

Università degli Studi
di Parma - AISAME

Fondazione Cariparma

Medioevo: immagine e memoria

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 23-28 settembre 2008

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle

Gli Atlanti evocano la dimensione spaziale del segno rappresentativo rispetto alla dimensione verbale, vuoi orale che scritta. L'Atlante rimanda alla pagina, al foglio, a un manufatto cioè che necessariamente si fonda sul paradigma dell'estensione, mentre la parola ne prescinde, essendo tramite di un sistema diverso che ha nella temporalità il suo carattere più specifico. Ciò non significa che l'immagine non sia a sua volta temporalizzata e la parola non goda di una sua spazializzazione, e tuttavia non può sfuggirci che per l'immagine rimane vincolante il canone spaziale così come lo è quello temporale per la parola.

Peraltro, lo stesso termine, Atlante, dà il nome a quella figura mitologica di uomo gagliardo ma maturo, rappresentato intento a sorreggere sulle proprie spalle il peso del mondo.

È a questo sfondo, sfondo di codici di natura eminentemente rappresentativa, in figura e non verbale, che si rapporta la relazione pensata per il Convegno di Parma, dove siamo stati invitati a meditare sulla dimensione del tema: *Medioevo: Immagine e memoria*.

La memoria, lo sappiamo, è statuto fondativo e permeante della vita dell'uomo, della sua vita biologica e della sua storia. Anzi delle sue varie forme di storia.

Nell'ambito del Convegno, la tipologia di memoria alla quale si farà riferimento non è, ovviamente, onnicomprensiva e inter-settoriale; è invece quella legata a un settore specifico dell'attività umana; si riferisce a quella categoria di prodotti che in base alla temperie culturale moderna riconosciamo quale espressione di artisticità: opere, manufatti, prodotti dei quali per il versante legato al codice verbale la memoria è affidata ai testi scritti, alle fonti, alla parola di cui è fatta la struttura di ogni storia dell'arte.

È all'interno della memoria dell'arte, entro lo stesso perimetro nel quale è accolta la possibilità di fare storia dell'arte, che s'incunea lo spazio di questa relazione, dedicata alla memoria delle immagini tramite le immagini, nell'ambito del Medioevo.

Non conosco precisamente quali siano tutti i tracciati di questo ordine rinvenuti o rinvenibili entro i confini di questo orizzonte, so che fra essi interessa in questa sede fissarne due in particolare: 1. La categoria delle immagini eseguite per ricordare, tramandare, documentare plessi di immagini, scene, cicli del passato, secondo una documentazione che privilegia ora la singolarità del pezzo, ora la sua *mappatura* all'interno del contesto d'appartenenza; 2. La categoria delle immagini che nelle molteplici forme in cui si articolano – libri di modelli, disegni di artisti, esercizi di principianti, sagome – entrano a vario titolo nella filiera del fare l'arte, del costruire nuove immagini.

Nell'economia del primo circuito, quello dell'uso delle immagini per documentare le immagini a cui diamo valore d'arte, un posto di assoluto rilievo, si sa, spetta oggi alla fotografia. Tuttavia, la fase della documentazione fotografica prescinde dall'orizzonte di questa relazione, che la scavalca, oltrepassandola integralmente¹.

Preme, infine, chiarire quale filo rosso lega queste pagine e riconoscere che fra le due categorie di immagini legate alla memoria dell'arte, quella di tipo, diciamo così, documentario, volta a ricordarla, e l'altra, invece, connessa alla trafila del farla, l'arte, abbia prevalso man mano la riflessione intorno alla seconda.

Il papiro di Artemidoro e "un foglio di esercizi di disegno"

Ad apertura, ho scelto di presentare il papiro di Artemidoro (figg. 1-6), un documento controverso, noto solo da qualche anno, ritenuto da alcuni una rara, anzi rarissima testimonianza del mondo classico e divenuto nei mesi appena trascorsi un argomento sul quale s'è appuntata l'attenzione anche dei media. Per delle ragioni che saranno più chiare fra breve.

Da parte nostra, l'avremmo scelto come caso guida della relazione, perché grazie al tipo di disegni del quale è correlato, e per il rapporto testo-immagine che presenta, viene a intercettare in sostanza lo stesso fascio di problemi enunciati all'inizio, comprimibili nell'alveo della memoria delle immagini tramite le immagini, e questa funzione di manifesto, forse paradossale, la mantiene qualunque sia la sua stazione di partenza, quella di documento antico o di manufatto che non lo è, ma tale vuole apparire.

Appartenuto ad un collezionista – rimasto anonimo –, il papiro viene reso noto nel 1999 da Claudio Gallazzi e Barbel Kramer². Nel 2004 viene acquistato dalla Fondazione della Compagnia di san Paolo e trasferito presso il laboratorio di Papirologia dell'Università di Milano. Qui è stato restaurato e analizzato approfonditamente con l'ausilio di adeguate apparecchiature ottiche che hanno permesso la lettura di altre parti del testo oltre quelle agevolmente visibili ad occhio nudo. Il complesso del lavoro critico ha dato origine alla pubblicazione della monografia³ e all'allestimento di una mostra con relativo catalogo⁴.

Per la curiosità che naturalmente suscitano *Le tre vite del Papiro di Artemidoro*, saremmo spinti a seguirle nel dettaglio. Non è questa la sede per farlo. Dato, tuttavia, il taglio della relazione, sarà opportuno comunque sintetizzare i termini della questione, senza ometterne alcuno.

Il rotolo era inserito in un ammasso di *papier-mâché* fabbricato con papiri divenuti obsoleti, buttati al macero e riciclati; *papier-mâché* che l'anonimo collezionista aveva smontato, ricavandone circa 200 pezzi relativi a 25 testi: documenti, atti amministrativi, processi che pertengono a cittadini di Alessandria di Egitto e di Antaeupolis a 400 chilometri da Il Cairo, tutti databili nel I secolo d.C.

Il Papiro di Artemidoro è stato ricostruito sulla base di circa 50 pezzi, i più grandi dei quali misurano cm 40; la parte recuperata corrisponde alla parte iniziale di un rotolo, originariamente delle dimensioni di m 2,25 di lunghezza e cm 32,5 di altezza: restano un pezzo lungo cm 41,5 e un altro di cm 200,5 con una lacuna di cm 13,5 corrispondente alla lunghezza di un foglio⁵.

Le tre vite del rotolo, che è il titolo dato alla mostra, si riferirebbero alle diverse fasi del papiro secondo la sequenza che andiamo a registrare.

La prima si riferisce ovviamente al momento nel quale fu confezionato il papiro. Secondo la ricostruzione, quella fase avrebbe compreso sul *recto* il testo ordinato su cinque colonne contenente parte del primo libro della *Geographia*, opera perduta in 11 libri del geografo Artemidoro di Efeso (II-I secolo a.C.) della quale si conoscono citazioni di studiosi successivi. Da parte sua, il testo avrebbe previsto l'inserimento di carte geografiche, come si evince dagli spazi lasciati vuoti, senza scrittura onde essere successivamente dipinti con le carte geografiche nell'atelier di pittori. L'uni-

1. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, recto (a)

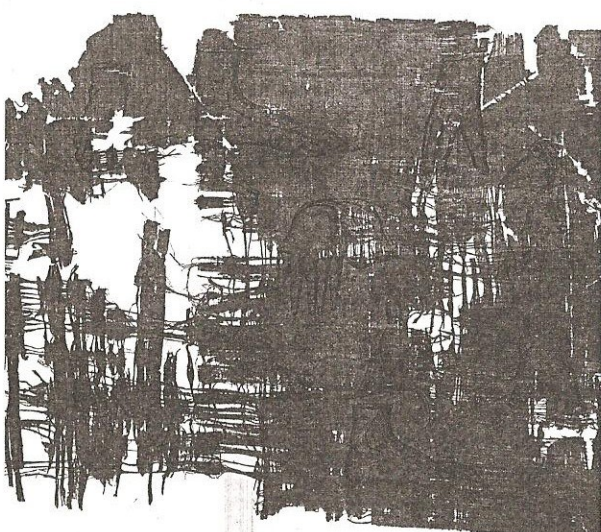
2. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, recto (b)

3. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, verso (a)

4. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, verso (b)

5. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, recto, particolare

6. Torino, Museo delle Antichità Egizie, Papiro di Artemidoro, recto, particolare



ca carta realizzata è quella relativa alla penisola iberica (fig. 1).

La seconda fase viene ricostruita in questo modo. Rimasto incompiuto nell'atelier dei pittori, il rotolo sarebbe stato riutilizzato nel verso per disegnare una serie di 42 bestie ed animali con l'indicazione del nome, al fine di servire come campionario per i clienti e per svolgere funzione di prontuario per i pittori.

Nella terza fase, infine, il rotolo avrebbe vissuto un altro cambiamento ancora. Apprendisti di bottega avrebbero utilizzato gli spazi bianchi lasciati vuoti in origine per accogliere carte geografiche e altri motivi, al fine di esercitarsi nel disegno di parti di statue (figg. 5-6).

Questa è in sintesi la ricostruzione offerta dal gruppo degli specialisti italiani che in modo organico s'è occupato del papiro⁶.

Da parte sua, la documentazione fotografica del rotolo a nostra disposizione⁷ permette anche ai non specialisti di constatare agevolmente la presenza sul recto e sul verso di immagini di diversa iconografia, proporzioni, segno grafico, il tutto accatastato senza ordine.

Nel flusso generale delle immagini, spiccano quelle appartenenti alla terza serie, ritenuta l'ultima, relativa alla raffigurazione di parti del corpo umano: teste frontali e di profilo, mani, piedi, disposti in diverse pose. Fra esse ne ricorrono alcune dotate, si direbbe, di una perentorietà speciale, di un timbro più spiccato rispetto alle altre (figg. 5-6).

Quando qualche mese fa mi capitò di vederle riprodotte nelle pagine di un quotidiano, ricordo d'essere stata colpita da due ele-

7. Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Guelf. 61. 2 Aug. 8°, Musterbuch, f. 93v

8. Venezia, San Marco, Orazione nell'orto degli ulivi, particolare



menti: dalla loro eloquenza, anzi magniloquenza, e da un carattere che in modo compendiario mi parve "manieristico", intendendo con questo termine non tanto il richiamo al preciso periodo storico così denominato, quanto a una qualità interna dell'immagine, di tipo sovrastorico.

La storia del Papiro non si ferma qui. Subito dopo l'edizione del rotolo, e parallelamente alle pubblicazioni e agli eventi che abbiamo ricordato e ad altri che sono *in fieri*⁸, prende sempre più corpo un coro di voci dissidenti, guidato da Luciano Canfora, le ricerche del quale possono condensarsi nelle seguenti importanti conclusioni⁹.

Sulla base dell'analisi testuale, si deduce che il testo dipende da quello di Marciano di Eraclea, epitomatore di Artemidoro nel IV secolo, e da testi successivi (Stefano di Bisanzio); che anche il lessico e le forme grammaticali corrispondono a quelle tardoantiche e medievali; che, dunque, poiché un testo tardoantico non poteva avere né la forma né la scrittura di un rotolo toleimaco, la ricostruzione delle tre vite del papiro non può che essere erronea.

Accantonata la possibilità che il rotolo sia un'opera autentica del mondo antico, prende consistenza l'idea che sia un falso, eseguito probabilmente da Costantino Simonidis, un greco d'Atene, falsario assai noto, che l'avrebbe composto alla metà dell'Ottocento¹⁰.

A questo punto, qualcuno potrebbe chiedersi perché s'è dedicata tanta attenzione al papiro di Artemidoro e alle vicende critiche che l'hanno riguardato dal momento della sua scoperta ad oggi, vicende che in sintesi consistono da una parte nella ricostruzione delle sue tre vite, dall'altra nella totale demolizione di questa proposta; da una parte nell'idea di trovarsi davanti a un rarissimo originale antico, dall'altra, di avere a che fare con un formidabile falso.

A una domanda di questo genere risponderci mostrando i disegni dei 7 piedi, 9 mani e 6 teste che occupano l'inizio e la fine del papiro e i disegni dei 42 animali del verso, invitando a considerare la loro morfologia e a chiedersi quale sia la natura di questi disegni, disposti senza alcun ordine, affastellati, ripetitivi nei soggetti, quale la proprietà di questi elaborati grafici talora non finiti¹¹, dal segno anche greve.

Il bandolo della matassa ce lo fornisce Salvatore Settis, ad apertura del suo saggio pubblicato nel catalogo della mostra del 2006, quando imposta la questione in questi termini: "Il papiro di Artemidoro è di eccezionale importanza non solo perché ci restituisce una porzione significativa dell'opera (perduta) di un famoso geografo greco. Anche dal punto di vista della storia dell'arte greca e romana, il Papiro [...] rappresenta una rivoluzione nelle conoscenze e negli studi". Il complesso dei disegni del Papiro "induce a guardare con occhio nuovo ad alcune questioni assai discusse negli ultimi trent'anni: il ruolo del disegno nella pratica artistica antica, la natura e i meccanismi della tradizione iconografica, e, più in generale, il funzionamento della bottega"¹².

All'impostazione del problema segue una domanda: quale sia la funzione delle due serie di disegni — di animali e di figure umane —, se "sono disegni d'esercizio, di repertorio o di progetto", se "sono illustrazioni che presuppongono un qualche testo" o se "furono fatti per conservare e tramandare la memoria di questo o quell'animale, di questo o di quel gesto, volto, postura"¹³. La ri-

sposta che arriva a pagina 63, dopo 43 pagine dalla formulazione della domanda, è la seguente: la serie di animali sul *verso* (relativa alla seconda vita del papiro) costituisce "un prontuario di animali ora noti ora esotici"; la serie di disegni sul *recto* (pertinente alla terza vita del rotolo) è invece un "foglio d'esercizi di disegno" da opere statuarie¹⁴.

Ed ecco la conclusione. Il papiro di Artemidoro è un "libro di bottega (l'unico di tutta l'antichità classica che ci sia giunto finora)" in grado di "gettare uno sguardo più a fondo entro pratiche e consuetudini artistiche che le fonti documentano in minima parte; [...] ci suggerisce, infine, di osservare analiticamente l'arte antica nel suo "farsi", attraverso le procedure di apprendistato e formazione degli artisti. Ci impone di riflettere ancora, attraverso le pratiche e le tecniche di bottega, su un eterno problema della storia dell'arte: il sempre mutevole equilibrio fra formularietà del repertorio e libertà dell'invenzione, fra tema e stile"¹⁵.

Dopo la lettura del saggio di Settis e degli altri contributi raccolti nel catalogo, è inevitabile giungere a una constatazione. Questa. Grazie alla scoperta del papiro di Artemidoro, l'interesse verso gli aspetti della trasmissione della cultura figurativa nella bottega antica ha trovato una nuova centralità, sta vivendo uno slancio concettuale e analitico di prim'ordine. E, com'è evidente, si tratta di aspetti non secondari se hanno a che fare con la spina dorsale del fare l'arte – non solo antica – e se, di conseguenza, non possono essere trascurati nel fare storia dell'arte.

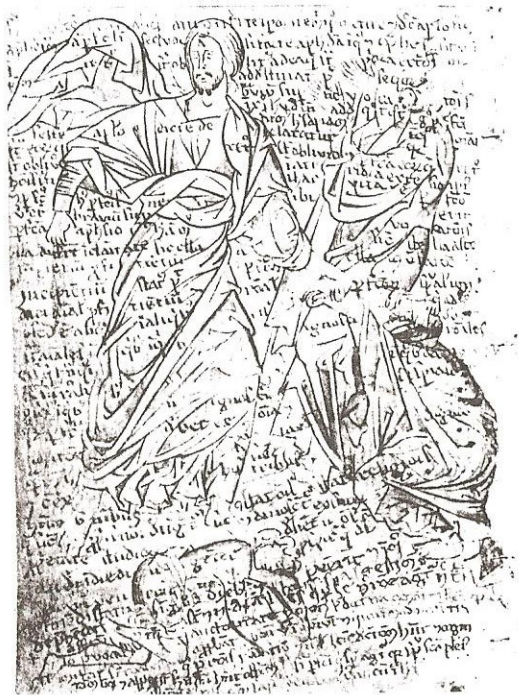
Ed è proprio questa vitalità critica cresciuta intorno al libro di bottega, agli approfondimenti sulla natura varia a cui possono rispondere l'esercizio del disegno e la pratica degli elaborati grafici, su impulso del papiro di Artemidoro, a costituire un valore in sé, a porsi come un raggiungimento importante, seppure di carattere, diciamo pure, paradossale a confronto del fatto che non è poi remota la possibilità che il papiro sia non un originale del I secolo d.C., ma un falso moderno.

Il Musterbuch di Wolfenbüttel

Il documento sul quale si invita ora a spostare l'attenzione è il ben noto Musterbuch di Wolfenbüttel. In sintesi, 8 fogli di pergamena fitti di disegni relativi a una trentina di figure. Rispetto al papiro di Artemidoro, il libro di disegni di Wolfenbüttel evoca uno scenario dai connotati differenti. È assai diversa l'età del manufatto, che non è la classica, ma la medievale, e più precisamente da collegare ai primi decenni del XIII secolo; nessun dubbio scalfisce l'autenticità dell'opera; la mano che ha vergato i disegni è stata ravvisata nella figura di un artista di origini sassoni che fissa sul foglio schemi di figure, pose, posture, atteggiamenti, temperature sentimentali, patetismi propri delle formulazioni iconografiche e artistiche che hanno la loro radice nella cultura figurativa di Bisanzio; le iconografie sono esclusivamente di soggetto cristiano; il supporto è la pergamena.

E, tuttavia, i due documenti hanno un'aria di famiglia che non è data dall'ospitare ciascuno un gruppo di disegni, quanto dalla natura che li caratterizza.

I disegni, infatti, qualunque sia, poi, la loro funzione specifica, sulla quale dobbiamo ancora riferire a proposito del Musterbuch medievale (e lo faremo appena più in là), tralasciando altri ele-



menti specifici, come la compiutezza o meno di alcuni di essi, condividono uno stato originario, partecipano di una radice comune. Essi, infatti, non appartengono alla classe delle opere figurative che possiamo definire tali a tutti gli effetti, perché compiute in sé e pronte a incontrare il pubblico. Lasciata la bottega, l'atelier, l'officina, lo *scriptorium*, e, se di carattere monumentale, dopo la chiusura del cantiere che le ha progettate ed eseguite, quelle opere sono pronte ad entrare nel circuito per cui sono state fatte, nella chiesa, nel palazzo, nel monastero; si offrono alla visione degli altri, del vasto pubblico o per una fruizione intima, personale, che non sia, comunque, quella del pittore, miniatore, mosaicista che le ha concepite ed eseguite.

Diversamente, il posto appropriato per i disegni del papirò di Artemidoro e per quelli che affollano i fogli di pergamena del libro di modelli di Wolfenbüttel è proprio lo spazio della bottega, dello *scriptorium*, dell'atelier, del cantiere dove essi trovavano posto negli scaffali o nella cartella del pittore, dove venivano consultati, utilizzati, visti, ma ad uso esclusivo dell'attività che si svolgeva nella bottega, a disposizione dell'artista, a favore dell'opera di apprendimento. In ogni caso, si tratta di disegni utilizzabili lungo le fasi che pertengono al processo attuale, fra l'invenzione e l'esecuzione di un dipinto murale, di un mosaico, di una tavola dipinta.

Ma procediamo con ordine.

I disegni del *Musterbuch* di Wolfenbüttel comprendono una trentina di figure sparse sul *recto* e sul *verso* del cod. Guelf 61, 2 Aug. 8^o, custodito nella Herzog August-Bibliothek. L'analisi codicologica dei fogli mostra che essi furono legati in volume successivamente alla stesura dei disegni, mentre originariamente erano solo piegati in mezzo e portati nella cartella di cuoio¹⁶ di un artista itinerante.

Come ogni documento complesso, anche i disegni del libro di modelli di Wolfenbüttel godono di una storia critica di tutto rispetto¹⁷ che, per la sua parte più recente, si condensa in due letture interpretative diverse, ad opera rispettivamente di Kurt Weitzmann e di Hugo Buchthal.

Kurt Weitzmann studia approfonditamente il *corpus* dei disegni, riuscendo a raggrupparli in modo tale da individuare in essi i componenti di otto nuclei relativi ad altrettante scene — delle feste bizantine e della passione — e suggerisce che essi siano copiati da un lussuoso Lezionario greco degli inizi del XIII secolo con l'intenzione di trasmettere i principi dell'iconografia bizantina all'orizzonte figurativo proprio dei miniatori sassoni. L'anno di pubblicazione del saggio è il 1961¹⁸.

Nel 1979 Hugo Buchthal fornisce un nuovo studio sui fogli di Wolfenbüttel, e con esso un altro punto di vista¹⁹, in linea con la consapevolezza che la natura dei disegni restituisce la flagranza di un taccuino speciale, di un promemoria visivo elaborato da un artista itinerante degli inizi del XIII secolo che ha per tappa fondamentale la visita nella basilica di San Marco a Venezia, dove risultano "copiate" alcune figure significative di quelle scene dell'*Orazione nell'orto* e dell'*Anastasis* che fanno parte dell'arcone della Passione²⁰, realizzato, com'è noto, intorno al 1220²¹ (figg. 7-10). Oltre alla memoria dei mosaici marcani, nei disegni ricorrono le memorie di altre figure ancora, la cui presenza incontriamo nell'ordito di scene che sono note nella pittura ad affresco. Fra que-

ste, l'angelo raffigurato mentre siede sulla tomba vuota in una presentazione non dissimile rispetto a quanto accade nel dipinto murale della chiesa dell'Ascensione a Mileševa (figg. 11-12).

Grazie allo studio di Buchthal, il *Musterbuch* di Wolfenbüttel è stato reinserto definitivamente nel luogo che gli compete e cioè all'interno della filiera delle modalità rappresentative usuali nel lavoro del pittore medievale, onde serbare memoria delle immagini esistenti al fine di poterle trasmettere.

Stiamo parlando di quella classe di documenti figurativi, rappresentati dai libri di disegni, dei quali si pensa possano far parte strumenti visivi differenti come guide iconografiche e quaderni di motivi²², la cui funzione è da riconoscere precisamente all'interno dell'attività della bottega dove si esercita il mestiere del rappresentare, dipingendo. I disegni appartenenti all'una e all'altra categoria sono pensati per trasmettere elementi iconografici e formali, *topoi*, da manoscritto a manoscritto, da atelier a atelier, da luogo a luogo, e da generazione a generazione²³. Sono essi i segni della memoria visiva materializzata, i testimoni di un lato non sempre palese, e tuttavia imprescindibile, del lavoro che porta all'esecuzione di un'opera.

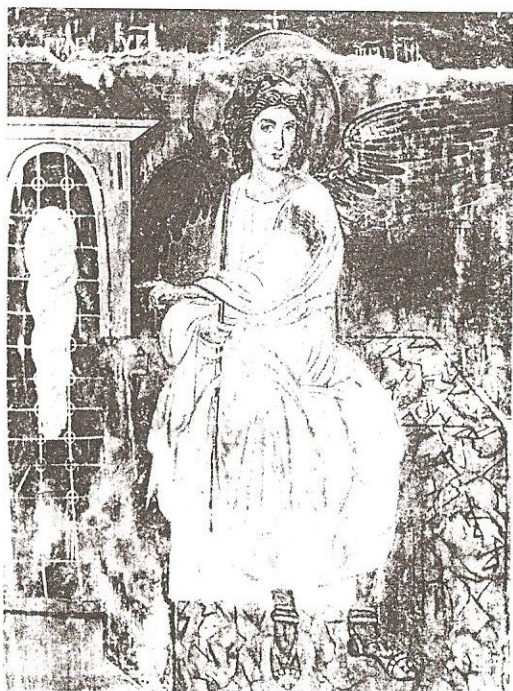
È questa, della presenza di un armamentario vuoi di bottega, vuoi di cantiere pittorico o musivo, fatto di strumenti di lavoro come i libri di disegni, le guide pittoriche, i libri di motivi, un'impostazione che condivido pienamente, e dalla quale credo non si possa prescindere nel caso che la nostra attenzione si rivolga ad alcuni tratti dell'attività figurativa dell'uomo, fra i quali è da segnalare quella medievale.

In questa prospettiva, scolora un'altra idea di trasmissione dei modelli, quella propugnata da Weitzmann e difesa da lui e dalla sua scuola per molti decenni, in base alla quale a fare da modello per ogni tipo di rappresentazione figurativa, anche di carattere monumentale, vale a dire anche per i grandi cicli pittorici e musivi delle vaste basiliche paleocristiane, fossero nient'altro e niente di meno che proprio i manoscritti miniati in carne e ossa, compresi quegli esemplari di straordinaria fattura, eleganza, complessità che conquistano ancora oggi la nostra ammirazione²⁴.

A proposito, poi, del quadro relativo alle modalità di trasmissione e alle loro dirette nella funzione della trasmissione, vale a dire i luoghi, i generi, i contenuti, i tempi, nutro qualche dubbio sulla possibilità di durata di tutti questi strumenti nel tempo, generazione dopo generazione, indistintamente. Per esempio, non nascondo delle perplessità sulla possibilità di durata plurigenerazionale di strumenti come i fogli del *Musterbuch* che, proprio perché documenti precisamente databili e attribuibili ad un'area culturale precisa, l'area sassone, sono specchi troppo "datati" e forniti di una sensibilità figurativa troppo specifica per svincolarsi da una fruizione che non sia limitata nel tempo. D'altra parte, è proprio la natura del *Musterbuch* a ribadire tutto ciò, se è vero che si tratta di un documento legato all'esperienza personale di un dato artista, e perciò, a ragione, da Buchthal ritenuto non assimilabile *tout court* alle altre forme di sistemi grafici convergenti nei libri di disegni: guide iconografiche o libri di motivi²⁵. Durata invero più lunga potrebbe essere, invece, appannaggio proprio di questi altri strumenti grafici di bottega, penso in special modo alla classe delle guide iconografiche, votate per la loro natura a tra-

11. Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Guelf. 61. 2 Aug. 8^o, Musterbuch, f. 93r

12. Mileševa, chiesa dell'Ascensione, Angelo presso il sepolcro vuoto, particolare



smettere elementi di per sé duraturi, nel trascorrere delle generazioni, come gli schemi iconografici e la sequenza delle scene.

Suggerisce questa precisazione la fortuna di alcuni schemi grafici che ritroviamo invariati in opere di cronologie differenti pur nel mutare delle specifiche soluzioni compositive e stilistiche, e ciò accade sia nel periodo classico²⁶, sia in quello medievale. In quest'ultimo ambito, gli esempi risultano quasi infiniti e riguardano sia lo schema iconografico del singolo soggetto, sia quello delle sequenze iconografiche.

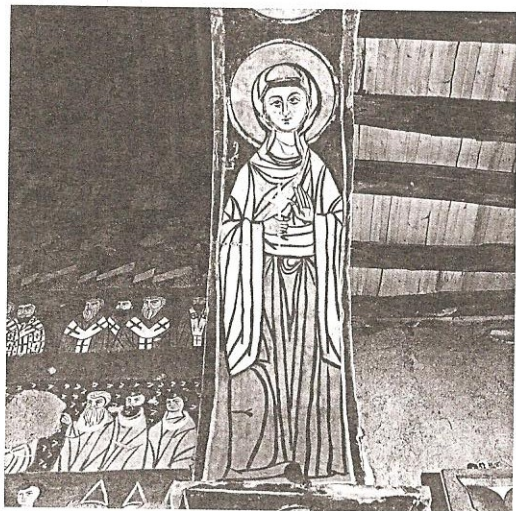
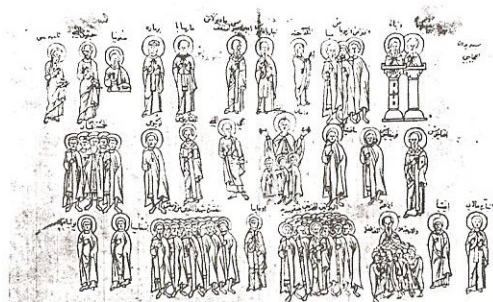
A proposito del primo punto, fra i moltissimi esempi che si potrebbero addurre, scelgo il caso delle tante iconografie canonizzate della figura della Vergine, l'*Odigirita*, la *Glicophilousa*, la *Blacherinitissa*, l'*Haghiosoritissa* ecc., per le quali giova richiamare quel documento interessantissimo rappresentato dalla tavola dipinta dell'XI secolo, conservata nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. La tavola comprende tutti i tipi iconografici della *Theotokos* noti nel Medioevo bizantino, ognuno dei quali risulta precisamente identificabile grazie alla presenza del *titulus* specifico²⁷. Perciò, dati i caratteri che la contraddistinguono, siamo portati a pensare che essa abbia assolto alla funzione di guida iconografica per la produzione di icone mariane, funzione esercitata con ogni probabilità solo in loco, limitatamente al circuito dell'attività pittorica destinata all'uso interno, per le esigenze della vita liturgica e del culto praticati negli spazi del grande monastero sinaítico²⁸.

Per il secondo punto, fra i richiami più eloquenti si indicano le storie del Genesi, nelle modalità relative vuoi agli schemi dell'assetto della singola scena, vuoi a quelli della sequenza, sia nella produzione miniata, sia in quella della pittura monumentale²⁹.

Giova ora spendere qualche parola per presentare il clima entro il quale maturano le esigenze favorevoli alla messa a fuoco dei tipi di strumenti per la trasmissione delle immagini che si pensa fossero utilizzati da parte degli artisti, dai pittori in particolare, nello svolgimento del processo fra ideazione ed esecuzione, nel concreto del lavoro delle botteghe. Concentriamoci su questo versante di problemi, che, si ripete, comprende l'esigenza di capire quale sia il processo operativo, quali gli strumenti, grazie ai quali si potesse assicurare da parte dei pittori il rispetto delle iconografie, degli assetti compositivi e anche – perché no – del timbro stilistico in rapporto alle richieste esterne, ad esempio del mondo sfaccettato della committenza e più in generale di quello dell'autorità della chiesa, dal momento che, almeno per l'età medievale, e non solo, è scontato che non tutti i campi menzionati, cioè le iconografie, gli assetti compositivi, ma anche la scelta fra gli orizzonti stilistici convenienti, appartenessero in proprio ai territori di competenza dell'esercizio del pittore. Non è necessario in questa sede ribadire quanto grande e determinante fosse in quei campi il peso della committenza, mondo del quale immaginiamo potessero far parte figure dal profilo diverso, la figura di quello che oggi

13. New Haven, Yale University
Library 553, foglio con modelli
guida

14. Deir Mar Musa, chiesa,
Santa Caterina



chiameremmo lo sponsor, ma anche del promotore, dell'ideologo dell'impresa figurativa, di chi poi era incaricato di fornire i programmi ecc. E, solo di sfuggita, s'intende ricordare come a tutto ciò, alla struttura che comprende la divisione di competenze che si registra nel campo della rappresentazione dell'immagine fra i vari coprotagonisti, abbia fatto da base lo strato concezionale profondo, così come viene elaborato dai padri della chiesa orientale e occidentale impegnati nelle sezioni del Concilio Niceno II del 787. In questo senso è illuminante la definizione che vi si dà della gestione dell'immagine, nel punto in cui si proclama che l'arte appartiene al pittore, ma non l'idea e il disegno generale connessi alla produzione delle immagini, che è invece responsabilità del corpo ecclesiale¹⁰.

Alla luce di queste premesse, siamo consapevoli, ad esempio, di quanto possa essere ricco di sfaccettature il momento dell'allocatione dell'opera, da parte della committenza, a quello specifico pittore, alla tal'altra bottega, e di come emerga uno snodo da tenere particolarmente presente nel fascio di elementi che si vanno definendo in quella fase. Snodo che riguarda il passaggio delle procedure in due direzioni diverse: da una parte, esso concerne la richiesta che viene fatta dalla committenza all'artista nei termini, ad esempio, dei soggetti da realizzare; dall'altra, è relativa alla verifica delle prove fornite dall'artista alla committenza.

È questo il momento in cui, in una direzione e nell'altra, non sono sufficienti le parole. Se la richiesta, l'offerta, la natura dell'opera riguarda la produzione di tipo figurativo, occorrono anche le immagini.

Ed ecco che entra in gioco la messa a fuoco di una serie di strumenti visivi, riconducibili tutti al segno grafico, ma dalle funzioni specifiche anche differenziate, da seguire nel luogo proprio della produzione, che è la bottega, ma anche in quello spazio originario del lavoro da fissare nella fase che sigla l'incontro fra committenza e pittore/i designato/i.

Proprio nello spazio che abbiamo indicato comune alla committenza e all'artista si concretizza la necessità di esibire qualcosa che sia della famiglia degli strumenti grafici che siamo soliti definire "guide iconografiche", immaginabili sulla scorta di due fra i pochi documenti superstiti di questo genere.

Si pensi, da una parte, al famoso rotolo di pergamena di Vercelli, documento degli inizi del XIII secolo, che "copia" un ciclo monumentale relativo agli Atti degli Apostoli, rovinato per la troppa antichità, assolvendo la funzione di guida per le nuove pitture¹¹, dall'altra al non meno interessante foglio conservato nella Biblioteca universitaria di Yale, nel quale isolatamente o a gruppi possiamo osservare dei disegni-guida per la raffigurazione dei santi principali ricorrenti nel mese di dicembre, secondo l'ordine in cui appaiono nel calendario greco. Giova chiarire che si tratta di un foglio prodotto per le esigenze di una comunità ortodossa ma arabofona, di cui fa fede la presenza dei *titoli* in lingua araba che accompagnano le figure (fig. 13)¹². Forse l'età del foglio travalica l'età medievale, anzi assai probabilmente è alquanto recente¹³; tuttavia, non sfuma, per questo, il suo interesse, perché grazie ad essa si viene a provare che l'esistenza delle guide iconografiche persiste nel tempo lì dove è forte il peso della tradizione, come nella cultura figurativa di radice ortodossa, di lingua greca e non solo.

Mi è gradito indicare la verifica di questo assunto richiamando alla memoria un complesso di pitture ancora esistenti nel quale sarà possibile ritrovare le coordinate sottese nel foglio di disegni di Yale.

Il riferimento è ai dipinti murali della chiesa del monastero di Mar Musa al-Habashi, situato 70 chilometri circa a nord di Damasco, sulla via per Palmira, dipinti che in massima parte sono espressione di una comunità monastica ortodossa-siriaca e arabofona, secondo la testimonianza offerta dalla presenza, sulle pareti della chiesa, di numerosissime iscrizioni, dipinte e incise, in siriano e arabo³⁴.

Il confronto fra il foglio di disegni e i dipinti di Mar Musa mostra tutta la sua eloquenza a proposito della serie delle figure di santi e sante situati sui sottarchi e sui pilastri fra le navate (fig. 14). È evidente che, nonostante i tanti secoli che separano il complesso medievale di Mar Musa³⁵ dal foglio moderno di Yale, esiste una condivisione di schemi iconografici fra loro che finisce per essere la migliore testimonianza possibile a proposito della lunga persistenza dell'uso di uno strumento come le guide iconografiche anche in età moderna, della possibilità della loro durata e della necessità del loro uso: condizioni tutte che sono inerenti al carattere estremamente conservatore insito nella cultura iconografica del mondo ortodosso.

Nel medesimo spazio, gestito insieme dalle figure della committenza e dai pittori, immagino sia da inserire un'altra tipologia ancora. Mi riferisco a certe rare testimonianze che tecnicamente possono dirsi delle sinopie, ma che hanno la caratteristica di presentare figure, elementi vari, perfino scene che si discostano vistosamente da come poi esse sono state realizzate in pittura o mosaico.

Si prenda il caso relativo al ciclo musivo di Monreale o quello dei mosaici di V secolo in Santa Maria Maggiore a Roma. Nel primo, un'ala, un libro, l'una e l'altro di proporzioni gigantesche, sono disegnati sul paramento murario, in corrispondenza di ciò che, nel mosaico realizzato, comprende le figure degli arcangeli raffigurati sulla parete sinistra che precede l'abside; ciò che nel processo fra sinopia e stesura definitiva vediamo mutare sono gli assetti iconografici e anche le proporzioni generali, il senso, cioè, della nuova misura su cui sono accordati le parti e l'insieme dell'organismo musivo poi realizzato³⁶; nel secondo caso, la scena dell'Annunciazione così come la conosciamo, allungando lo sguardo sul lato sinistro del registro superiore dell'arco absidale del V secolo in Santa Maria Maggiore, è molto diversa dalle coordinate iconografiche e dai dispositivi figurati su cui è costruita la scena nella sinopia sottostante al mosaico³⁷.

Come definire le differenze emergenti fra sinopia e mosaico, nei due esempi di Monreale e di Santa Maria Maggiore, così come negli altri casi che si conoscono³⁸? È lecito liquidarle, annoverandole nella categoria dei pentimenti? Da un punto di vista generale, sotto il profilo meramente logico, esse finiscono per essere dei pentimenti, nel senso che le proposte visibili nei disegni non hanno avuto corso e sono state modificate. Ma ciò è sufficiente per capire il fenomeno delle discrepanze colte fra quelle sinopie e i mosaici compiuti? In presenza di pentimenti così vistosi, così clamorosi, che investono non dei dettagli, come avviene di consueto nella pratica pittorica, ma l'impostazione generale della scena, l'assetto delle figure, le proporzioni, non è più fruttuoso ricercare altre ragioni?

È mia convinzione che il cambiamento di rotta che si verifica fra lo stadio che si intende denominare "stadio zero", quello delle sinopie esaminate, e lo stadio definitivo a cui si perviene a opera compiuta, preveda il cuneo di un livello, che chiameremo il "livello della verifica".

Una volta approntata sulla parete della basilica romana, la sinopia della scena con l'Annunciazione dovette rimanere a vista per un periodo *x*, così come dovette accadere al disegno dell'ala e del libro nella cattedrale di Monreale.

Cosa possiamo immaginare che sia successo allora, nel V secolo, davanti a quelle immagini della scena evangelica, negli anni di papa Sisto III (432-440), o davanti a motivi e parti di figure, a Monreale, e sono gli anni del regno di Guglielmo II, fra il 1176 e il 1189? In breve, reputo che i due disegni siano stati sottoposti a delle verifiche. È assai probabile che nel caso di Santa Maria Maggiore quel livello abbia coinvolto i protagonisti della committenza; nel caso della cattedrale normanna, invece, è verisimile che quella sinopia sia stata oggetto di verifica dalla parte dei pittori e dei mosaicisti, che quel sommario disegno dell'ala e del libro sia stato fatto per capire meglio da parte loro la metrica tra figura, parete e invaso spaziale, in un contesto così fuori misura com'è la cattedrale di Monreale³⁹. Insomma, sinopia da intendere come prova da mostrare ai committenti o come esperimento, come esercizio su cui riflettere da parte degli artisti. I disegni delle sinopie scartate non ingombrano un foglio di pergamena o di carta, ma sono stesi sul paramento murario, sull'arriccio, su uno strato preparatorio d'intonaco; comunque sia, si distinguono dalle sinopie canoniche perché sono segni destinati non a essere nascosti ma a essere mostrati, disegni su cui confrontarsi anche con elementi esterni alla bottega, al cantiere, per procedere a verifiche di varia natura, di carattere figurale ma anche proporzionale e disporre, se opportuno, di cambiarli.

I documenti intorno ai quali s'è lavorato finora, i libri di disegni di varia natura della pratica pittorica, guide iconografiche, libro dei motivi, disegni di un artista itinerante, esercitazioni di allievi nella bottega, tratti di sinopie, sono tutti strumenti esistenti o ipotizzati nell'armamentario mentale e fattuale necessario per dare concretezza ai processi grazie ai quali è possibile la trasmissione delle immagini nella diversità dei luoghi e dei tempi. Pur nella varietà delle funzioni specifiche che compete alle tipologie di cui s'è parlato o di altre ancora, ricordiamoci che ciò che li accomuna è l'essere stati i testimoni concreti della memoria visiva delle immagini.

Ancora qualche riflessione sugli antibola o patroni o sagome

Dopo il periplo compiuto intorno ad alcuni tratti della memoria materiale relativa alla possibilità di trasmissione dei codici figurativi di natura iconografica, sulla base della consultazione di strumenti grafici, per l'epoca medievale, ma anche per l'età antica⁴⁰, cresce la confidenza nei riguardi del ruolo che essi, guide iconografiche, libri dei motivi, altro, dovevano svolgere nelle varie fasi del fare immagini. Occorre, tuttavia, riconoscere che queste pratiche, che siamo portati a considerare ampiamente diffuse nella bottega medievale, mancano di esaustiva documentazione. Per l'età antica, i documenti sono inesistenti, a parte il caso del di-

15. Roma, Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoro, Martirio dei santi Quirico e Giulitta, uso delle sagome replicate per la costruzione delle figure (Valentini 2007-08)

16. Roma, Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoro, Martirio dei santi Quirico e Giulitta, uso della sagoma per la costruzione del volto di Alessandro (Valentini 2007-08)

GRAFICO 1

Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoro - VII riquadro - Scena del martirio di Quirico e Giulitta

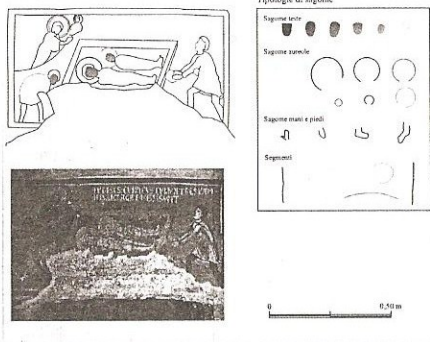
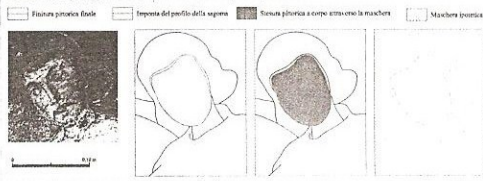


GRAFICO 2

Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoro - Alessandro - VIII riquadro - parete ovest



scusso papiro di Artemidoro; non mancano, ma sono assai limitati per l'età medievale⁴¹.

Una volta appurata l'esistenza di strumenti grafici utili per la trasmissione del patrimonio di immagini da luogo a luogo e da una generazione all'altra, rimane da chiedersi come il pittore e la sua équipe risolvessero il problema della trasposizione dal modello alla figura, all'elemento decorativo, da dipingere e mosaicare sulla parete, o su un qualsivoglia altro supporto.

A questa domanda è stata data di recente una risposta, e ciò in seguito alla scoperta dell'uso di una modalità-base declinata tramite l'impiego di forme che le fonti greche chiamano *antibola*, *patroni* le fonti latine⁴². Tali forme consistono in sagome ritagliate di materiale vario, come carta e pergamena, impregnate di cera od olio per renderle trasparenti, secondo la testimonianza di chi, come Dionigi di Fourni, le descrive precisamente nel suo manuale di pittura⁴³.

La comprensione del passo che riguarda gli *antibola*, la dobbiamo alla perspicacia intelligente di due restauratrici, Mara Nimmo e Clara Olivetti, così come la sua verifica sul campo, condotta sulle figure dei cavalli nella scena dei *Messi imperiali* che si recano sul *Soratte* nell'oratorio di San Silvestro dei Santi Quattro Coronati a Roma⁴⁴. Seguono a ruota le prime ricerche sistematiche condotte nell'ambito dei mosaici⁴⁵ e degli affreschi⁴⁶ della cappella del Sancta Sanctorum a Roma.

Oggi non è lecito dubitare dell'uso delle sagome nella realizza-

zione dei processi esecutivi della pittura medievale. Occorre convenire che la loro pratica è diffusa e costante in tutto il corso del Medioevo, essendo stata documentata in esempi degli inizi del VII secolo⁴⁷, e, ancora alla fine del Duecento⁴⁸, rilevata sia in contesti di cultura bizantina⁴⁹ che occidentale; essa ricorre nell'ambito di cantieri caratterizzati da una cultura figurativa fortemente ancorata alla tradizione ma anche in quelli decisamente innovativi, com'è il cantiere di Giotto operante nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi⁵⁰.

È mio antico desiderio verificare un altro punto, quello che riguarda le sue origini. Da tempo mi chiedo se l'uso delle sagome sia un sistema di costruzione e allestimento delle immagini e degli elementi figurativi di specifica pertinenza medievale, oppure se sia un'eredità che perviene al mondo medievale dall'età precedente, ellenistico-romana.

Quando per la prima volta vidi le foto dei disegni del papiro di Artemidoro, disegni di teste, mani, piedi sul *recto* del rotolo, per un momento mi sembrò di ravvisare in essi delle forme in qualche modo imparentate con gli *antibola*. Invero, quei disegni non sono *antibola*, perché la loro natura è desuntiva, sono frutto di una pratica che si esercita su modelli identificati ora come pezzi di statuarica antica⁵¹, ora come ben più usuali e moderni repertori di immagini, nel caso in cui il papiro sia un falso dell'Ottocento.

E, tuttavia, è pur vero che quei disegni, pur non essendo degli *antibola*, li richiamano, perché al pari delle sagome, riguardano non la figura per intero, ma le sue parti: i volti, le mani, i piedi.

Ciò che invece rende inassimilabile la sagoma ai disegni del papiro di Artemidoro o a qualsivoglia altro documento grafico fra quelli esaminati – guide iconografiche, disegni di figure e motivi – è il luogo e il momento dell'uso di ciascuna di queste classi. Per dirla sinteticamente, le sagome si usano sui ponteggi, entrano fisicamente a contatto con la superficie da dipingere, laddove gli altri strumenti svolgono la loro funzione altrove, nei momenti che precedono il vivo dell'esecuzione, nelle fasi dedite alla preparazione e messa a punto del programma figurativo, nello spazio della bottega⁵², prima di salire sui ponteggi e lavorare direttamente sulla parete o, se si tratta di eseguire pitture su supporti mobili, sulla tavola già preparata.

Sul sistema di trasposizione delle immagini per il tramite dell'uso delle sagome, ho continuato a riflettere negli anni⁵³ e a fare ricerca, personalmente o insieme agli allievi.

Le indagini hanno riguardato una serie di casi, diversi per cronologia, genere artistico, cultura figurativa: i cantieri pittorici e musivi di Jacopo Torriti ad Assisi e Roma (ultimi decenni del XIII secolo), i dipinti della cappella di Teodoro in Santa Maria Antiqua (metà circa dell'VIII secolo), il ciclo inedito con *Storie di san Benedetto* nella chiesa dell'abbazia di San Magno a Fondi (inizi del XII secolo). Riguardo all'uso delle stesse sagome da parte di Torriti e della sua équipe, anche nel succedersi di cantieri diversi nell'arco di un decennio, e anche se il ricorso a una serie di accortezze scassa con efficacia il pericolo di una presentazione monotona degli stessi elementi – volti, mani, panneggi –, le ricerche attestano che le sagome sono strumenti di proprietà della bottega, che quest'uso non è effimero e circoscritto, ma può avere carattere duraturo⁵⁴. Le indagini sui dipinti della cappella di Teodoro hanno individua-

17. Fondi, San Magno, chiesa del monastero, Storie di san Benedetto, Miracolo di Scolastica, particolare, uso delle sagome replicate per la costruzione dei volti (Pogliani 2009)

18. Fondi, San Magno, chiesa del monastero, Storie di san Benedetto, Benedetto fonda i dodici monasteri, particolare, uso delle sagome replicate per la costruzione dei piedi (Pogliani 2009)

19. Fondi, San Magno, chiesa del monastero, Storie di san Benedetto, Visione della scala di seta, particolare, uso delle sagome replicate per la costruzione dei piedi (Pogliani 2009)

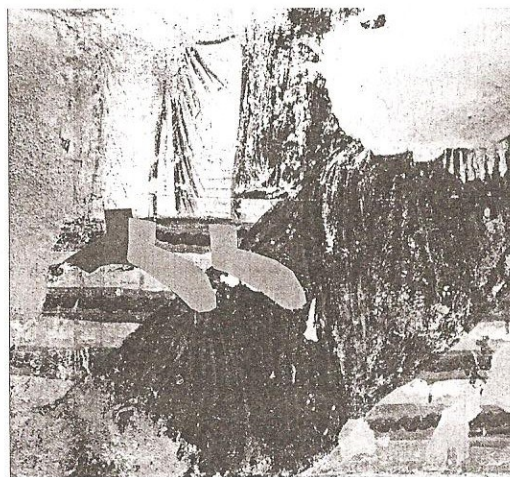
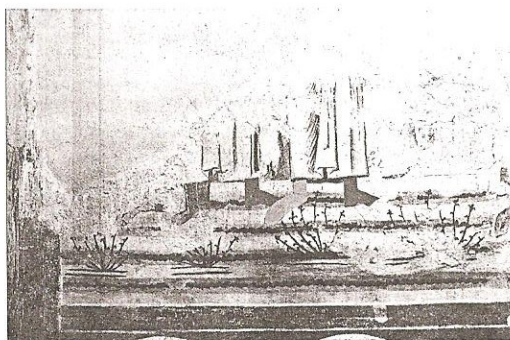
to la serie delle diverse sagome utilizzate nel ciclo con le *Storie dei santi Quirico e Giulitta* (fig. 15) ed è stata scoperta con ogni probabilità e per la prima volta l'impronta della sagoma per il volto di Alessandro, nel riquadro VIII della parete ovest (fig. 16)³⁵. Nei dipinti di Fondi in corso di pubblicazione, il complesso di indagini rivolto ad approfondirne gli aspetti di carattere tecnico-esecutivo ha potuto verificare non tanto e non solo la presenza (scontata) delle sagome, quanto le strategie messe in atto nel cantiere dei pittori operanti nella prima metà del XII secolo nella chiesa rinvenuta nel complesso abbaziale di San Magno a Fondi (figg. 17-19)³⁶.

Parlando di *antibola*, non si vorrebbe riferirne unicamente in quanto strumenti utili nell'ambito dell'iter tecnico-esecutivo della bottega, anche se non ci sfugge affatto quanto l'uso delle sagome costituisca un momento significativo per la costruzione e il montaggio delle immagini³⁷. Né possiamo dimenticare il valore "programmatico" e si direbbe "metatecnico", e in qualche modo metaforico, che assume l'uso delle sagome a confronto della concezione dell'immagine, intesa come "copia" del prototipo dato, secondo quanto si va definendo nell'arco del Medioevo soprattutto su impulso del pensiero teologico-filosofico cristiano di radice bizantina³⁸.

Insieme a tutti questi campi, occorre tenere presente l'alveo di considerazioni, il circuito di pensieri, l'ottica che muove i contenuti di questa relazione. A cui conviene tornare per far emergere la qualità memoriale d'immagine di cui è intrisa la sagoma, onde comprendere appieno la sua funzione, che è quella di farsi tramite materiale della trasmissione di immagini per fare altre immagini. Dove? Nell'ambito del cantiere, spesso come testimone di un patrimonio di memorie visive proprie della bottega: memorie visive legate ai punti cardini del capone delle figure, al loro aprirsi e farsi volto, linee di panneggi, stile: garantendo equilibri proporzionali interni alle figure e tra le figure, e supportando la riconoscibilità, per esempio, dello stesso personaggio o, al contrario, consentendo di attivare il criterio di variare la resa delle fisionomie, le posture, i panneggi.

Nell'ottica di queste pagine, le sagome sono da considerare perciò nella loro natura di elementi garanti della memoria delle immagini, senza dimenticare che sono anche strumento duttile nelle mani del pittore, il quale, ricorrendo a vari accorgimenti, riesce ad assicurare il massimo della *variatio* nella presentazione di figure e di altri elementi, a partire dall'uso della stessa sagoma.

Si chiude qui l'argomento delle sagome, previo un piccolo cenno ancora, un'apertura su una delle sue qualità specifiche, quella di strumento per generare impronte, assicurando la raffigurazione dell'immagine o di un suo segmento per gemmazione, rinnovando in questo modo la semplicità assoluta di gesti antichi, addirittura originari, nella storia della rappresentazione visiva dell'umanità. Sul filo di questi ragionamenti, ad affacciarsi alla mia memoria è un gruppo di immagini comparse sul ciglio dell'età neolitica, di cui ho fatto esperienza personale, accompagnando chi, in anni recenti, le ha rinvenute e riconosciute sulle pareti rocciose del Monte Latmos in Turchia³⁹. Nell'insieme dei motivi decorativi e dei soggetti figurati della grotta che qui si mostra, spiccano le figure di sei mani disposte in varie direzioni, mani diverse, alcune più grandi, dalle lunghe dita nervose, altre più piccole,





dalle dita leggermente divaricate, ma tutte prodotte inequivocabilmente per impronta, sulla base del contatto con la superficie rocciosa di mani bagnate, intrise di colore (fig. 20)".

Si torni all'argomento generale, cioè alla memoria delle immagini. Per chiarire ulteriormente alcuni aspetti della tradizione delle immagini nell'intreccio coi processi del fare arte, piace assumere i termini dello schema disegnato da Settis, allorché evoca la linea interpretativa a proposito di questi problemi come uno spettro stretto fra due poli estremi: fra l'idea estensiva e insieme intensiva del repertorio mentale, e cioè del deposito di immagini fissate nella memoria dell'artista, sulla base per esempio della sua cultura figurativa, e la necessità di servirsi di tramiti fatti di "materia materializzata", legati alla consultazione di repertori che si condensano per lo più nella forma del disegno. E piace anche seguirlo nella proposta di provare a immaginare uno sviluppo molteplice della tradizione artistica, uno sviluppo "misto" fra le immagini della mente e quelle dei disegni".

Siamo ovviamente consapevoli che il gradiente di quel "misto" varia a seconda delle epoche, dei contesti culturali, dell'eccellenza degli artisti. È vero che aderivano al concetto di *technè* sia Fidia che il comune ceroplasta a lui contemporaneo, ma è pur vero che a posteriori siamo consapevoli del salto che l'opera di Fidia rappresenta nei confronti del processo artistico precedente in termini di invenzione, qualità, novità stilistica, di impegno e sforzo organizzativo in rapporto a un cantiere come il Partenone. Certo, Fidia non è artista della modernità e sappiamo di non poter proiettare su di lui supinamente i paradigmi che sono della nostra cultura;

tuttavia, Fidia sopporta di essere valutato secondo parametri simili. Non diversamente accade per Giotto, e, per esempio, anche per gli ignoti mosaicisti del presbiterio di San Vitale. Ne consegue che, laddove matura la convinzione che in quella data opera, in quella data produzione artistica, prevalgono fattori come originalità, qualità, fortuna critica, occorre riconoscere che in quel "misto" ha maggiormente peso il legame con le capacità dell'artista di elaborare a partire soprattutto dalle proprie immagini mentali. Laddove, invece, ci troviamo davanti a esempi di produzione meno innovativa e più consueta, a prevalere in quel "misto" è certamente il fattore legato alla fedeltà della tradizione delle immagini. L'adesione all'una o all'altra delle due polarità dipende, poi, non in modo secondario, dalle concezioni generali che intridono l'attività del rappresentare, del fare pittura.

Per le ragioni che più volte abbiamo avuto occasione di ricordare, la produzione pittorica d'epoca medievale, sia nella sua costola occidentale che orientale, si conforma a un'idea fondativa che ha nell'invarianza, a livello di statuti iconografici, e più in generale compositivi, un principio che non manca di risvolti profondamente teorici. Ne discende che, nella prassi del dipingere e del rappresentare, diventa cardine condiviso il carattere ripetitivo delle iconografie, la ricorrenza degli assetti compositivi, la presentazione iterata di singole immagini. Da qui il prevalere del codice legato alla tradizione delle immagini e quindi l'interesse per noi di studiare tutto l'armamentario, comprendente i metodi e gli strumenti in uso nella bottega, in grado di dar vita alla trasmissione e migrazione delle immagini.

Per fare pittura nel Medioevo, lo ripetiamo, è vitale il rapporto con la memoria delle immagini materializzata. Perciò, decidere oggi di indirizzare le ricerche verso il filone dell'organizzazione della bottega pittorica nelle sue possibili articolazioni non significa scegliere necessariamente fra un metodo di studio e un altro, rinunciare ad approcci di stampo "idealistico" per condividerne altri di carattere "sociologico". Significa invece riconoscere che le ricerche sull'organizzazione della bottega pittorica sono un modo intrinseco e appropriato per comprendere linee nodali dell'intero sistema del fare immagini. Un modo appropriato non meno di quanto non sia l'esigenza di stringere da presso ciò che sembrerebbe essere il suo polo opposto, vale a dire l'ossatura teorica, il grumo concezionale, sostanzialmente estetologico, alla base dello statuto dell'immagine post-antica, che risulta essere inesorabilmente legata al pensiero patristico e niceno".

Anzi. È proprio integrando le prospettive di studio nei riguardi di questi diversi versanti che si potrà fare viepiù luce sulla genesi e sui processi complessivi della produzione artistica medievale all'interno dei circuiti globali di quella civiltà. S'è detto civiltà medievale. Occorre, però, precisare che si sta facendo riferimento alla sua latitudine occidentale e bizantina e che si è consapevoli che la qualificazione di medievale passa soprattutto attraverso valenze culturali e storiche e non tanto squisitamente cronologiche.

In questo senso, è avvincente provare a fare una breve incursione altrove, al di fuori dei confini del nostro Medioevo, occidentale, bizantino e mediterraneo per esplorare cosa succede, alla medesima altezza cronologica, in un mondo diverso, per esempio in quel grande paese che è la Cina.

Iniziamo col riferire che all'interno di un arco temporale compreso fra X e XIV secolo, al tempo nella dinastia dei Song settentrionali, dei Song del sud e poi degli Yuan, nasce e si sviluppa il tema del paesaggio come genere autonomo⁵¹.

Seguendo passo passo l'argomentare del grande studioso e intellettuale Li Zehou, diremo che l'approccio al tema del paesaggio è stato definito in termini di "realismo magico"⁵²; che è spiccata la capacità di personalizzare il paesaggio tramite lo stile dei pittori; che tre sono i protagonisti della prima fase, quella dei Song settentrionali: Guan Tong (X secolo), Li Cheng (919-967), Fan Kuan (960-1030) e che è assai significativo l'influsso su di loro di Jing Hao (907-924), da considerare il grande precursore della pittura di paesaggio dei Song (fig. 21).

A prologo del pensiero estetico che permea la pittura di paesaggio, scelgo la testimonianza tratta dal saggio *Osservazioni sull'arte del pennello*, attribuito a Jing Hao: "Stupito dalle meraviglie del monte Taihang, lo ammirai da ogni parte e il giorno seguente vi feci ritorno con i pennelli per dipingere il paesaggio. Tuttavia, fu soltanto dopo aver eseguito migliaia di schizzi che riuscii a raggiungere una vera rassomiglianza"⁵³. Quanto alla rassomiglianza, il pittore è consapevole della differenza che intercorre fra mera "rassomiglianza" e "autentica rappresentazione", se afferma: "Rassomiglianza è cogliere gli aspetti fisici di un oggetto, trascurandone però lo spirito. Un'autentica rappresentazione possiede sia lo spirito che la sostanza"⁵⁴.

Già dalla lettura di questi ed altri brani contenuti in fonti coeve, si evince la ricorrenza di un principio basilare che consiste nell'assoluta necessità che si instauri un rapporto diretto e intenso fra pittore e paesaggio. Onde poterlo rappresentare, si raccomanda vivamente al pittore di fare esperienza personale del soggetto scelto, cogliendone il mutare dell'aspetto per il trascorrere delle stagioni, il variare della luce nel corso del giorno, a causa dei mutamenti meteorologici, e col rendersi conto della diversità della visione in rapporto alla lontananza o alla vicinanza.

Questa forte prevalenza del ruolo dell'artista in qualità di soggetto e interprete personale del tema – lo comprendiamo bene – scansa il senso meccanico di una tradizione di immagini materializzata per fare fiegio sull'esperienza vissuta in prima persona dall'artista, un po' come avviene coi pittori impressionisti. Tutto ciò non significa che, dipingendo un paesaggio, si saltasse totalmente la fase della preparazione, l'esercizio del disegno: esso è però ricordato, come abbiamo ascoltato da Jing Hao, al genere dello schizzo, eseguito personalmente dal pittore in presenza della montagna da raffigurare, onde mediare fra impressioni e rappresentazione.

Quando si passa alla fase della pittura Yuan (1271-1368), si assiste a un approfondimento della medesima dimensione soggettiva e formale.

Per i pittori, la bellezza di un'opera non consisterà nella descrizione della natura, ma nelle linee e nei colori, nel tratto del pennello e nell'uso dell'inchiostro, che essi ritengono possedere una bellezza indipendente dalla scena e dal soggetto raffigurati. La fiducia nella scrittura pittorica giunge a far ritenere che le modalità dell'uso del pennello e dell'inchiostro non siano soltanto in rapporto alla bellezza strutturale e formale dell'opera, ma valgano



anche come tramite di comunicazione dell'animo del pittore e delle sue emozioni".

Da ciò che abbiamo definito un'incursione in territori figurativi estranei ai nostri e con i quali la domestichezza di molti occidentali, e di me in particolare, è superficiale per quanto venata di viva curiosità intellettuale, emerge, tuttavia, una riflessione possibile.

Nei processi artistici di aree culturali diverse e lontane, gli approcci, gli strumenti, le metodologie, le poetiche, le concezioni estetiche sono per lo più – è ovvio – indipendenti, e sfuggono anche, come nel confronto fra pittura medievale mediterraneo-europea e pittura cinese di paesaggio dei Song e degli Yuan, a qualunque senso di parentela che sia indotto da sincronie temporali.

Volendo stringere sul tipo delle rispettive differenze in rapporto alle problematiche affrontate in queste pagine, si può dire questo. Mentre negli orizzonti medievali di cultura mediterranea ed europea, riguardo all'attività del dipingere, è prevalente la logica della bottega e la sua dimensione corale, e perno diventa la condivisione della tradizione di immagini materializzata, in una civiltà come la Cina si sviluppa uno statuto del tutto differente. Nasce la pittura di paesaggio. Sono noti nomi di pittori importanti; cono-

sciamo testi spesso scritti da loro in grado di elaborare le linee della concezione estetica che è quella che fa da alveo alle loro opere.

Quanto al ruolo della memoria delle immagini, se continuiamo a far riferimento allo schema stretto fra i poli opposti – fra l'idea estensiva e insieme intensiva condensata nell'immagine mentale dell'artista, e l'altra, interessata invece all'insieme dei numerosi tramiti fatti di "materia materializzata" –, non c'è dubbio che l'arte cinese del paesaggio e i suoi artisti siano rappresentanti della prima polarità quanto lo sono della seconda gli artefici delle produzioni pittoriche della nostra civiltà. I primi conoscono lo studio attento dell'oggetto da raffigurare; per giungere al gesto della rappresentazione si preparano con l'esercizio furibondo di numerosissimi schizzi; i secondi si fanno forti della tradizione delle immagini e fanno uso costante di sagome.

In qualche modo, pittori come Guan Tong, Li Cheng (919-967), Fan Kuan (960-1030) dei Song settentrionali, Ma Yuan, Xia Gui dei Song meridionali, e tanti altri di cui si conoscono i nomi e le opere mirabili, esplorano possibilità artistiche secondo modalità di approccio e rese pittoriche che nella nostra tradizione occidentale arriveranno solo più tardi, nel solco della modernità.

¹ Siamo ben consapevoli del ruolo documentario svolto dalla foto a cominciare dalla metà dell'Ottocento, tanto più, frequentando un maestro in questo settore qual è Arturo Carlo Quintavalle.

² C. Gallazzi-B. Kramer, *Artemidor in Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus spätellenistischer Zeit*, "Archiv für Papyrusforschung", XLIV 1998, pp. 189-208.

³ *Il papiro di Artemidoro*, a cura di C. Gallazzi, B. Kramer, S. Settis, con la collaborazione di G. Adornato, Milano 2006.

⁴ *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano* Catalogo della mostra, Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006, a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano 2006.

⁵ Non è dato precisare la lunghezza totale del rotolo.

⁶ Cfr. *supra*, note 3-4, in partic. i testi del Catalogo *Le tre vite del Papiro* cit.

⁷ *Le tre vite del Papiro* cit., tavv. alle pp. 142-155.

⁸ Dopo essere stato in mostra a Berlino, il papiro è stato esposto a Monaco nel settembre 2008; un Convegno ha avuto luogo, il 14 novembre 2008, nella torinese Accademia delle Scienze.

⁹ L. Canfora, *Il papiro di Artemidoro*, Bari 2008.

¹⁰ *Ibidem*. Da parte sua, Anna Ottani Cavina, nel bell'articolo pubblicato su "La Repubblica" (11 giugno 2008, p. 40), usa il suo occhio da storico dell'arte moderna e la sua speciale competenza nei fatti artistici dell'Ottocento per decifrare quale sia il tipo di "antico" che emerge dai disegni, se rapportabile ai secoli subito prima o dopo Cristo o non piuttosto alla memoria dell'Ottocento che mima l'antico.

¹¹ G. Adornato, *Animali, teste, mani, piedi. L'arte del disegno e le pratiche di bottega nel mondo antico*, in *Le tre vite del Papiro* cit., pp. 110-124, in partic. p. 111 e fig. 1.

¹² S. Settis, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, *Ivi*, pp. 20-65, in partic. p. 20.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶ Così specifica H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979, pp. 15-16.

¹⁷ J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mit-*

telalter, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", XXIII 1902, pp. 318-326; H.R. Hanhloser, *Das Gedankenbild im Mittelalter und seine Anfänge in der Spätmittelzeit*, in *Limbo antico e alto Medioevo: La forma artistica nel passaggio dall'antichità al Medioevo* Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 4-7 aprile 1967, Roma 1968, pp. 255-266.

¹⁸ K. Weitzmann, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches*, in *Festschrift Hans R. Hubert*, zum 60. Geburtstag 1959, a cura di E.J. Beer, P. Hofer, I. Majon, Basel 1961, p. 223-250.

¹⁹ Buchthal, *The "Musterbuch"* cit.

²⁰ Si ricorda che ben 5 figure del taccuino si rifanno alle due scene. Dall'*Agonia* sono copiate la figura del Cristo, di Pietro, il volto con la lunga barba del 1, 938; la figura di apostolo sdraiato a terra del 1, 92; dalla *Anastasi*, la figura di Cristo. Cfr. *Ibidem*, pp. 22-23.

²¹ O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago (IL) 1984, pp. 99-114.

²² E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, pp. 49, 63, 84.

²³ Buchthal, *The "Musterbuch"* cit., p. 13, nota 3, cita l'impostazione di R.W.H. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963, p. 3.

²⁴ K. Weitzmann, *Book Illustration in the Fourth Century: Tradition and Innovation*, in Id., *Studies in Classical and Byzantine Book Illumination*, Chicago (IL) 1971; Id., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton (NJ) 1975; K. Weitzmann-H. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton (NJ) 1986.

²⁵ Buchthal, *The "Musterbuch"* cit., p. 17.

²⁶ Cfr. la scena della *Battaglia di Alessandro* analizzata da Settis, *Il Papiro di Artemidoro* cit., pp. 59-60.

²⁷ G. Sotiriou-M. Sotiriou, *Eikones tes Mones Sina*, 2 voll., Athina 1958, I, tavv. 146-148, II, pp. 125-128; M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Decis e della Hagiosorissita*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., XVII 1970, pp. 85-153, in partic. pp. 122-123.

²⁸ Le collezioni d'icone del monastero del Monte Sinai assommano a centinaia di esemplari: le icone conservate appartengono a diverse epoche, dal VI secolo all'età moderna (cfr. Sotiriou-Sotiriou, *Eikones tes Mones Sina* cit.).

²⁹ Il ricordo va in particolare ai cicli datati nell'XI e XII secolo, con particolare riferimento a Roma al tempo della Riforma gregoriana.

³⁰ M. Andaloro, *La linea parallela dell'antico, in Nicca e la civiltà dell'immag-*

gine Atti del Seminario di studio, Palermo, 10-11 ottobre 1997, Palermo 1998, pp. 43-56; Ead., *Il secondo concilio di Nicaea e l'età dell'immagine, in Volere l'invisibile. Nicaea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo 1997, pp. 185-194; Ead., *I papi e l'immagine prima e dopo Nicaea, in Medioevo: immagini e ideologie* Atti del convegno internazionale di studio, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 525-540; Ead., *Bisanzio: lo statuto dell'immagine, in Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam* Atti del convegno internazionale di studio, Parma, 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 73-81.

¹¹ C. Cipolla, *La Pergamena rappresentativa: le antiche pitture della basilica di Sant'Eusebio in Vercelli*, "Miscellanea di Storia italiana", XXXVII 1901, pp. 3 e sgg.

¹² I dati sono dedotti da Buchthal, *The "Musterbuch"* cit., pp. 14-15. Il foglio di Yale (Yale, Univ. Libr. 553) è riprodotto ivi, alla fig. 1, tav. I.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ P. Dall'Oglio-M. Cordaro-L. Alberti et alii, *Il restauro del Monastero di San Monte l'Abrissino, Nebek, Siria*, Damasco 1998; E. Cruihshank Dodd, *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto 2001.

¹⁵ Sono quattro le campagne pittoriche che si succedono a Mar Musa fra la seconda metà dell'XI secolo e il 1208. Mentre la più antica di esse presenta scene e santi dai titoli in greco, diversamente, le altre tre hanno titoli e iscrizioni in siriano e in arabo. Sul complesso di dipinti di Mar Musa è in corso di preparazione un volume a cura di chi scrive e testi di Maria Andaloro, Maria Raffaella Menna, Livia Alberti, con l'obiettivo di ripercorrere le vicende figurative alla luce del complesso restauro che l'ha interessato dal 1984 al 2003. La santa Caterina della fig. 14, situata nel quarto sortarco nord, è del 1208.

¹⁶ M. Andaloro, *Tecniche e materiali, in Mosaiici di Monreale: restauri e scoperte (1965-1982)*, Palermo 1986 (Catalogo della Soprintendenza di Palermo, 4), pp. 55-70.

¹⁷ M.R. Menna, *I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. Andaloro, *Orizzonte tardo antico e le nuove immagini (312-468). La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus*, Milano 2006, pp. 305-346 e bibl. precedente.

¹⁸ Per l'elenco degli esempi di sinopie di mosaici affetti da vistose differenze rispetto alla versione definitiva, si veda Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 48-49, 69, nota 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Settis, *Il Papirio di Artemidoro* cit., pp. 20-65.

²¹ Sulle ragioni di una documentazione così scarsa sul piano degli esemplari conservati, sia su quello delle testimonianze delle fonti, cfr. *Ibidem*, pp. 24-25. Seppure le sue considerazioni tengano in conto soprattutto il campo antico, è utile tenerle a mente anche per l'età medievale. Si veda anche F. Crivello, *L'immagine ripetuta: filiazioni e creazione nell'arte del Medioevo*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004, pp. 567-592.

²² M. Nimmo-C. Olivetti, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III s., VIII-IX 1985-86 (1986), pp. 399-411.

²³ Dionisio da Fournà, *Herfencia*, a cura di D. Grasso, introduzione di S. Bettrini, Napoli 1971, trad. ingl. *The Painter's Manual*, a cura di P. Hetherington, London 1971.

²⁴ Nimmo-Olivetti, *Sulle tecniche di trasposizione* cit., pp. 401-405.

²⁵ M. Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 126-191.

²⁶ 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*, *Ivi*, pp. 249-258.

²⁷ M. Andaloro, *Archeipo, modelli, sagome a Bisanzio, in Medioevo: i modelli* Atti del Convegno internazionale di studio, Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 567-580, in partic. p. 572.

²⁸ M. Andaloro, *Iacopo Torriti: il cantiere, l'artista, il percorso d'immagine, in L'artista medievale* Atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 no-

vembre 1999, a cura di M.M. Donato, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni", IV s., XVI 2003, pp. 145-156.

²⁹ Cfr. *supra*, nota 45, e P. Pogliani, *I mosaici dell'oratorio di Giovanni VII dall'antica basilica di San Pietro. Indagini sullo stato e sullo stato di conservazione*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Viterbo, a.a. 1996-97, relatore prof.ssa M. Andaloro, correlatore prof. M. Cordaro.

³⁰ B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano 1996.

³¹ Adornato, *Animali, teste, mani, piedi* cit., pp. 116-120.

³² A proposito dell'opportunità di continuare a parlare di bottega, anche nel caso in cui non ne sia verificabile la struttura nei termini propri di quella rinascimentale, cfr. Settis, *Il Papirio di Artemidoro* cit., pp. 36-38. Condivido che si possa continuare a parlare di bottega anche nei casi, numerosissimi in epoca medievale, di aggregazioni di pittori operanti non solo fra le mura di un ambiente, ma anche nei cantieri di dipinti murali o mosaici, purché si punti a riconoscere non tanto gli aspetti "istituzionali" della bottega, quanto quelli funzionali e operativi. Ne deriva che si può pensare alla bottega, anche quando sia itinerante, senza una sede stabile, con una partecipazione di componenti "a geometria variabile".

³³ Successivamente alle ricerche condotte sui mosaici del Sancta Sanctorum (per cui cfr. *supra*, nota 45) e agli studi riguardo ai pannelli iconici della chiesa dell'isola di Tavşan in Turchia (vedi *supra*, nota 47).

³⁴ Andaloro, *Iacopo Torriti* cit.

³⁵ V. Valentini, *Il ciclo pittorico delle storie dei Santi Quirico e Giulitta nella cappella di Teodoro in Santa Maria Antiqua al Foro Romano: indagini sulle tecniche di esecuzione*, tesi di laurea triennale discussa presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Viterbo, a.a. 2007-08, relatore prof.ssa M. Andaloro, correlatore dott.ssa P. Pogliani. Gli esiti della ricerca saranno presentati nell'ambito delle Giornate di studio su Santa Maria Antiqua in programma per la fine del 2009.

³⁶ P. Pogliani, *Fra le stesure pittoriche: analisi delle tecniche d'esecuzione*, in *Il monastero di San Magno a Fondi e la chiesa ritrovata. Gli scavi, i restauri, il progetto sui dipinti svelati* Incontro di studio progettato e organizzato dall'Università di Viterbo (gruppo PRIN) e promosso dalla Regione Lazio, in collaborazione con il MIBAC, Fondi, 26-27 febbraio 2009, in corso di stampa.

³⁷ Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 156-162.

³⁸ Ead., *Archeipo, modelli* cit., p. 567; Ead., *Il secondo concilio di Nicaea* cit., pp. 185-194; E. Kitzinger, *The Cult of the Image in the Age before Iconoclasm*, "Dumbarton Oaks Papers", VIII 1954, rist. in *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington-London 1976 (trad. it. a cura di R. Garroni), *Il culto delle immagini prima dell'iconoclastia*, in E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, Firenze 1992, pp. 1-107).

³⁹ A. Peschlow-Bindokat, *Antiche immagini dell'uomo. Le pitture rupestri preistoriche del Latvio (Turchia occidentale)* Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini", 6 settembre-30 novembre 2003, Mainz am Rhein 2003; nel catalogo (108 pagine, 121 illustrazioni a colori e 58 in bianco e nero) sono illustrati 25 nuclei di pitture rupestri; Ead., *Vorläufiger Bericht über die prähistorischen Forschungen im Latvio*, "Archäologischer Anzeiger", 1996, pp. 61 e sgg.

⁴⁰ Il riferimento è alla grotta di Bal-kaf (Karhayat). Cfr. Peschlow-Bindokat, *Antiche immagini dell'uomo* cit., cat. n. 3, p. 23, figg. 16a-17f.

⁴¹ Per le radici diverse, di carattere culturale, storico, concettuale alla base delle due diverse polarità, si rimanda a Settis, *Il Papirio di Artemidoro* cit., pp. 35-36.

⁴² Andaloro, *Bisanzio: lo statuto* cit., pp. 73-81, in partic. pp. 80-81.

⁴³ Li Zehou, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino 2004, pp. 203-232.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 223.