

L'ARTISTA MEDIEVALE

a cura di Maria Monica Donato



SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

Direttore: Enrico Castelnuovo

Comitato scientifico: *Carminé Ampolo, Paola Barocchi, Pier Marco Bertinotto, Luigi Blasucci, Lina Bolzoni, Ettore Casari, Claudio Cesa, Michele Ciliberto, Gian Biagio Conte, Furio Diaz, Massimo Ferretti, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Giovanni Nencioni, Emilio Peruzzi, Armando Petrucci, Adriano Prosperi, Giovanni Pugliese Carratelli, Mario Rosa, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Roberto Vivarelli, Paul Zanker*

Comitato di redazione: *Carminé Ampolo, Lina Bolzoni, Enrico Castelnuovo, Michele Ciliberto, Giuliana Crevatin, Francesco Del Punta, Michele Olivari, Mario Rosa*

Segretaria di redazione: *Maria Vittoria Benelli*

L'attuale quarta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 350 pagine ciascuno, più due volumi di *Quaderni*.

Condizioni di abbonamento:

Annuale: Italia € 120,00 - Estero € 180,00
Fascicoli singoli: Italia € 40,00 - Estero € 55,00
Quaderni singoli: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato.
A normalisti ed ex normalisti viene praticato lo sconto del 30%.

Tutta la corrispondenza deve essere indirizzata alla Direzione degli «Annali della Scuola Normale Superiore» - Classe di Lettere e Filosofia - Piazza dei Cavalieri, 7 - 56100 Pisa. Per i versamenti valersi del c/c postale 11874567 intestato a «Scuola Normale Superiore - Piazza dei Cavalieri, 7 - 56100 Pisa». Gli abbonamenti non disdetti entro il 30 novembre si intendono tacitamente rinnovati.

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA

Serie IV
Quaderni
16

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

PISA 2003

Pubblicazione semestrale
Autor. Trib. Pisa n. 7/64 del 28 dicembre 1971
Direttore responsabile Enrico Castelnuovo

Periodico associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 1128-1510

L'artista medievale

a cura di

Maria Monica Donato

Atti del Convegno internazionale di studi
Modena, 17-19 novembre 1999

SOMMARIO

Nota della curatrice	IX
----------------------	----

L'artista: immagine, tradizione, storiografia

ENRICO CASTELNUOVO	I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte	3
MICHELE BACCI	Santi artisti	11
ADRIANO PERONI	L'architetto del primo Medioevo: problemi di identità	27
COSTANZA SEGRE MONTEL	Autore, copista e miniatore: immagini a confronto	39
MARCO COLLARETA	Verso la biografia d'artista. Immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno	53

Istituzioni e forme del lavoro: committenza, tecniche, itinerari

FRANCESCO GANDOLFO	Il ritratto del committente	69
BEAT BRENK	Il contributo dell'artista alla concezione progettuale e iconografica	79
FABRIZIO CRIVELLO	Un artista lombardo a Reichenau? Nota sul bizantinismo del terzo miniatore del Codice di Bernulfo	89
SERGIO ANGELUCCI	Committenti, artefici, tecniche e materiali delle porte costantinopolitane d'Italia	101
	Appendice epigrafica, di GIUSEPPE DE SPIRITO	110
PETER KURMANN	Il ruolo dei modelli nella creazione della scultura gotica	123
SERENA ROMANO	Tecnica, stile e organizzazione del lavoro nella bottega medievale. Il caso alieno dei pittori nordici ad Assisi	129
MARIA ANDALORO	Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine	145
	Note tecniche, di MANUELA VISCONTINI	157
VINCENZO GHEROLDI	Resistenze e acculturazioni nella Bolzano trecentesca	161
JOAQUÍN YARZA LUACES	Protocolli notarili nella corona d'Aragona: dati per il profilo del pittore	175
JOAN MOLINA FIGUERAS	Gli artisti del re nel Trecento aragonese	193
FRANCESCA ESPAÑOL	La producción seriada en calcárea numulítica de los talleres de Girona (siglos XIII-XV)	215

Intorno alle sottoscrizioni

ALBERT DIETL	Iscrizioni e mobilità. Sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo	239
--------------	---	-----

ARTURO CARLO QUINTAVALLE	<i>Nomen et imago</i> . Officine e artefici al tempo della Riforma gregoriana	251
SAVERIO LOMARTIRE	Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni	269
PETER CORNELIUS CLAUSSEN	L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito	283
ALESSIO MONCIATTI	«Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pictore sui aevi celeberrimo». Origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca 'firmata'	299
ROBERT GIBBS	The signatures of bolognese painters from 1250 to 1400	321
ROBERTA BOSI	Qualche nota intorno alle sottoscrizioni di Neri da Rimini	337
ELENA VAIANI	Il <i>topos</i> della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali	345
MARIA MONICA DONATO	Il progetto <i>Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo</i> : ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione	365
	Appendice. Un esempio di scheda: Tommaso di Vannino e un calice inedito a Edimburgo, di MARIA MONICA DONATO, STEFANO RICCONI, MICHELE TOMASI	401

Escono 'gli *Atti* di Modena', come familiarmente si chiamavano per antonomasia fra quanti presero parte o ebbero modo di assistere al convegno *L'artista medievale* nel novembre 1999, pensato e promosso da Enrico Castelnuevo assieme ad Enrica Pagella – che mi preme ringraziare in apertura, per il contributo decisivo alla progettazione e alla riuscita dell'incontro – e a me, che lavorai allora con un gruppo di giovani studiosi della Scuola Normale.

Inevitabilmente, e per fortuna, a tanta distanza di tempo il libro rappresenta in larga parte una prosecuzione e uno sviluppo, più che un mero riflesso, dell'incontro di allora. I tempi lunghi o lunghissimi della consegna di numerosi testi ai quali non si è voluto rinunciare, e in più casi della restituzione di bozze di altri anche elaborati per tempo, si sono incrociati con l'aprirsi di una fase di ristrutturazione del Centro Edizioni della Scuola Normale e con l'imporsi, nelle more, di altre priorità editoriali. Al mio ritorno alla Scuola, mentre via via giungevano i testi mancanti all'appello, è stato doveroso riprendere le fila di una raccolta di contributi convergenti, a partire da esperienze, tradizioni di studio e punti di vista diversi, su un nodo di temi vitali oggi come e più di allora sulla scena internazionale degli studi, e insieme profondamente improntati dalle esperienze del seminario pisano diretto da Enrico Castelnuevo dai primi anni '80 al 2004; esperienze che nel frattempo hanno prodotto numerosi contributi su temi affini a quelli affrontati a Modena e riproposti o rivisitati in queste pagine. Ricordo solo due raccolte: l'agile galleria di profili di artisti, dall'alto Medioevo al Ghiberti, costruita «tentando una storia più sociale che stilistica» e introdotta da una rinnovata riflessione di Castelnuevo sull'artista medievale (E. CASTELNUOVO [a cura di], *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari 2004), e gli aggiornati *a fondo* pubblicati negli *Atti* di un incontro che ha affrontato il nostro tema in un diverso ambito geografico e culturale (M. BACCI [a cura di], *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, atti delle giornate di studio [Pisa, Scuola Normale Superiore, 21-22 novembre 2003], Pisa 2007).

È d'obbligo ringraziare amici e colleghi che hanno condiviso e assecondato l'intento di portare a compimento il lavoro comune: chi non ha ritenuto necessario o opportuno reintervenire in modo sostanziale su testi inoltrati da tempo come chi – la maggioranza – ha voluto farlo, secondo le esigenze e le possibilità di aggiornamento, fino ai non pochi che si sono sobbarcati la fatica di offrire un testo largamente o del tutto nuovo. È anche a seguito di quest'ampio margine di revisione ed evoluzione che la sequenza dei contributi non riflette il programma del convegno, bensì le linee problematiche che *a posteriori* è parso emergessero – anche se sarà subito evidente che molti fili legano contributi dislocati in sezioni diverse.

Il più grande rammarico, nel licenziare un volume che trova la prima ragione d'attualità nell'intreccio dei fili tematici che lo compongono, è non poterne consegnare una copia a Sergio Angelucci. Alla vivacità di quell'intreccio egli contribuì, al convegno e con il testo preparato per gli *Atti*, con la rara tensione a tradurre il confronto diretto con le opere – in questo caso su una classe di oggetti, le porte bronzee, capaci come pochi di 'parlare' degli artisti, e su cui pochi come lui hanno potuto e saputo rivivere, degli artisti, il fare concreto – nel racconto di tratti di storia dell'arte, delle tecniche e delle culture fra le sponde del Mediterraneo; e ciò anche grazie alla disponibilità al dialogo con competenze diverse. Vorrei che questo volume fosse anche un omaggio al suo ricordo, e desidero esprimere speciale gratitudine a Giuseppe De Spirito per la generosità e la cura con cui ha garantito che il dialogo proseguisse su queste pagine.

Un grazie sincero va all'amicizia e alla cortesia di Maria Vittoria Benelli e di Bruna Parra del Centro Edizioni della Scuola Normale, e ancora a Tiziana Barbavara, Monia Manescalchi e Stefano Riccioni per il loro aiuto, quando l'ultimo colpo di coda dell'*hostis* che, per dirla con l'epigrafe di Buscheto, ha lungamente messo alla prova questo piccolo cantiere, mi ha imposto una lunga sosta.

Due minime note. In un volume in cui molto si parla di epigrafi, si è rinunciato a imporre criteri unitari di trascrizione e trattamento dei testi, data l'eterogeneità delle fonti cui gli Autori hanno attinto e il ruolo diverso che i testi epigrafici giocano nei diversi contesti. Alcune disomogeneità nelle didascalie, anche nel caso di opere affrontate da più Autori, sono state conservate – rispettando la coerenza interna ai singoli contributi – in quanto, talvolta, ci sono parse un riflesso formale dei punti di vista diversi da cui gli oggetti sono osservati, conforme alla dimensione sostanziale di confronto, che si spera questo libro contribuisca ad estendere, su un tema 'strutturalmente' centrale per i nostri studi.

MMD

IACOPO TORRITI.
IL CANTIERE, L'ARTISTA, IL PERCORSO DELL'IMMAGINE

MARIA ANDALORO

Il nome di Iacopo Torriti ricorre nelle iscrizioni di tre mosaici romani: nel mosaico absidale delle basiliche di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, e nel mosaico in gran parte perduto che ornava il sacello con la tomba di Bonifacio VIII. La c. 3 del ms. 1792 della Biblioteca Angelica riporta in successione cronologica la sequenza delle firme e il loro collegamento con le relative imprese musive¹.

Se poi, a proposito del mosaico di San Giovanni, si condividesse l'idea, espressa da tempo, di riconoscere nella figura simmetrica a quella di Iacopo da Camerino Iacopo Torriti² e non l'ignoto architetto responsabile della sistemazione presbiteriale della Basilica lateranense al tempo di Niccolò IV³, si avrebbe il raro caso della rappresentazione di due artisti attivi nella Roma di fine Duecento, ognuno dei quali si propone con la propria immagine, il proprio volto, il proprio ruolo.

1-2

Ma procediamo per gradi.

Sul lato destro dell'emiciclo absidale, nel mosaico fra le finestre, il frate raffigurato fra gli apostoli Matteo e Bartolomeo, in posizione china, è *frater Iacobus de Camerino*, come assicura l'iscrizione che lo denomina *socius magistri operis*. Sul lato sinistro, in posizione simmetrica e nella stessa posizione è raffigurato un altro frate. In apparenza non è accompagnato da alcuna iscrizione. In lui, come si ricorderà, s'è proposto di identificare Iacopo Torriti. Nel frattempo, a favore di questa ipotesi si sono aggiunte altre buone ragioni: in positivo, il legame, se non di contiguità, almeno di carattere visivo che si realizza fra la figura e l'iscrizione *Iacobus Torriti pictor hoc opus fecit*, posta, è vero, non accanto, ma al di sopra di essa, più o meno in asse, sull'angolo inferiore di sinistra della calotta absidale; la suggestione di disporre l'effigie accanto all'apostolo omonimo, Iacopo, e, in negativo, l'omissione del nome del presunto architetto in un contesto dove non mancano le firme e le effigi⁴.

Iacopo regge con la destra il compasso e con la sinistra la squadra. Strumenti che si è soliti collegare al ruolo dell'architetto⁵, ma che sono idonei anche per il lavoro di disegnatori, pittori, scultori⁶.

Compasso e squadra servono per misurare. Se trasferiamo l'esigenza del misurare all'interno dei compiti di un cantiere musivo, ne emerge che la misura è funzione particolarmente connaturata alla figura del *pictor parietarius*, colui che in quell'ambito ha il compito di pianificare il programma iconografico e compositivo dell'opera, di trasporlo, commisurandolo all'estensione e tipologia delle superfici a disposizione; colui che traccia l'ordito compositivo della raffigurazione, che ne assicura le proporzioni tramite il posizionamento dei punti cardine, che usa il compasso, per fini specifici, come ad esempio per le aureole. Questo è, dunque, il ruolo di Torriti, il maestro dell'intera opera, del quale è *socius* Iacopo da Camerino.

Se in Iacopo Torriti è da riconoscere il *pictor parietarius*, in Iacopo da Camerino si ravvisa il responsabile dell'opera di mosaicatura, il *musivarius*. E in tali vesti egli è raffigurato; tiene in mano un martello e una lastra: è, dunque, un addetto al mosaico, che si accinge a ricavare delle tessere dalla lastra, presumibilmente di marmo, secondo un assetto iconografico che trova un buon precedente nel rilievo, d'epoca imperiale, conservato a Ostia⁷.

Iacopo Torriti, da *pictor parietarius*, incarna la figura cardine del cantiere che realizza il mosaico per la nuova abside della Basilica di San Giovanni in Laterano, ne è il vero e proprio regista; tuttavia, non decide di presentarsi da solo, ma insieme al suo *socius*, Iacopo da Camerino, del quale, grazie ai dati contenuti nell'iscrizione, è sicura l'identità anagrafica, è deducibile il ruolo di mosaicista, in base agli strumenti che mostra, mentre il suo profilo d'artista rimane tuttora in ombra⁸.

Accade che nel mosaico di San Giovanni, in modo inusuale e perciò tanto più prezioso, si è avuto cura di effigiare il protagonista del cantiere, il *magister operis*, e il suo *socius*, il coprotagonista: dunque, il *pictor parietarius* e il *musivarius*.

Le figure del *musivarius* e del *pictor parietarius* hanno un'ascendenza antica e una vita lunghissima. Nell'editto *De praetiis* di Diocleziano s'incontra l'una e l'altra figura, con ruoli distinti e diversa remunerazione. Al *musivarius* spetta una paga giornaliera di 60 denari, al *pictor parietarius* di 75⁹.

Ci sono ragioni per ritenere che una distinzione di ruoli di questo tipo perduri all'interno dei cantieri musivi, dall'età tardo antica alla medievale, che sopravviva anche al tramonto del Medioevo e alla fortuna del genere musivo, che si ritrovi in tempi moderni, in seno a cantieri finalizzati, ad esempio, alla realizzazione non di mosaici parietali ma al loro restauro. Si vuole ricordare in proposito il caso della Fabbrica per i restauri dei mosaici della Cappella Palatina di Palermo, fondata per volontà di Carlo III nel 1753 e attiva fino alla fine dell'Ottocento, il cui organico, per statuto, prevede la presenza di un direttore, due cartonisti, due figuristi, due adornisti¹⁰.

3 Torniamo al mosaico dell'abside di San Giovanni in Laterano. Com'è noto, l'abside e il mosaico che vediamo oggi non sono quelli originali. L'abside è frutto dei lavori di ampliamento dell'area presbiterale tardo ottocenteschi, e il mosaico, da parte sua, è in gran parte una copia realizzata sulla base dei calchi ricavati prima dello stacco del 1883-1884¹¹, ad eccezione – probabilmente – di alcuni brani¹²; e, tuttavia, nonostante la palese particolarità del suo stato di conservazione, la presenza delle due figure di artisti, il *pictor parietarius* e il *musivarius*, che ci introducono in modo trasparente al carattere composito e pluralista del cantiere, rende il mosaico di San Giovanni assai idoneo a rappresentare il problema che qui si vuole enunciare: quello della latitudine delle modalità tecnico-formali espresse dal cantiere medievale di dipinti murali e mosaici, nel momento in cui nella sua natura tradizionalmente corale e anonima si radicano esperienze di tipo unificante e personalizzate.

In questa ottica, si comprende come l'asse di ricerca che si vuole presentare possa trovare il suo perno nella figura di Torriti e nella sua opera, perché Torriti è artista medievale dalla duplice sfaccettatura. La sua fisionomia è fortemente legata alla dimensione del cantiere, alle sue dinamiche di vita corale, ma egli, di suo, è anche un pittore caratterizzato da una sua individualità figurativa riconoscibile, e provvisto di un *corpus* di opere autografe.

Il tipo di cantiere scelto è dunque quello torritiano. Per il suo carattere misto, perché si pone alla confluenza fra la natura anonima, tipica dei cantieri antichi, attivi dalla tarda antichità all'epoca medievale, e la presenza di un artista del quale possediamo, insieme con l'identità anagrafica, anche un'idea precisa di identità pittorica.

All'interno della sua complessità, fra organizzazione e prassi, ciò che si vuole seguire nel percorso che va dall'ideazione alla realizzazione è, in particolare, lo snodo rappresentato dall'uso delle sagome o antiboli o *patroni*¹³.

L'uso e le modalità per l'uso delle sagome

L'antibolo-modello o *patronus* o sagoma è uno strumento e una funzione in uso nella pratica del cantiere medievale e non solo medievale. La sua presenza disciplina l'ordito compositivo e timbra il grado di riconoscibilità delle figure, specie dei volti¹⁴. Lo dimostrano, nel loro insieme, le ricerche sui complessi pittorici analizzati finora: i dipinti della cappella dei Santi Quattro Coronati, a Roma¹⁵; i mosaici e gli affreschi della cappella del Sancta Sanctorum¹⁶; i dipinti della cupola del Battistero di Parma¹⁷; le scene della *Legenda maior* in San Francesco ad Assisi¹⁸; il *Giudizio Universale* di Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere¹⁹, e un esempio fuori dei confini territoriali e temporali finora citati, e cioè gli affreschi della fine del VI-inizi del VII secolo esistenti nella chiesa di Küçük Tavşan Adası, collocata in una piccola isola dell'Egeo, di fronte alle coste dell'Asia minore²⁰.

Altre volte ho riflettuto sulla valenza e la tipologia delle sagome, approfondendo in particolare un loro carattere: quello di essere strumento docile per sostenere la concezione della figura fondata sul principio delle aggregazioni di parti, pertinente all'essere un totale e non un insieme, caricando la sagoma di un ruolo nodale all'interno di un sistema dominato dalla logica combinatoria dell'assemblaggio²¹. In questa ottica ho ritenuto di particolare interesse la messa a nudo di varie tipologie di sagome: sagome chiuse, aperte, visibili ad occhio, e quindi esplicite, o insospettabili e dunque camuffate²².

L'intento di questo contributo è quello di mostrare l'uso delle sagome o *patroni* o antiboli e le modalità del loro utilizzo nell'ambito di un gruppo di immagini pertinenti a dipinti murali e a mosaici firmati da Torriti o per i quali l'attribuzione a Torriti è condivisa. Il gruppo comprende la *Deesis* della crociera nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi e le altre opere romane realizzate nell'arco di circa un decennio, fra il 1288 circa e il 1296, nelle Basiliche di San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore e nel sacello di Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano.

In passato, le ricerche condotte sugli *antibola* hanno avuto in comune due caratteristiche: l'aver concentrato le analisi entro singoli, seppure ampi, complessi pittorici e l'adozione di sistemi diretti di indagini sulla base di analisi condotte *in situ*, analizzando da vicino i dipinti²³.

Diversamente, questa relazione vuole mostrare come si possa lavorare intorno alle sagome secondo un'altra prospettiva, come se ne possa sperimentare l'uso e la persistenza o meno entro i confini non di un singolo cantiere, ma nel succedersi di cantieri vari, ma tutti di pertinenza torritiana, e, inoltre, ed è questa una buona novità, applicando metodi di analisi indiretta.

Ciò che si presenta in questa sede è il frutto parziale di ricerche condotte insieme al gruppo di studio dell'Università della Tuscia²⁴, con l'intento di sviscerare le fasi di lavoro proprie del cantiere pittorico medievale, all'interno di quel processo che intercorre fra ideazione e compimento dell'opera, del dipinto, del mosaico, lì dove alligna ed ha la sua sede naturale l'uso delle sagome²⁵.

Fino a oggi, per lavorare intorno alle sagome, era imprescindibile – l'abbiamo detto – ricorrere ai modi diretti d'indagine, collegati, a loro volta, all'esame ravvicinato dell'oggetto, che, nel caso di dipinti murali e mosaici, è condizione impraticabile se non potendo usufruire di ponteggi, eretti magari per ragioni diverse, per campagne fotografiche, ad esempio, o di restauro. Perciò ogni piano di applicazioni organiche ed estese in questo tipo di ricerca era destinato finora a scontrarsi con il carattere occasionale, eccezionale e infrequente dei casi in cui tutto ciò poteva verificarsi e realizzarsi. Da qui l'esigenza di aggirare gli ostacoli posti dalla ricorrente inaccessibilità e difficoltà di analizzare

6
3
4-5

direttamente le opere, da qui l'idea di provare a mettere a punto dei metodi di analisi indiretta, partendo dalla documentazione fotografica esistente e affidandosi agli strumenti informatici.

Un primo passo nella direzione delle diverse applicazioni informatiche utilizzabili per l'individuazione delle sagome è stato fatto dalla fine degli anni '90, e i suoi frutti sono stati presentati nel corso del Convegno di Parma sulla tematica *Medioevo: i modelli* (1999)²⁶. Occorre rimandare a quel primo contributo di Manuela Viscontini e all'altro, pubblicato in questa sede, per essere informati sui criteri e le modalità che ci hanno guidato al fine di rendere visivamente in modo efficace il sistema delle sagome riscontrate nei cantieri torritiani. Il programma utilizzato è il ben noto Photoshop²⁷.

7-9 Per la ricerca delle sagome all'interno dei cantieri di Torriti, abbiamo scelto quali immagini-guida, quale modello di riferimento per la trama dei confronti e delle sovrapposizioni, i volti della *Theotokos*, di Cristo, di san Giovanni Battista, a partire dalle figure della *Deesis*, dipinta nella terza crociera della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Abbiamo scelto quei volti perché espressione del cantiere più antico di Torriti, quello che precede gli altri attivi successivamente a Roma, e perché quei volti appartengono a figure che in misura preminente ritroveremo in seguito nei mosaici citati della Basilica di San Giovanni, Santa Maria Maggiore e del sacello di Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano.

Il volto della Vergine

10-11 Vogliamo iniziare col verificare l'uso o meno di una stessa sagoma a proposito di due opere che, all'interno del *corpus* di Torriti, sono le più distanti cronologicamente fra loro e che, pur non essendo dubbia la loro autografia, esprimono punti di stile non precisamente assimilabili l'uno all'altro. Prendiamo il volto della Vergine nella *Deesis* dipinta ad affresco di Assisi²⁸ e il volto della Vergine a mosaico appartenente al brano staccato superstite, proveniente dal pannello già nel sacello di Bonifacio VIII nella Basilica di San Pietro²⁹.

Per rendere più agevole la verifica fra i due volti e la loro sovrapposizione, s'è proceduto a ribaltare il volto della Vergine a mosaico e a ruotarlo di 21 gradi circa. A questo punto, i percorsi della relazione esposta a Modena e di quella che si pubblica si dividono: a Modena era possibile seguire l'esito di questa e delle altre sovrapposizioni, grazie alla proiezione in diretta realizzate con Photoshop, cosa che nella stampa non può aver luogo. Perciò, da ora in poi, si procederà dando conto degli esiti della sperimentazione compiuta, descrivendoli, senza poter contare su quella specifica visualizzazione di tipo dinamico di cui si è fatta esperienza in occasione del convegno.

La coincidenza fra i tratti caratterizzanti i due volti è palese; a condizione di accogliere i margini di scarto e d'astuzia che tarano il grado e la tipologia di tale sovrapposibilità.

Nel rapporto coincidono le linee degli occhi e delle sopracciglia, nonché l'attaccatura del naso e il profilo della guancia. A loro volta, sono anche sovrapponibili le linee della canna nasale, delle narici e la bocca, ma con un aggiustamento che rendiamo visibile in questo modo: facendo scivolare in basso il volto della *Theotokos* a mosaico sul volto ad affresco di Assisi, fino al punto in cui accade che naso e bocca coincidono, ma con una dissonanza nei riguardi degli occhi e delle sopracciglia, che appaiono sfasati, essendo gli uni più in alto rispetto agli altri.

In ambedue i casi, le isole sovrapponibili non sono un generico e casuale pezzo del volto, ma parti regolate da un insieme significativo di linee fisse e specifiche.

Anticipando ora ciò che costituisce uno degli esiti della ricerca, diremo che ciascuno dei due insiemi non è un brano isolato e originale, che corrisponde a organismi ben strutturati dal punto di vista della fisionomia. Il primo insieme comprende il contorno facciale, l'arcata sopraccigliare, il contorno dell'occhio, l'attaccatura della canna nasale, su tutti e due i lati del volto; il secondo assomma gli elementi riguardanti la punta del naso, le narici, la bocca, il mento; ed è proprio il mento il perno attorno a cui avviene la costruzione dei volti.

Ogni volto che abbiamo analizzato risulta essere, infatti, il frutto dell'accostamento di questi insiemi o del loro ribaltamento, divaricazione, allungamento o accorciamento. Questi insiemi parziali li denomineremo 'sintagmi'.

A proposito del volto della Vergine nel mosaico della Basilica di San Giovanni, qui rappresentata dalla copia conforme ricavata dal calco di fine Ottocento³⁰, la coincidenza nei riguardi del volto della *Deesis* risulta totale, previa una rotazione di 37 gradi circa; a proposito del volto della Vergine del mosaico di Santa Maria Maggiore la corrispondenza comprende l'occhio, l'arcata, l'attaccatura del naso, il profilo della guancia, bocca e mento del lato sinistro; coincidono pure l'occhio e il contorno della guancia destra, ma ad una condizione, procedendo a far scivolare l'immagine verso l'alto. 13 12

Il volto di Cristo

Procedendo ad analizzare il volto di Cristo, si vuole iniziare con un confronto che chiama in causa un'opera esterna alla rosa degli esempi stabiliti, com'è la figura del Creatore nella scena della *Creazione del mondo*, sulla parete settentrionale della Basilica assisiense³¹. La sovrapposizione fra i due volti, del Cristo della *Deesis* e del Creatore, è perfetta. Coincide persino il contorno della barba, purché si proceda a far scivolare verso il basso il volto del Creatore. Nonostante l'esito fosse scontato, abbiamo voluto ugualmente verificare la coincidenza fra il volto dipinto del Creatore e il meraviglioso disegno preparatorio, recuperato e visibile in seguito allo strappo dell'affresco durante i restauri degli anni Cinquanta³². La coincidenza è perfetta. 14-15

Quanto invece al confronto con il Cristo di Santa Maria Maggiore, esso dà un esito non prevedibile, del quale si renderà conto successivamente.

Il volto di san Giovanni Battista

La coincidenza fra il volto del santo nel mosaico lateranense, qui rappresentato nella copia conforme del calco di fine Ottocento³³, e quello di san Giovanni nel mosaico di Santa Maria Maggiore è perfetta. 16

Sottoposto a confronto, questo asse appare, a sorpresa, a sé stante, senza vincolo alcuno nei riguardi della sagoma alla base del volto del san Giovanni di Assisi. Volto che, diversamente dagli altri casi analizzati, della *Theotokos* e di Cristo, non assume dunque il ruolo di modello per la figura del Precursore ogni qual volta ricorrerà nel percorso di Torriti, seppure sia palese come le varie figure di 17

san Giovanni che si incontrano nei contesti figurativi torritiani siano tutte accomunate dalla condizione di stile e stilemi.

In particolare, da una parte si vuole segnalare nel volto di san Giovanni di Assisi una vivida impronta paleologa che altrove appare attutita, dall'altra, considerare che la sagoma alla base della sua formulazione sembra portare altrove, ma sempre all'interno dell'impresa pittorica romana che opera sulle pareti della navata della Basilica di San Francesco.

Per fermare visivamente il lavoro svolto fin qui, è utile consultare la tavola che mostra il quadro sinottico delle corrispondenze totali, parziali, combinate degli antiboli e dei sintagmi.

		sintagma A			sintagma A'			sintagma B			
Vergine		occhio dx	arcata sopraccigli are dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigli are sx	contorno sx	naso	bocca	mento	
	Assisi, Deesis										
	S. Giovanni in Laterano										37°
	Assisi, Deesis										
○	Tomba, Bonifacio VIII										21°
Cristo		occhio dx	arcata sopraccigli are dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigli are sx	contorno sx	naso	bocca	mento	barba
	Assisi, Deesis										
	Assisi, Creatore										
S. Giovanni Battista		occhio dx	arcata sopraccigli are dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigli are sx	contorno sx	naso	bocca	mento	barba
	S. Maria Maggiore										
	S. Giovanni in Laterano										

Il simbolo ○ indica che l'immagine è stata ribaltata
L'ultima colonna a destra indica i gradi di rotazione subiti dall'immagine
 coincidenza diretta coincidenza dopo slittamento

Se la coincidenza è perfetta, nel senso che gli antiboli coincidono tutti, come avviene per i volti della Vergine nella *Deesis* di Assisi e nel mosaico di San Giovanni in Laterano o per i volti di san Giovanni Battista nel mosaico lateranense e di Santa Maria Maggiore, essa è segnalata dalla presenza dello stesso tratteggio.

Quando invece coincidono i singoli sintagmi, ma non la sagoma di tutto il volto e occorre procedere a degli aggiustamenti che consistono nello scivolamento dell'immagine verso sinistra o destra, in alto o in basso, a indicarlo sono tratteggi diversi. La qual cosa accade, ad esempio, a proposito del volto della Vergine nella *Deesis* di Assisi e nel pannello del sacello di Bonifacio VIII.

Ragionando intorno ai criteri costruttivi propri dei volti della Vergine e di Cristo, così come sono

deducibili nei quattro cantieri torritiani, e riflettendo sulle loro matrici, ne scaturisce un quadro generale nel quale emerge la struttura, la forma di uno schema genealogico, la trama delle varie diramazioni e combinazioni.

Si consideri la sagoma più ampia. Essa viene a coincidere col volto del Creatore raffigurato nella *Creazione del mondo* e con quello di Cristo nella *Deesis*. Si tratta di una sagoma finalizzata alla realizzazione di un volto frontale e maschile.

Se invece vogliamo risalire all'uso dell'antibolo più antico per il volto di tre quarti, esso è da riconoscere nel volto della Vergine nella *Deesis*, che risulta costruito dall'accostamento di sintagmi diversi, gli uni propri del volto frontale e gli altri che riteniamo comuni a quello del Creatore nella scena della *Creazione di Eva*.

A questo punto possiamo dire che i due antiboli-base, che chiameremo 'archetipi', in quanto utilizzati da tutti i cantieri successivi, sono concentrati a livello della *Deesis*, nella crociera di Assisi: l'uno, l'antibolo-archetipo frontale, coincide col volto di Cristo, l'altro, l'antibolo-archetipo non frontale, di tre quarti, coincide con quello della *Theotokos*.

Archetipo frontale									
	occhio dx	arcata sopraccigliare dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigliare sx	contorno sx	naso	bocca	mento
S. Pietro, Assisi transetto									
⊙ Creatore, Assisi, navata									
Archetipo di tre quarti									
	occhio dx	arcata sopraccigliare dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigliare sx	contorno sx	naso	bocca	mento
S. Pietro/S. Paolo Vat									
Creatore Eva									
	occhio dx	arcata sopraccigliare dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigliare sx	contorno sx	naso	bocca	mento
Vergine, Assisi, volta Deesis									
⊙ Cristo, Assisi, volta Deesis									
⊙ Creatore Eva									
	occhio dx	arcata sopraccigliare dx	contorno dx	occhio sx	arcata sopraccigliare sx	contorno sx	naso	bocca	mento
Vergine, Assisi, volta Deesis									
Vergine, S. Maria Maggiore									
⊙ Cristo, S. Maria Maggiore									

Il simbolo ⊙ indica che l'immagine è stata ribaltata
 L'ultima colonna a destra indica i gradi di rotazione subiti dall'immagine
 ■ coincidenza diretta dei singoli sintagmi ▨ coincidenza dopo slittamento

Poiché i volti femminili torritiani sono atteggiati costantemente secondo la tipologia che predilige il taglio di tre quarti, con una più o meno leggera inclinazione e talora torsione della testa, ne deriva che la linea degli ovali femminili appare costruita in modo omogeneo sulla base dello stesso antibolo, con variazioni che dipendono esclusivamente dal diverso accostamento fra i due diversi sintagmi, sia in senso orizzontale che verticale.

Differentemente, la linea che tocca la figura di Cristo contempla volti frontali, come nella *Deesis*, e tagli non frontali, come nel mosaico di Santa Maria Maggiore. Lavorando su questo secondo volto, s'è potuto verificare che la sua costruzione avviene sulla base dell'antibolo-archetipo che non è quello alla base del Cristo della *Deesis*, ma l'altro, l'antibolo-archetipo per i volti di tre quarti.

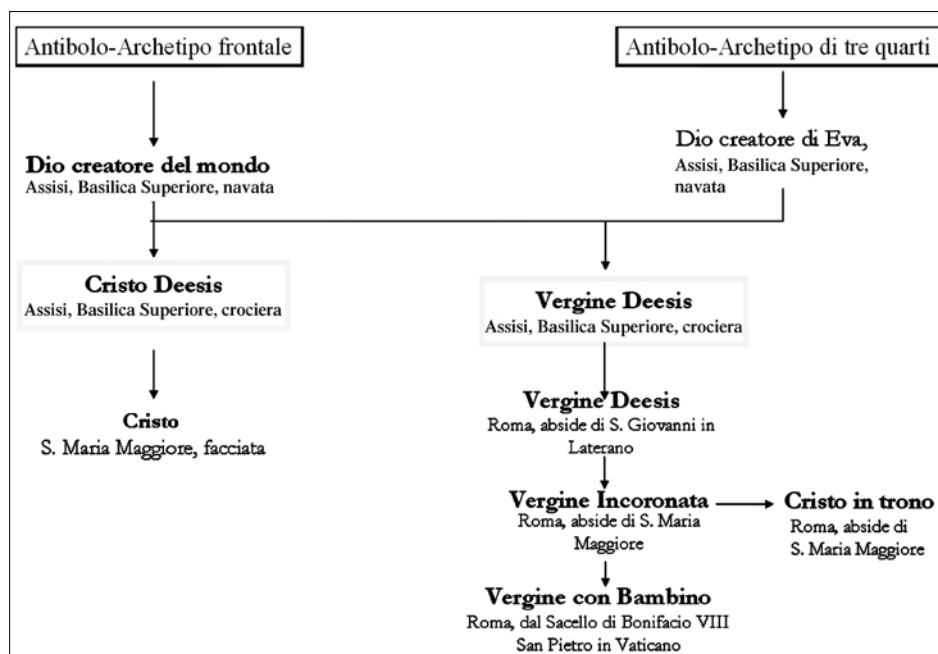
Ne consegue che, nel mosaico di Santa Maria Maggiore, i volti di Cristo e della Vergine sono costruiti sulla base dello stesso antibolo, che è quello della *Theotokos* della *Deesis*, secondo una corrispondenza totale – ma aggiustata nel senso verticale – per il volto della Vergine e invece con una variante nel rapporto reciproco dei diversi sintagmi nel caso di Cristo.

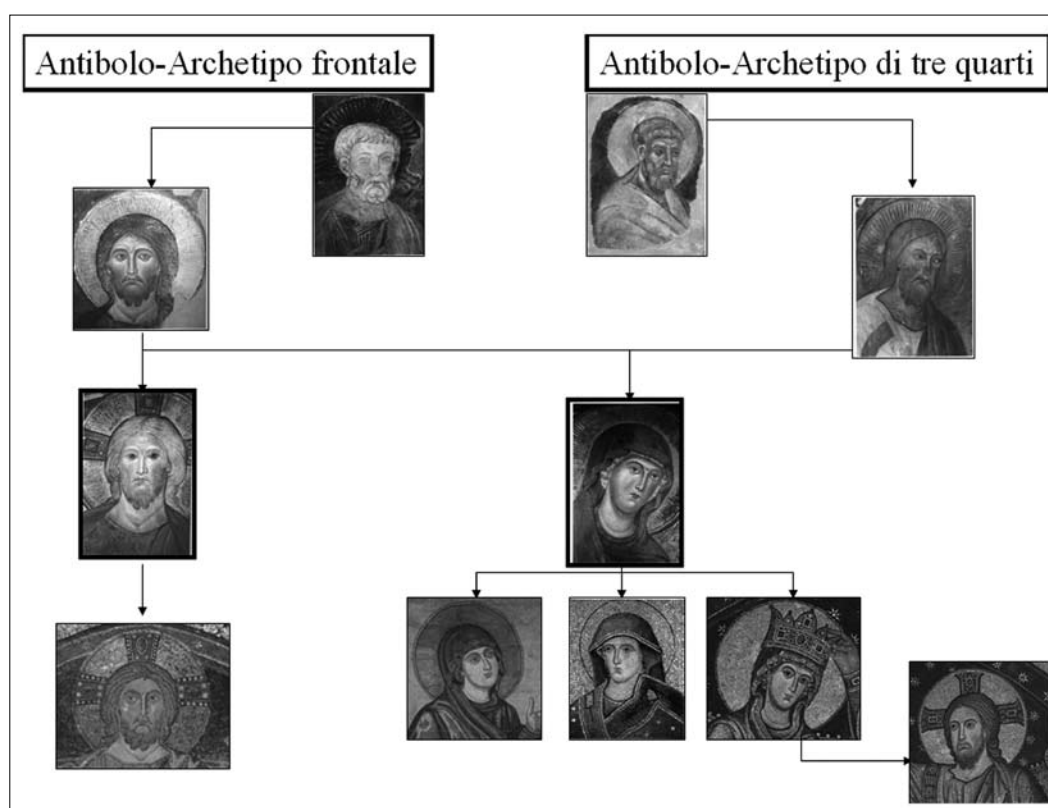
A questo punto ci si è proposti di andare oltre, alla ricerca delle radici di ciò che abbiamo chiamato antiboli-archetipo, l'uno per il volto frontale e l'altro per quello di tre quarti, e che abbiamo riconosciuto per il momento nel volto del Creatore nella scena della *Creazione del mondo*, e in quello del Creatore di Eva.

Allo stato attuale delle ricerche, dietro la configurazione del volto frontale, spunta quello di Pietro raffigurato a capo della serie di apostoli, sulla parete orientale del transetto destro³⁴; dietro la configurazione del volto di tre quarti si ritrova il modello dei volti di Pietro e Paolo, di quelle figure a mezzo busto che sono l'unico brano superstite del ciclo apostolico perduto dal portico della Basilica di San Pietro in Vaticano³⁵.

Sovrapponendo il volto di Pietro del transetto assisiense a quello del Creatore nella *Creazione del mondo*, si ricava la coincidenza dei tratti, ad eccezione dei contorni esterni dell'ovale; sovrapponendo il volto di Pietro dal ciclo vaticano a quello del Creatore nella *Creazione di Eva*, si ricava anche in questo caso una perfetta corrispondenza.

Nell'uno e nell'altro caso – volto di Pietro del transetto di Assisi e volto di Pietro dal portico della Basilica vaticana – si tratta di dipinti dalla datazione anteriore alla crociera con la *Deesis* e nei quali, seppure con qualche tentennamento, è stata riconosciuta la matrice romana, e dubitativamente quella torritiana³⁶.





Spingendoci fuori dei confini dei cantieri di sicura o documentata pertinenza torritiana, si vuole mostrare ciò che accade a proposito del volto di Cristo nel mosaico della facciata della Basilica di Santa Maria Maggiore, del quale, come attesta l'iscrizione, è autore Filippo Rusuti³⁷.

Ebbene, il confronto con il Cristo della *Deesis* permette di stabilire che coincidono arcate sopraccigliari, contorni degli occhi, attaccatura della canna nasale e naso, mentre sono sfasati i contorni esterni dell'ovale; inoltre, in seguito allo scivolamento del volto verso l'alto, coincidono bocca e mento. Sull'onda di questo risultato, non si può negare di essere in presenza della trasmigrazione di una sagoma torritiana nel territorio di Rusuti, a meno che l'adozione di quella sagoma non sia sfruttabile come un elemento a favore dell'attribuzione della scena della *Creazione* nel ciclo assisiato alla figura di Rusuti. Ma contro questa conclusione si profilano due diverse ragioni. Occorre ricordare che la sagoma del Creatore nella scena assisiata ricorre anche nel Cristo della *Deesis* della stessa Basilica, per la quale la paternità di Iacopo Torriti non è in discussione, e occorre annotare un secondo fatto, e cioè che nel costruire il volto del Cristo in trono nel cantiere di Filippo Rusuti si sia ricorso a una modalità di accostamento dei sintagmi inconsueta in ambito torritiano, dal momento che non è rispettato il sintagma naso-bocca-mento a vantaggio del sintagma arcate sopraccigliari e occhi, che in questo caso include anche il naso per intero.

Se ci interroghiamo sul significato da attribuire a questo esempio di utilizzo di una sagoma di pertinenza torritiana da parte di un cantiere diverso, mi limito per il momento a riflettere sul valore della somiglianza e quindi sul criterio di riconoscibilità dell'immagine, soprattutto sacra, soprattutto

in epoca medievale, valori e criteri tanto più esigenti e da rispettare da parte del pittore, quanto più le immagini sacre, ad esempio di Cristo, erano destinate a convivere nello stesso ambito, nello stesso spazio, come era il caso della Basilica di Santa Maria Maggiore alla fine del Duecento. Anche per questa ragione, non credo che l'uso di sagome torritiane da parte di Rusuti si sia limitato al solo volto di Cristo. Ma sull'eventuale cessione, acquisto, condivisione o scambio di sagome in cantieri diversi o fra artisti diversi, non è questo il luogo e il momento di soffermarsi.

L'uso delle sagome nei cantieri torritiani conforta quel carattere somigliante che rende così riconoscibili le figure e i volti del mondo figurativo di Torriti, carattere che nella storiografia si riassume nell'affermazione giusta, ma generica, che rimanda all'uso dello stesso modello, ad esempio, a proposito dei volti della Vergine ad Assisi e a Roma. Altre volte, però, il riconoscimento delle sagome ci ha spiazzato perché non è così evidente che ci sia un insieme di sintagmi figurali comuni alla base della *Theotokos* di Assisi e della Vergine del sacello della tomba di Bonifacio VIII, per non dire di quanto sia sorprendente constatare che, con qualche aggiustamento, si corrispondono fra loro i volti di Cristo e della Vergine nel mosaico dell'abside di Santa Maria Maggiore.

A chi appartiene la sagoma? Al territorio proprio dell'artista Torriti o allo spazio delle fasi esecutive condotte dalle figure competenti ma anonime di cui si compone ancora il cantiere tardo duecentesco?

L'invenzione della sagoma e di quelle sue parti che abbiamo denominato sintagmi figurali non può appartenere – credo – se non a quella figura che nel cantiere musivo è il *pictor parietarius*, vale a dire Iacopo Torriti. È proprio l'uso delle stesse sagome uno dei testimoni dell'impronta torritiana del cantiere e ciò che assicura una forte carta d'identità al suo percorso. L'accompagna nel tempo, la segue fedele nel mutare delle occasioni di lavoro: ad Assisi, ma anche a Roma; ora congiunta con la pittura ad affresco, ora invece alla base di realizzazioni musive. Elemento trasversale, duttile ma immutabile alla base, essa accompagna senza batter ciglio i cambiamenti stilistici imboccati nel corso di un decennio dall'artista. Ma, contestualmente, è lecito pensare all'uso concreto delle sagome e dei sintagmi come una declinazione specifica portata avanti nel corso della fase esecutiva della stesura pittorica e della mosaicatura da parte delle altre diverse figure operose nel cantiere. Cosicché occorre riconoscere nella sagoma – fra la sua invenzione e la sua durata da una parte e l'uso concreto che se ne fa dall'altra – uno degli elementi d'incontro e non casuale, episodico, ridondante, ma significativo fra il responsabile del cantiere, quel *pictor imaginarius* e/o *parietarius* del cantiere musivo, e la base del cantiere, i soci, gli assistenti, gli aiuti.

È stata un'esperienza affascinante smontare e rimontare i volti che Torriti pensò e si adoperò che fossero tradotti in schemi ripetutamente utilizzabili. Il percorso dello smontaggio e del montaggio è un grimaldello che ci ha consentito di partecipare, ripercorrendolo – dando la sensazione di essere presenti – al processo in base al quale originano quei volti. O meglio l'ossatura portante, lo schema dei volti, non i volti. Perché dallo schema si giunga al volto, occorre rivestire lo scheletro di espressività e di pelle pittorica.

La prima si nutre dello sguardo, abbisogna della pupilla; la seconda sboccia nell'atto di rivestire di pittura, vale a dire di colore, l'armamentario del disegno di base.

Le sagome fanno parte della conformazione della figura, predispongono alla forma, ma non sono

la forma. La forma sono anche l'espressività e i colori. Le sagome non hanno pupille, hanno occhi vuoti; le sagome non hanno colore.

Qui mi arresto. Accedere a queste altre due soglie significherebbe iniziare viaggi che portano verso stazioni che necessitano di altri tempi e altri ritmi.

Il testo rispecchia la relazione letta a Modena, con la sola aggiunta delle note e con alcune varianti a proposito del materiale illustrativo. Negli *Atti* manca, necessariamente, quella parte che nella relazione orale consisteva nella proiezione in diretta degli effetti di sovrapposizione tra i diversi soggetti (i volti della Vergine, di Cristo, di Giovanni Battista delle varie opere torritiane), realizzata con Photoshop.

1. Pubblicate da G.B. DE ROSSI, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti e alle loro opere nel Medioevo compilate alla fine del secolo XVI*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. V, II, 1891, 73-100, in part. 79, 93, 95-96.
2. M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, 126-191, in part. 169.
3. A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, 80.
4. V. PACE, *Per Iacopo Torriti, frate, architetto e pictor*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XL, 1997, 212-221, in part. 214-215.
5. *Ibid.*
6. P.P. CAPPONI, *Tecnica. Scultura*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XIII, Firenze 1965, 751, tav. 299, da F. CARRADORI, *Istruzioni elementari per gli studiosi di scultura*, Firenze 1802.
7. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 169; H. LAVAGNE, *Le mosaïque*, Paris 1987, 27.
8. V. PACE, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni*, in «Revue d'art canadienne», XII, 2, 1985, 243-250, in part. 247-250; di opinione diversa F. GANDOLFO, *Aggiornamento*, in G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, II, *Secoli XI-XIV*, Roma 1988 (prima ed. Roma 1967), 341, il quale attribuisce a Iacopo una sua attività autonoma, a cominciare dai mosaici con le figure degli apostoli nell'abside di San Giovanni; ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 169.
9. S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt, Texte und Kommentar*, 5, Berlin 1975, 115. Una remunerazione ancora più alta è dovuta al *pictor imaginarius*, ben 150 denari.
10. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 33; M. ANDALORO, *Mosaici di Venezia e mosaici della Sicilia normanna*, in R. POLACCO (a cura di), *Storia dell'arte marciiana. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994)*, Venezia 1997, II, *I mosaici*, 105-122, in part. 121, n. 74. Sembra, tuttavia, che non sempre in epoca medievale sia stata praticata la distinzione fra il *pictor parietarius* e il *musivarius*. Nella Basilica della Natività di Betlemme, ad esempio, nell'ambito della vasta e impegnativa decorazione musiva medievale datata 1169, ricorre un'iscrizione bilingue – in greco e latino – dove insieme ai nomi dell'imperatore Manuele Comneno, del re di Gerusalemme Amalrico, di Raul vescovo di Betlemme, ricorre il nome dell'artista monaco Ephraim che nella versione in greco è definito *historiagráphos kai musiátoros* vale a dire, secondo la lettura che ho già avanzato in altra sede, pittore responsabile dell'ideazione, intendendo *historiagráphos* come il *pictor imaginarius/pictor parietarius*. Ephraim, dunque, è insieme pittore capo e responsabile della mosaicatura. Si cfr. M. ANDALORO, *Da Bisanzio al Mediterraneo*, in R. CASSANELLI et al. (a cura di), *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*, Milano 2000, 195-218, in part. 202.
11. Le operazioni per lo stacco sono descritte nel giornale «La Voce della Verità», numero speciale, Roma 1886, 22-23; TOMEI, *Iacobus Torriti pictor* cit., 82-83.
12. Cfr. nota precedente. È probabile che il mosaico della fascia inferiore con le figure degli apostoli conservi brani originali, come sostiene M. BOSKOVITS, *Iacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in C. ACIDINI LUCHINAT (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, 5-16, in part. 5-6.
13. M. NIMMO, C. OLIVETTI, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, VIII-IX, 1985-1986, 399-411; B. ZANARDI, *Relazione di restauro*, in *Battistero di Parma*, Parma 1993, 224-225; B. ZANARDI, *Così i magistri replicavano le icone*, in «Il Sole 24 ore», 9 ottobre 1994, 33; ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 156-191; B. ZANARDI, *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum. Appendice prima. Il problema dell'uso di sagome nella trasposizione del*

- disegno preparatorio, in *Sancta Sanctorum* cit., 249-258; B. ZANARDI, C. FRUGONI, F. ZERI, *Il cantiere di Giotto*, Milano 1996; M. ANDALORO, *Küçük Tavşan Adası: 1998 Report*, in *The XVII International Symposium of Excavations, Survey and Archaeometry* (Ankara, 24-28 May 1999), Ankara 2000, 109-122; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1999 Report*, in *The XVIII International Symposium of Excavations, Survey and Archaeometry* (Ankara, 22-26 May 2000), Ankara 2001, 87-102; EAD., *Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası in Asia minore*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Le vie del Medioevo*. Atti del convegno internazionale di Studi (Parma, 28 maggio-1 ottobre 1998), Milano 2000, 73-87; EAD., *Archetipo, modelli, sagome a Bisanzio*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), Milano 2002, 567-574; P. POGLIANI, *Strumenti per le sagome*, *ibid.*, 575-577; M. VISCONTINI, *Il computer per l'individuazione delle sagome*, *ibid.*, 578-580.
14. Per le motivazioni che stanno alla base dell'uso e della messa a punto degli *antibola*, ANDALORO, *Sancta Sanctorum* cit., 156-169.
 15. NIMMO, OLIVETTI, *Sulle tecniche* cit., 399-411.
 16. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 156-191; ZANARDI, *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum. Appendice prima* cit., 249-258.
 17. *Ibid.*, 224-225.
 18. ZANARDI, FRUGONI, ZERI, *Il cantiere di Giotto* cit., 32-38.
 19. B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano 2002.
 20. ANDALORO, *Küçük Tavşan Adası: 1998 Report* cit., 109-122; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1999 Report* cit., 87-102; EAD., *Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası* cit., in part. 78.
 21. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 156-162.
 22. *Ibid.*, 157-158, 170-175; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1998 Report* cit., 109-122; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1999 Report* cit., 87-102; EAD., *Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası in Asia minore* cit., 73-87; EAD., *Archetipo, modelli, sagome a Bisanzio* cit., 567-574.
 23. Tra i lavori pubblicati: ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 156-191; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1998 Report* cit., 109-122; EAD., *Küçük Tavşan Adası: 1999 Report* cit., 87-102; EAD., *Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası in Asia minore* cit., 73-87.
 24. Le ricerche sono state condotte nell'ambito del progetto COFIN *Per una banca dati della pittura a Roma e a Bisanzio (IV-XIV secolo)*. *Fonti, materiali, tecniche d'esecuzione* (anni 1998-2000), coordinatore nazionale M. Andalaro.
 25. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., 156-191.
 26. VISCONTINI, *Il computer per l'individuazione delle sagome* cit.
 27. Si veda il contributo di M. VISCONTINI, in questi *Atti*.
 28. A. MONCIATTI, *La volta degli intercessori*, in G. BONSANTI (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena 2002, 551-553.
 29. Riconosciuto da BOSKOVITS, *Jacopo Torriti* cit., 8, fig. 3d.
 30. A. TOMEI, *Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano*, in «Arte Medievale», s. II, I, 1987, 183-202; ID., *I calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano*, in *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo Romano*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), Roma 1989, 227-232.
 31. Diversamente dalla figura della *Theotokos*, per la quale il gruppo delle figure confrontabili rimane fissato agli esempi già definiti, nel caso del volto di Cristo, piace allargare la rosa delle presenze inserendo l'immagine del creatore nella scena dipinta ad Assisi. Sulla paternità torritiana del ciclo e in particolare della scena e del volto, cfr. A. MONCIATTI, *Navata, Storie dell'Antico Testamento*, in BONSANTI (a cura di), *La Basilica* cit., 490-491 e bibl. anteriore.
 32. A. TOMEI, *Il disegno preparatorio di Jacopo Torriti per il volto del Creatore nella basilica di Assisi*, in *Fragmenta picta* cit., 227-232.
 33. TOMEI, *Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti* cit., 183-202; ID., *I calchi del mosaico absidale* cit., 227-232.
 34. A. MONCIATTI, *Transetto settentrionale*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi* cit., 592-598.
 35. A. TOMEI, *Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano*, in *Fragmenta picta* cit., 141-146.
 36. GANDOLFO, *Aggiornamento* cit., 336-338.
 37. L. BELLOSI, *La decorazione della Basilica Superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), Roma 1983, 127-140, 131-1133; GANDOLFO, *Aggiornamento* cit., 345-347.

NOTE TECNICHE

MANUELA VISCONTINI

Nel complesso mondo delle nuove tecnologie informatiche, le applicazioni per lo studio di aspetti particolari della storia dell'arte costituiscono ancora oggi un settore di nicchia troppo specifico perché sia possibile investire con facilità fondi per lo sviluppo di software *ad hoc*. Per questo motivo, ed anche per raccogliere una sfida forse più avvincente, spesso nel campo dei beni culturali ci si sforza di utilizzare software commerciali cercando di orientarli ai propri fini per creare sistemi convenzionali da cui far scaturire *standards* di applicazione, di rappresentazione e documentazione. L'uso di software ormai entrati nell'uso professionale comune rende anche più facile l'interazione uomo-macchina, perché le interfacce sono già familiari e chi le usa non ha un senso di straniamento nell'utilizzare gli strumenti informatici che vengono messi a disposizione.

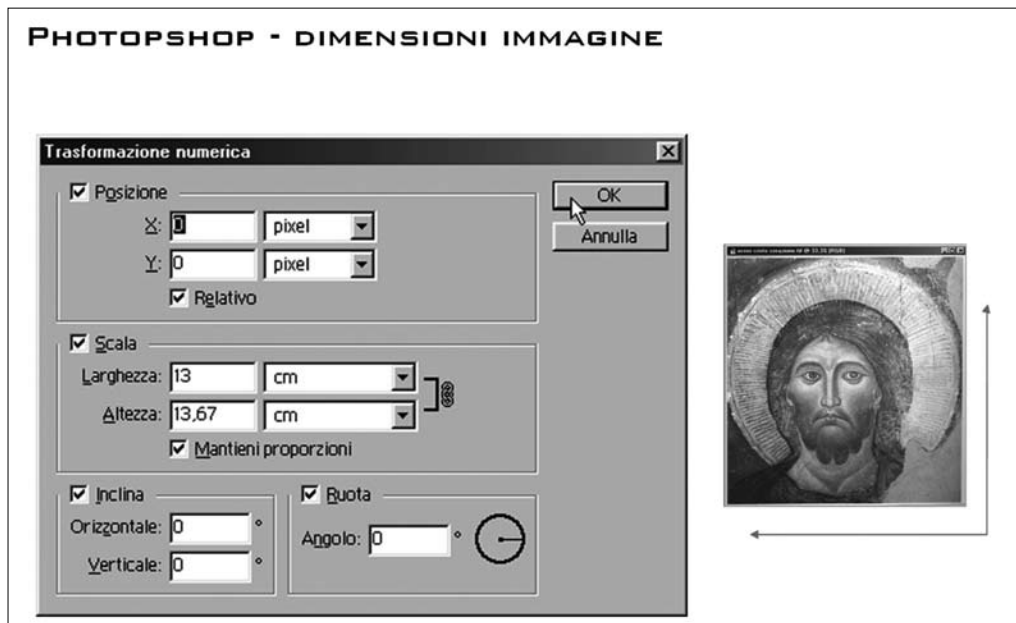
L'applicazione che qui si presenta rientra in questa casistica d'uso: ci si è chiesti quale fosse il modo più semplice, ed allo stesso tempo scientificamente valido, per mettere a confronto più immagini *raster* in base alle loro proporzioni e giungere così all'individuazione di quei *patterns* compositivi conosciuti come *antibola* o *patroni*. Per raggiungere i nostri fini abbiamo ritenuto idonei alcuni strumenti di un potente software commerciale per il fotoritocco (Photoshop): essi sono stati utilizzati, quindi, per raggiungere esiti che sicuramente gli ideatori del programma non avevano previsto. Già il convegno di Parma del 1999¹ era stato l'occasione per presentare due sistemi informatici che potevano essere utilizzati nella ricerca delle sagome ripetute: Photoshop® e Archline®. In quell'occasione erano state evidenziate le differenze d'applicazione tra i due sistemi, basate essenzialmente sul diverso tipo d'immagini che ciascuno di essi era in grado di elaborare: *raster* il primo, vettoriali il secondo². Non mi soffermerò, quindi, a illustrare le differenti implicazioni metodologiche dei due sistemi, ma mi limiterò a spiegare come, attraverso l'utilizzo di alcuni *tools* di Photoshop®, sia stato possibile giungere ai risultati presentati durante il convegno nella relazione di Maria Andalaro.

Photoshop è l'*editor* di immagini più usato al mondo e, probabilmente, il più potente; ha subito, negli anni, una serie di evoluzioni di notevole entità che gli hanno consentito di divenire quasi uno *standard* per le elaborazioni delle immagini *raster*³.

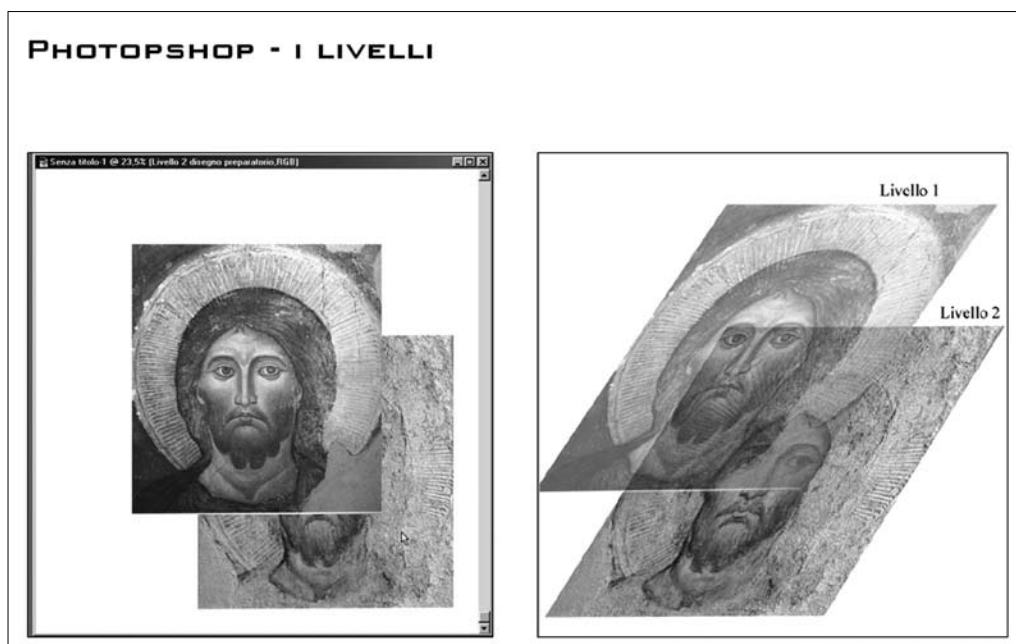
Tra i numerosissimi strumenti che mette a disposizione, per la nostra ricerca, ne sono bastati essenzialmente tre:

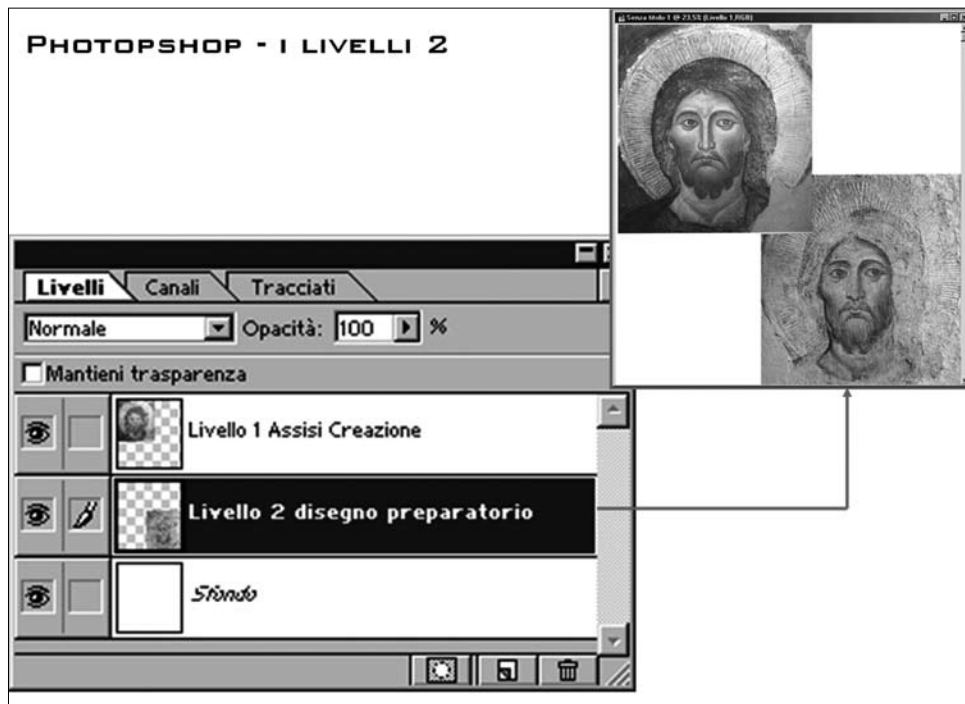
1. la trasformazione numerica
2. i livelli
3. gli strumenti di selezione, ritaglio, trasporto, rotazione.

Lo strumento di trasformazione numerica permette di scalare, ridimensionare, ruotare, inclinare o spostare parte di un'immagine, un livello, un tracciato o una selezione in modo esatto, inserendo valori numerici specifici per la trasformazione, che possono essere espressi in percentuale o nel sistema metrico decimale. In questo modo è possibile variare il rapporto proporzionale tra due immagini allo scopo di ottenere o la perfetta coincidenza proporzionale a prescindere dalle misure originali, oppure il reale rapporto proporzionale, tramite una semplice equazione di corrispondenza metrica tra le misure dell'originale e le misure dell'immagine digitalizzata. Nei casi studiati si è scelto di cercare la coincidenza proporzionale tra le varie immagini.

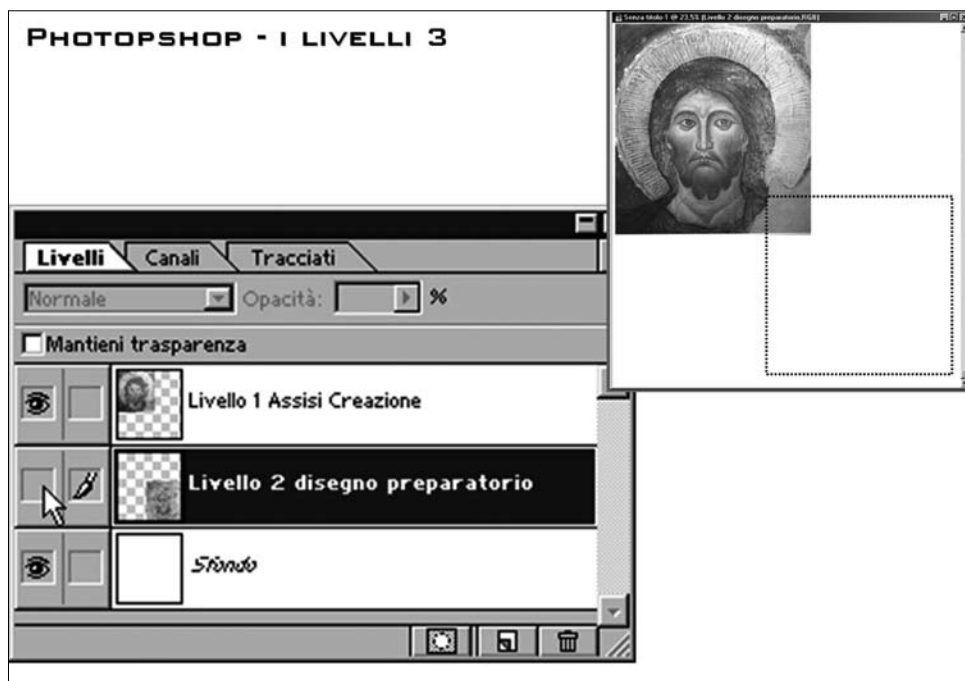


Una volta scalate, le immagini possono essere inserite all'interno di uno spazio di lavoro comune ed essere sovrapposte l'una all'altra utilizzando il sistema dei *layers*. Per comprendere meglio questo strumento, si pensi ai *layers* come fossero fogli di acetato sovrapposti uno sull'altro. L'opacità di ogni livello può essere variata da 0% a 100%, consentendo il confronto diretto di un'immagine sull'altra.





È possibile nascondere e visualizzare i livelli cliccando sull'icona a forma di occhio. In questo esempio, l'immagine del Creatore della *Creazione del mondo* di Assisi è visibile, mentre quella del disegno preparatorio è nascosta. Tutti i livelli di un file condividono la stessa risoluzione, lo stesso numero di canali e lo stesso metodo dell'immagine (RGB, CMYK o Scala di grigio). Il confronto tra due o più immagini può essere aiutato anche da una serie di strumenti che permettono di selezionare, ritagliare, trasportare, ruotare anche singole parti di un'immagine su un'altra.



L'uso dei livelli ci ha consentito il confronto di più immagini contemporaneamente, senza dover prima estrapolare da esse una restituzione grafica dei tratti essenziali alla ricerca delle sagome; le immagini possono essere ruotate, spostate, rese più o meno trasparenti, senza mai perdere la loro originaria consistenza iconografica, e le operazioni possono essere svolte più volte senza che questo comporti una qualche perdita di dati. In questo modo abbiamo potuto avere un riscontro immediato dell'esistenza di sagome ripetute nella costruzione delle figure messe a confronto.

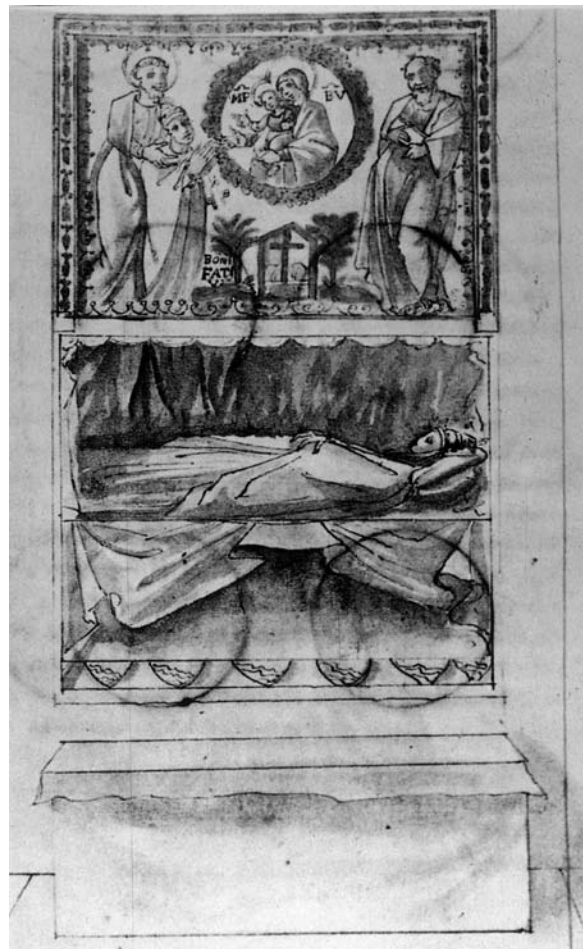
1. M. VISCONTINI, *Il computer per l'individuazione delle sagome*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), Milano 2002, 578-580.
2. Le immagini *raster* utilizzano una griglia di piccoli quadrati, detti *pixels*, per la rappresentazione. A ciascun *pixel* vengono assegnati una posizione specifica e un valore cromatico. Quando si lavora con immagini *bitmap*, si modificano gruppi di *pixels* invece che oggetti o forme. Le immagini vettoriali sono caratterizzate da linee e curve definite da entità matematiche chiamate vettori. I vettori descrivono i disegni in base alle loro caratteristiche geometriche.
3. Occorre ricordare che all'epoca della presentazione che venne effettuata durante il convegno di Modena la versione più aggiornata di Photoshop era la 5.5, siamo oggi alla 9.0 CS2.



1. IACOPO TORRITI, «*Frater Iacobus de Camerino*». Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano, particolare dell'emiciclo absidale.
2. IACOPO TORRITI, *Autoritratto*. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano, particolare dell'emiciclo absidale.



3. IACOPO TORRITI,
mosaico absidale.
Roma, Basilica di San
Giovanni in Laterano.
4. IACOPO TORRITI,
mosaico absidale.
Roma, Basilica
di Santa Maria
Maggiore.

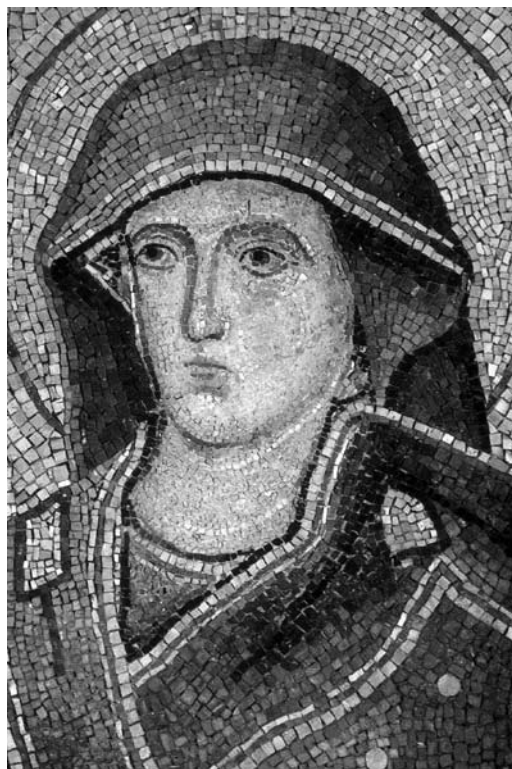


5. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 2733: disegno della tomba di Bonifacio VIII.
6. IACOPO TORRITI, volta della *Deesis*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

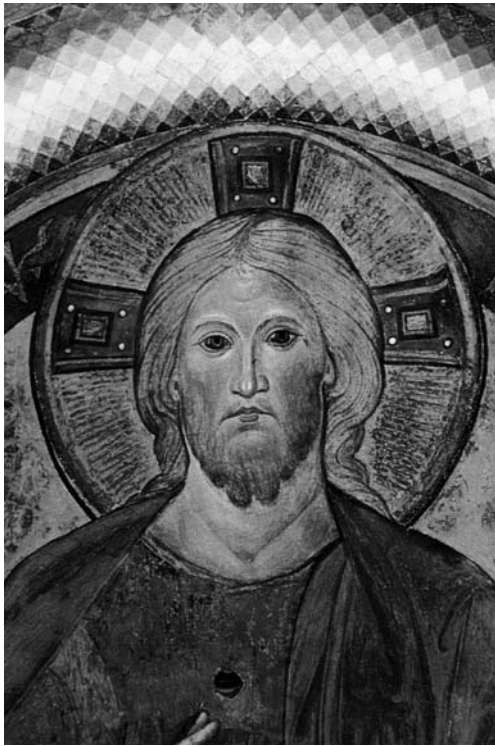




7. IACOPO TORRITI, *Cristo*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.
8. IACOPO TORRITI, *San Giovanni Battista*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.
9. IACOPO TORRITI, *Vergine*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.



10. IACOPO TORRITI, *Vergine*, particolare. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.
11. IACOPO TORRITI, *Vergine*, frammento della tomba di Bonifacio VIII. New York, Brooklyn Museum.
12. IACOPO TORRITI, *Vergine*, particolare. Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, mosaico absidale.
13. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. Calco dal mosaico di San Giovanni in Laterano, la *Vergine*.



14. IACOPO TORRITI, *Cristo*, particolare. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.
15. IACOPO TORRITI, *Creazione del mondo*, particolare del *Creatore*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, ciclo dell'Antico Testamento.
16. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. Calco dal mosaico di San Giovanni in Laterano, *San Giovanni Battista*.
17. IACOPO TORRITI, *San Giovanni Battista*, particolare. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, volta della *Deesis*.

Finito di stampare nel mese di Novembre 2008
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
Internet: <http://www.pacinieditore.it>

