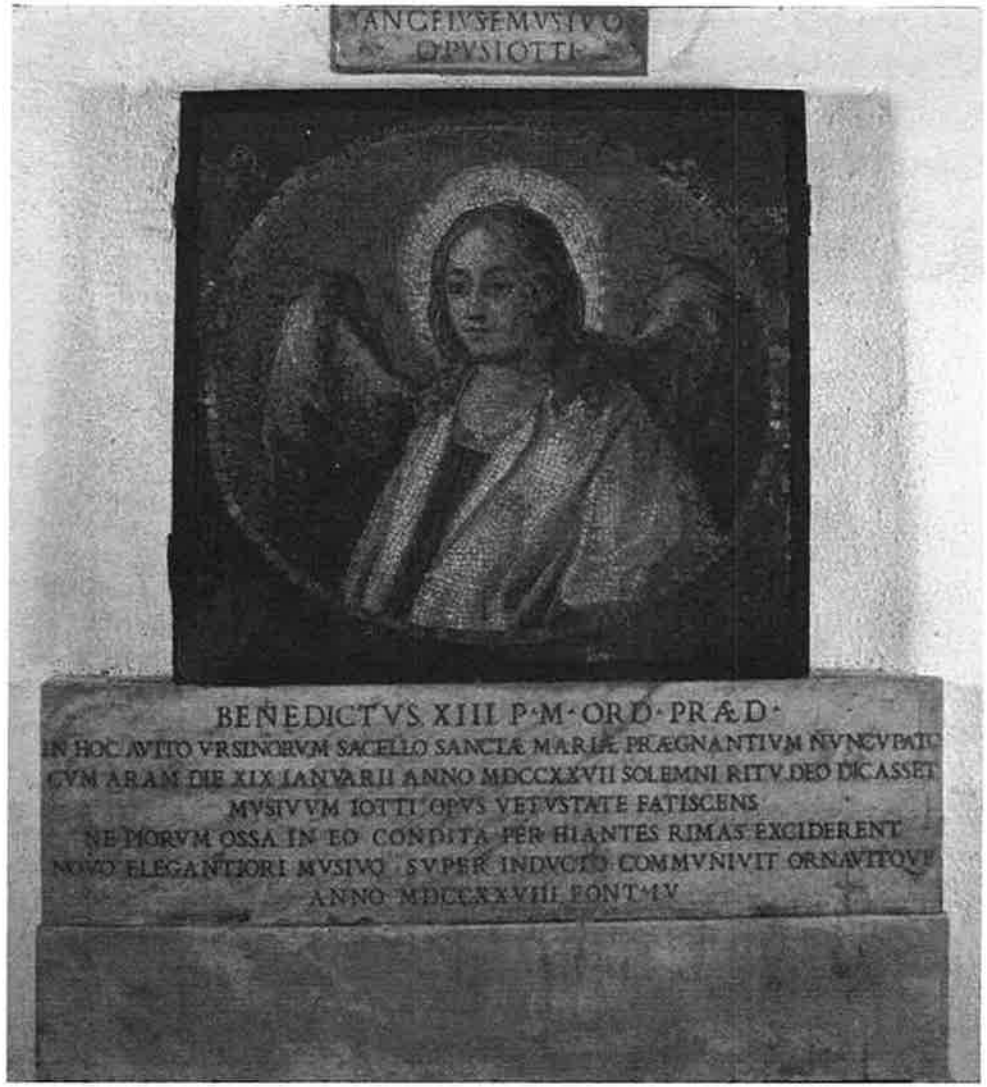


Fig. 1 – Roma, Grotte Vaticane, angelo entro clipeo, copia del frammento della Navicella di Giotto realizzata nel 1728 da Prospero Clori (*La Basilica di San Pietro*).

2 – L'angelo di Giotto delle Grotte Vaticane al momento della scoperta nel 1924 (*Fragmenta Picta*, 55, fig. 2).

ROMA Angelo in mosaico di Giotto (dopo il restauro) Museo Petriano Ripr. Int. Anderson

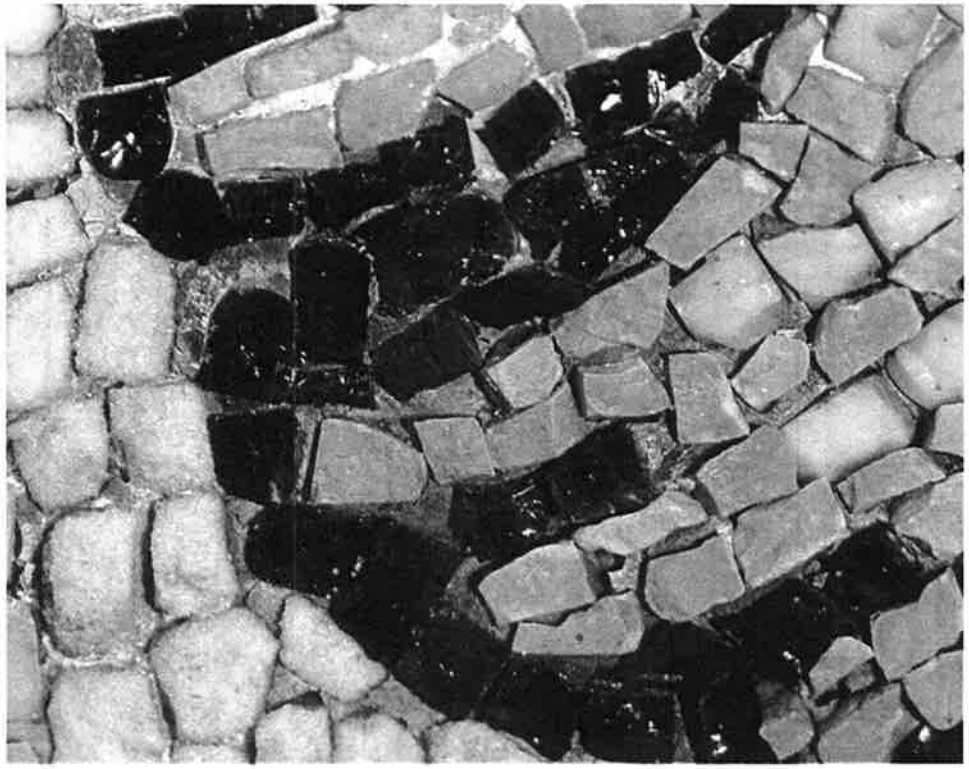
Fig. 3 – L'angelo di Giotto delle Grotte Vaticane dopo il primo intervento di restauro (*Fragmenta Picta*, p. 155, fig. 3).

Fig. 4 – L'angelo di Giotto delle Grotte Vaticane (1999) (*Fragmenta Picta*, p. 73, fig. 11).

Fig. 5 – Roma, Grotte Vaticane, angelo entro clipeo proveniente dal mosaico della Navicella restauro concluso nel 2006 (foto D. Ventura).

ig. 6 – Boville Ernica, Chiesa di San Pietro Ispano, angelo entro clipeo proveniente dal mosaico della avicella (*Fragmenta Picta*, p. 72).

Fig. 7 – Fototipia del calco eseguito alla fine del XIX secolo sul frammento musivo raffigurante u angelo entro clipeo conservato nella Chiesa di San Pietro Ispano a Boville Ernica (*Köhren-Jansei Giotto's Navicella*, fig. 6).



8 – Roma, mosaico del monumento funebre del cardinale Guglielmo Durand in Santa Maria a Minerva. Particolare della campitura cromatica nera stesa in corrispondenza delle tessere che profilano la mano di san Domenico (foto dell'autore).

Fig. 9 – Istanbul, San Salvatore in Chora (Kariye Cami). Vergine con il Bambino, particolare del mosaico del nartece (*Medieval mosaics. Light, color, materials*, Cinisello Balsamo 2000, p. 311, fig. 98).

10 – Roma, mosaico del Sancta Sanctorum. Grafico del disegno preparatorio e delle campiture ıatiche del clipeo con Cristo (*Sancta Sanctorum*, p. 180, grafico 2).

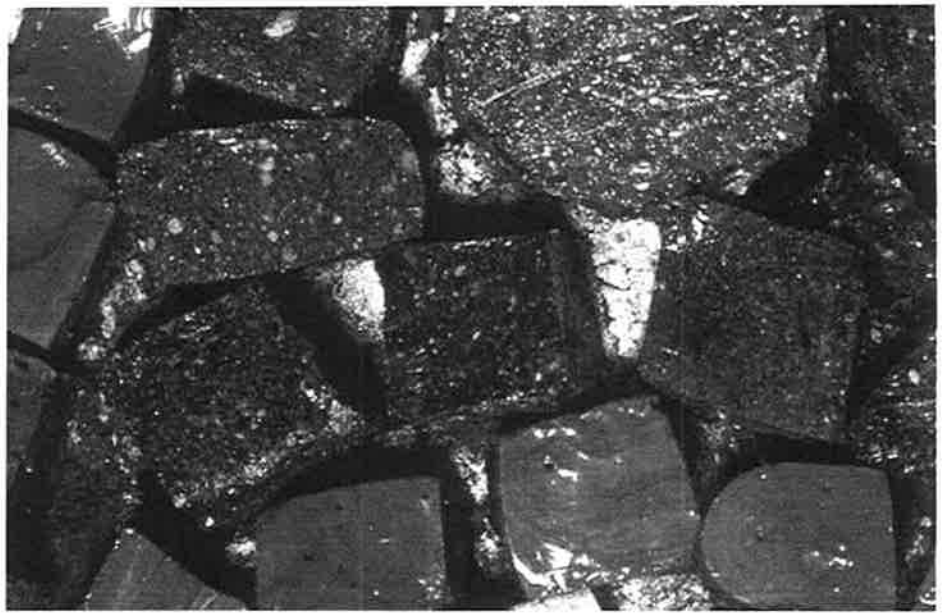


Fig. 11 – Roma, mosaico del Sancta Sanctorum. Particolare della campitura cromatica grigia stesa in corrispondenza delle tessere blu dell'aureola di Cristo (*Sancta Sanctorum*, p. 168, fig. 83).

Fig. 12 – Roma, mosaico del *Sancta Sanctorum*. Particolare della campitura cromatica rosa stesa in corrispondenza delle tessere lapidee dell'incarnato di Cristo (*Sancta Sanctorum*, p. 168, fig. 81).

Fig. 13 – Pisa, mosaico absidale del Duomo. Particolare del volto di san Giovanni.

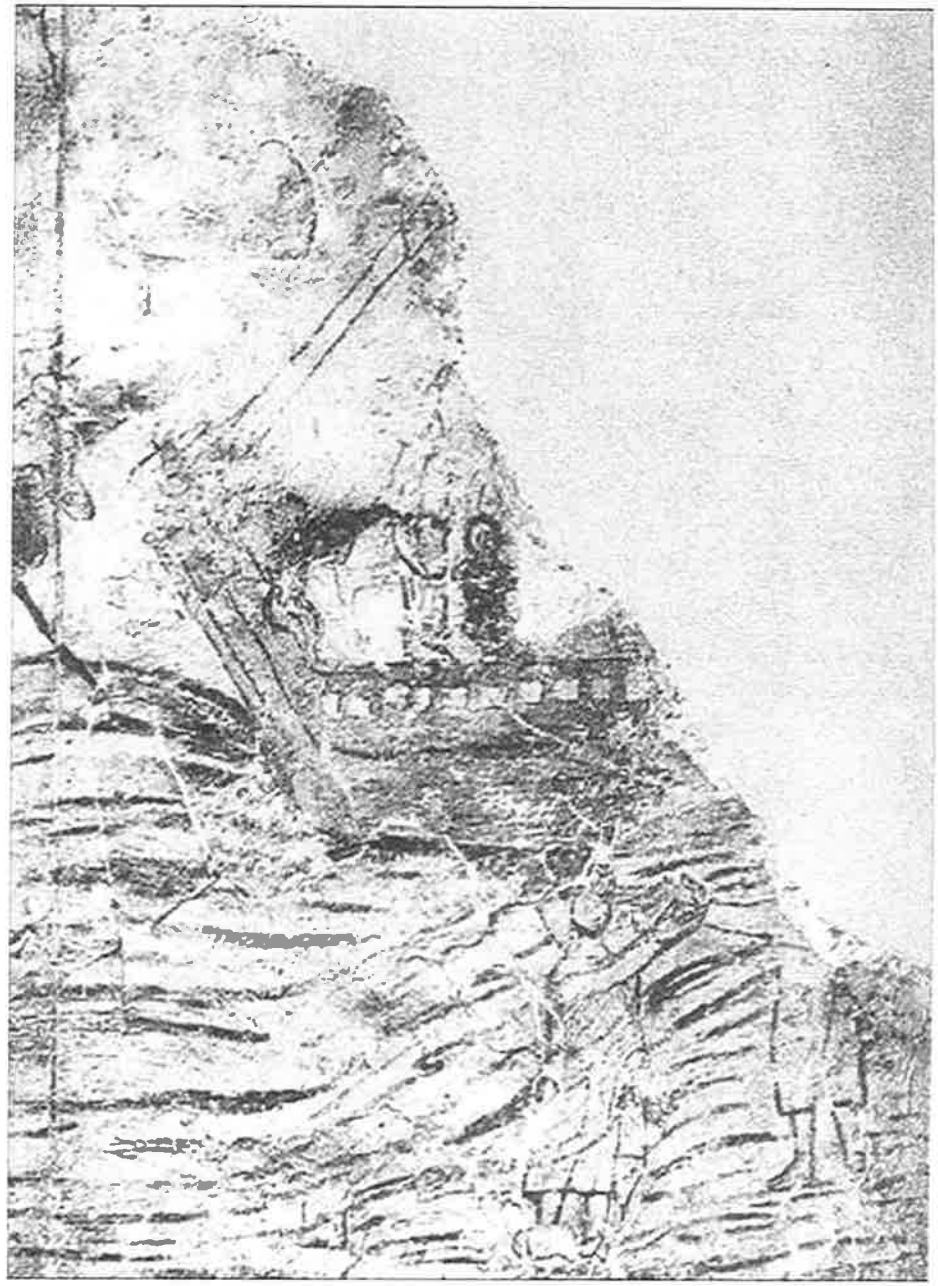


Fig. 14 – Dura Europos, *domus ecclesia*, *Pietro salvato*.