RIVISTA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE, S. III, VIII-IX, 1985-86, pp. 399-411.

Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale

MARA NIMMO

CARLA OLIVETTI

Per dipingere quelle composte figure di angeli, di santi, di papi, reiterati sulle pareti in atteggiamenti gesti sguardi simili se non addirittura identici, e quelle disorganiche ma codificate sagome di animali alberi oggetti, gli artisti medioevali facevano ricorso all'uso di modelli ? E nel caso, a quale tipo, mediante quale tecnica ? Forse è proprio ponendosi questo interrogativo, calandosi cioè nelle difficoltà e nei vincoli imposti dal mestiere all'operazione di realizzare immagini, che si può tentare di dare risposta al problema.

La tecnica dell'affresco obbedisce a ferree regole. I tempi di lavorazione, che ne costituiscono la valenza ma anche il limite, sono molto stretti, poiché lo strato preparatorio — l'intonaco a calce, fresco — che fornisce il legante inorganico ai pigmenti impiega circa ventiquattro ore a carbonatare. È vero che per correggere in corso d'opera, e soprattutto per disporre di tempi meno stretti, spesso i pittori usufruivano di tecniche miste, sulla superficie già carbonatata ma nuovamente inumidita davano pigmenti tenuti assieme con calce, oppure su una su-

* Si ringraziano: la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma, per gli aiuti e la disponibilità; il Prof. Agostino Masaracchia per l'autorevole assenso all'interpretazione di alcuni termini essenziali nei brani dell'*Ermeneutica* di Dionisio da Furna; la Prof.ssa Teresa Oriani che ha cortesemente revisionato la nostra traduzione; e, in particolare, il Dott. Giovanni Urbani che, messo al corrente delle nostre prime intuizioni, ci ha incoraggiate a proseguire.

I risultati, allo stato attuale della ricerca sperimentale, vengono resi noti grazie la cortesia della Direzione della Rivista su cui si conta presentare prossimamente gli ulteriori approfondimenti, corredati da una più ampia documentazione grafica e fotografica.

perficie carbonatata e asciutta li facevano aderire per mezzo d'un legante organico, uovo colla gomma che fosse. Ma l''affresco' della grande pittura romana, rinascimentale, l''affresco' per antonomasia per intenderci, il sistema più ortodosso, e che offre maggiori garanzie di durata, resta il primo.

Per converso però, come s'è visto, una tecnica siffatta richiede velocità e sicurezza anche nella trasposizione dell'idea sul muro. Ed è perciò che, allorquando la Pittura assurge a vertici complicati, le superfici dipinte 'giornata' per 'giornata' divengono sempre più esigue, mentre cresce il ruolo svolto da sinopia e disegno preparatorio. Finché non verranno allestiti quegli indispensabili, o quasi, strumenti sussidiari che sono i cartoni a spolvero o a ricalco e la quadrettatura.

Ma tornando all'interrogativo di partenza, è lecito chiedersi: dinanzi alla grande parete bianca e con la malta rapidamente 'in tiro', di quali strumenti si dotavano gli artisti medioevali per trasferire sull'intonaco l'idea ? Fin troppo ovvia sembra la necessità di una qualche forma di organizzazione 'in piccolo' del ciclo da rappresentare. Di uno schema generale relativo a numero e grandezza dei riquadri, a collocazione dei personaggi, al rapporto di questi tra loro e le architetture, all'alternanza di zone di colore. Anche se schemi del genere non sono giunti sino a noi. E sembra scontata la presenza di modelli iconografici relativi non solo ai singoli attributi ma ai rapporti tra i personaggi coinvolti, alle tipologie e schematizzazioni. Presenza scontata - vista la ripetizione di soluzioni precedenti e geograficamente lontane, troppo puntuale per essere affidata alla sola memoria. Ma anche di essi nulla ci è giunto, nulla almeno che abbia carattere di strumento di lavoro, di cantiere. E la consultazione di testi miniati conservati in biblioteche e destinati alla liturgia non era certo facile. Scontata perciò anche l'esistenza di modelli stilistici. Appunti, che ai nostri occhi possono spiegare il costante aggiornamento riscontrabile nei cicli maggiori. Di questi appunti qualcosa è rimasto: tali forse vanno considerati i cosidetti taccuini di modelli, troppo scarni per non essere che promemoria.

Ma gli eventuali 'modelli' di formato ridotto quale ruolo giuocavano all'atto della composizione in grande ? Certo, è possibile che una mano esercitata per anni componesse alla prima, e da ridottissimi appunti svolgesse il tema a misura di parete, ingrandendo spesso di almeno cinque dieci volte, e trasportando nel riquadro quell'unità di rapporti di cui si diceva. E che scena dopo scena la conservasse per l'intero ciclo.

D'altra parte però, se si pensa che quei pittori una volta saliti sul ponteggio dovevano: disegnare velocemente sull'intonaco in rapida carbonatazione, realizzare vari personaggi molto simili (per esigenze iconografiche) ma mai identici (per opportunità stilistiche), ed in più non permettersi errori poiché, con l'impossibilità di apportare consistenti correzioni nella pittura a fresco, l'alternativa era di buttar giù lo strato di malta e ricominciare da capo, se si riflette a tutto questo, l'ipotesi dell'esistenza di un qualcosa che fungesse da ausilio, di uno strumento che servisse da guida nel rendere il disegno meno soggetto ad errore, appariva tutto sommato abbastanza seducente. Dopo le innovazioni tardo duecentesche di soluzioni ve ne furono; è possibile che prima non ve ne fosse alcuna ?

Ipotesi suggestiva, nonostante l'obiezione mossa da taluni, che nel medioevo non si dipingesse a fresco bensì a secco.

Ma la tecnica ad affresco, raffinata e codificata dai Romani, nel corso dei secoli, col venir meno di una certa qualità della committenza e il conseguente calo del livello di specializzazione degli esecutori, si era, probabilmente, svilita, ma non era certo andata smarrita. Basti pensare a S. Maria Antiqua e a Castelseprio. E a Teofilo [1], che insegna sì

1) THEOPHILUS, *De Diversis Artibus*, parte I, capp. XV e II, ed. a cura di C.R. Dodwell, London 1961.

a come procedere per raffigurare *in muro sicco* ma rammenta anche l'uso di pigmenti su *recenti muro* - a fresco, quindi. E se è vero che, almeno a tutt'oggi, neanche con le analisi più sofisticate si riesce a distinguere con esattezza tra dipinti a fresco, a calce, e alle due tecniche combinate, e quindi non è dato precisare da quale momento del medioevo si possa parlare di ' a fresco ' o ' a secco ' con cognizione di causa, è altrettanto importante ricordare che Dionisio da Furna nella sua raccolta di ricette desunte da antecedenti manoscritti parla solo di affresco [2].

Non si è lontani dal vero, quindi, nel presumere che le due tecniche siano coesistite, spesso l'una integrando l'altra: si iniziava ' a fresco ', a garanzia della durata del dipinto — e lo stato di conservazione di alcuni cicli lo testimonia — e si rifiniva ' a secco ' là dove non s'era riusciti a terminare. Esattamente come ancora suggerisce Cennini: « . . . e se in secco ti rimane a fare . . . terrai questo modo . . . » [3].

In una situazione dai contorni così sfumati, l'unica strada da tentare era quella di una verifica tecnica, per ricercare eventuali tracce non solo sulla materia, ma soprattutto nelle immagini, sperando che l'astrattezza delle forme restituisse la logica dell'esecuzione. Meglio ancora, della trasposizione. Si doveva dunque scegliere un ciclo adatto, che fosse di datazione certa e in ottimo stato; che si potesse genericamente definire ad affresco per le sovrapposizioni dell'intonaco giornata dopo giornata e le pressioni sulla superficie dello strato preparatorio fresco, le incisioni della battitura dei fili e dei compassi; in cui come per tutti gli altri affreschi s'ipotizzassero anche rifiniture a secco; e le cui caratteristiche, sia di stile che narrative, offrissero terreno ad un'indagine centrata sulla questione, con figure replicate a distanza di vari metri e per un buon numero di volte più o meno sempre identiche a se stesse.

I dipinti dell'Oratorio di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati sono subito apparsi come il miglior banco di prova. I riquadri hanno un'altezza di m 1,35 e sono larghi da m 1,20 a m 2,30; e ogni giornata coincide con l'intero riquadro in cui è racchiuso un episodio della leggenda. Ripercorrendo con lo sguardo le varie sequenze, s'è andata rafforzando l'ipotesi dell'ausilio di un oggetto leggero e maneggevole, tale da consentire realizzazioni multiformi ed atto a facilitare le operazioni di disegno.

Per stabilire quali relazioni intercorressero tra le figure, che all'esame ad occhio nudo sembravano uguali o molto simili, si è eseguito il rilievo del ciclo; dopodiché esse sono state confrontate le une con le altre mediante la sovrapposizione dei lucidi, ottenendo un risultato singolare e di non facile interpretazione: le immagini complessivamente non combaciavano e, dunque, non erano uguali; eppure, al variare dell'angolazione dei lucidi, volta a volta coincidevano singole parti e linee curve di esse.

È stato detto che si disegnava servendosi di una serie di ' punti ' - le misure. Ma quanti punti ? Quanto ravvicinati ? E soprattutto, data la quantità di curve, quanto tempo richiedeva una siffatta operazione ? Di recente si è avanzata un'ipotesi basata su indicazioni di Dionisio: che la costruzione delle figure iniziasse col riportare sull'intonaco fresco misure ottenute « elaborando le proporzioni mediante un'unità fissa, un modulo » [4]. Ma allora, nel ciclo di S. Silvestro, come si spiegava il variare dei rapporti di misura nei personaggi, non solo da episodio a episodio, ma all'interno degli stessi o di una stessa

2) DIONISIO DA FURNA, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. ed. a cura di A. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1909.

3) C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, ed. a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, cap. LXXI, p. 84.

4) H. TORP, *L'arte e l'artista delle icone*, in *ArtMed*, 2, 1985, pp. 9-16 e in part. p. 14.

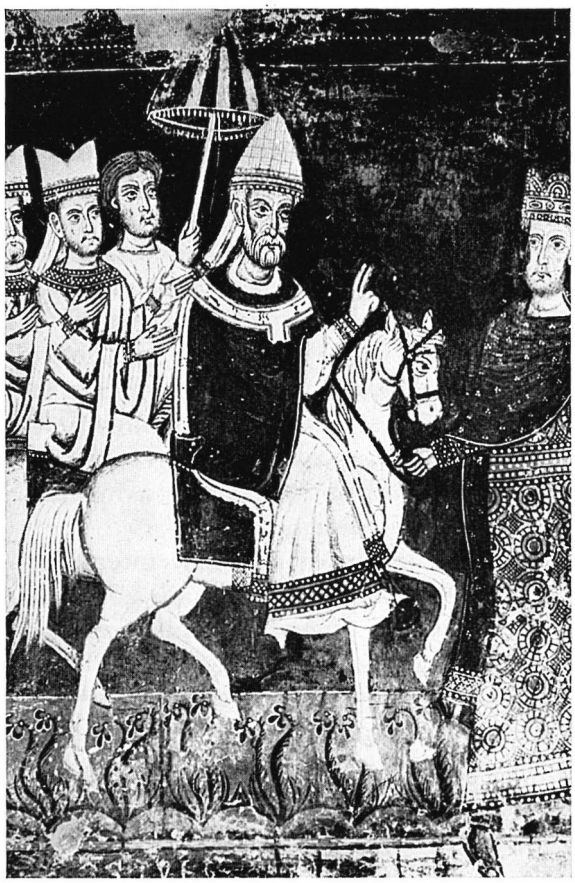

figura ? Ad esempio, Silvestro in arcione (fig. 1) non solo ha la parte inferiore del corpo troppo poco sviluppata rispetto alla superiore, ma è sproporzionato anche rispetto al Silvestro in trono del riquadro precedente (fig. 2). E tuttavia sovrapponendo e spostando i lucidi, si ha la sensazione che ci si sia serviti di uno stesso prototipo per realizzare i due personaggi; il cavallo a sua volta sembra ottenuto utilizzando il prototipo di quelli — assai più piccoli — dei messi imperiali, cinque riquadri avanti (fig. 3). Solo che Silvestro è grande quasi il doppio dei cavalieri. Perciò il suo cavallo, simile agli altri e immutato quanto a grandezza delle singole parti, viene ' adattato ' alla misura del papa. Ma per quanto allungato, il cavallo, per rimanere tale, non avrebbe mai consentito a che la metà inferiore della figura di Silvestro venisse eseguita secondo le dimensioni della metà superiore. E così Silvestro ha le gambe drasticamente accorciate affinché riesca ancora a stare in sella; proprio come se il pittore, nel realizzare la metà inferiore avesse spostato verso l'alto una sagoma.

All'improvviso ci si è resi conto che l'operazione da noi compiuta nel cercare i punti di coincidenza — lo spostare i lucidi — avrebbe potuto compierla il pittore nel trasferire il disegno sull'intonaco. E si è constatato come, nella maggior parte dei casi, al fine di non creare figure improbabili, nel riposizionare il prototipo egli si sia ancorato ad una linea di struttura basilare della posizione precedente: nell'episodio dei Messi un punto fermo risulta essere, ad esempio, la curva del ventre del cavallo (fig. 4).

L'utilità di un prototipo 1 : 1 per la trasposizione del disegno è sin troppo nota, come lo è il suo reale impiego nelle epoche

FIG. 1 - ROMA, Chiesa dei SS. Quattro Coronati, Oratorio di S. Silvestro, parete Nord: Costantino guida il cavallo di s. Silvestro, particolare.

FIG. 2 - ROMA, Chiesa dei SS. Quattro Coronati, Oratorio di S. Silvestro, parete Nord: Costantino offre il *phrygium* a s. Silvestro, particolare.

FIG. 3 - ROMA, Chiesa dei SS. Quattro Coronati, Oratorio di S. Silvestro, parete Ovest: I messi imperiali si recano sul Soratte.

successive. L'idea di pochi prototipi, da adoperare con l'ingegnoso artificio di riposizionarli e variarne l'angolazione durante il disegno onde si ottenessero risultati diversificati, pur suscitando qualche perplessità, appariva verosimile e poteva rientrare nella logica di cantiere, nello schema organizzativo di maestranze cui si richiedeva un lavoro non eccelso ma accurato, eredi di una tradizione immiserita e costrette ad operare in condizioni spesso difficili.

A questo punto però è sembrato inspiegabile che di tutto ciò non fosse rimasta traccia negli appunti di quanti affidavano al testo scritto il compito di istruire nell'arte pittorica.

Si è allora considerato come accada sovente che la ricchezza di informazioni contenuta nelle fonti diventi indecifrabile a causa della perdita del contesto culturale, e come ciò tanto più sia vero per i termini all'epoca troppo noti per doverne precisare il significato.

Se, dunque, è questo il terreno su cui ci si muove, può dovercisi districare percorrendo vie insolite, scegliendo cioè un passo più decifrabile ed eleggendolo a punto di partenza per rintracciarne altri in cui sia possibile identificare il messaggio anche quando espresso in modo più criptico.

Così si è svolta la rilettura critica delle fonti. Così se ne propone l'esposizione, che sarà più semplice comprendere la struttura dei percorsi che hanno portato a conseguire i primi risultati.

La ricerca si è indirizzata verso la citazione di immagini che non fossero eseguite con finalità artistiche autonome, e nell'*Erme-*

neutica della pittura di Dionisio da Furna se ne è trovata una accurata descrizione. Il testo è settecentesco e, tuttavia, da non rifiutare, ché il lavoro di Dionisio, nato nel momento di crisi di una cultura fino ad allora quasi immobile, è sostanziato dall'esigenza di raccogliere, conservare e tramandare tutto ciò che resta della tradizione.

Il manuale apre fornendo una precisa sequenza dei preliminari ritenuti indispensabili per apprendere l'arte della pittura. Tale sequenza segnala un procedimento — quello di ricavare copie (ἐβγάλλειν ἀνθίβολα) a grandezza naturale — che merita maggiore riflessione [5]. Tanto più che Dionisio dedica a tale tecnica tutto il primo capitolo, insegnando come trarre ἀνθίβολα sia da ἀνθίβολα che da altre opere.

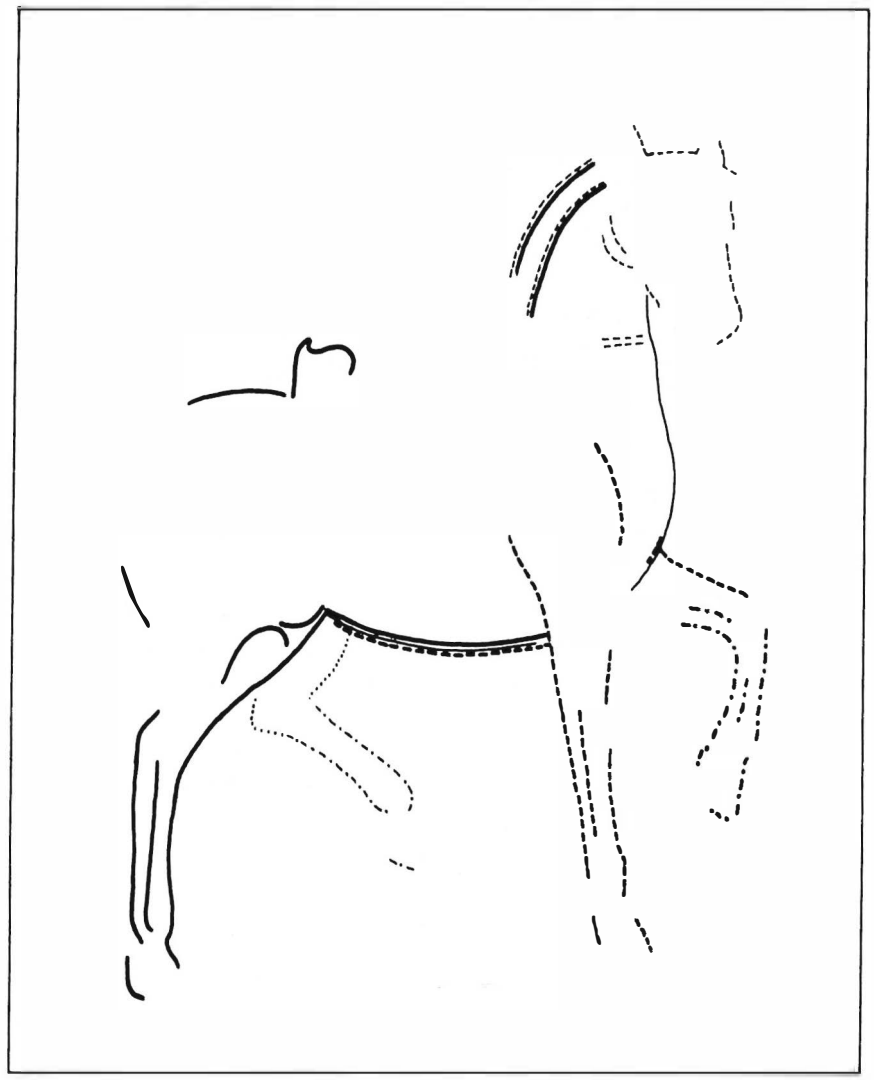

FIG. 4 - I messi imperiali si recano sul Soratte, cavallo di centro.
Sovrapponendo al cavallo di centro il lucido del cavallo di destra risultano perfettamente coincidenti le parti che, nella realizzazione grafica, sono indicate con una linea continua in neretto. Con un leggero spostamento del lucido stesso, ancorato comunque al ventre del cavallo, risultano coincidenti le parti indicate con una linea in neretto tratteggiata; sempre ancorandosi al ventre e ulteriormente spostando di poco il lucido, si hanno nuove coincidenze indicate con linea continua sottile. Mentre la testa coincide ancorandosi alla linea del collo. Con altri spostamenti si rilevano nuove coincidenze indicate con le altre grafie.

Dunque anche copie da copie ? Non è questa l'interpretazione di Donato Grasso[6] ed Hetherington[7], i quali ritengono che l'ἀνθίβολον da cui viene ricavato il secondo ἀνθίβολον sia un dipinto su tavola: traducono infatti « tavola originale » e « original panel ».

Il manuale del monte Athos è sostanzialmente un testo tecnico e come tale va letto: ci si deve cioè calare nella pratica delle operazioni descritte e ripercorrerle per afferrare lo specifico significato di ogni vocabolo. Quando l'interpretazione dei due traduttori si disancora da quella pratica e attribuisce a termini come ἀρχέτυπον e πρωτότυπονil valore che hanno in assoluto non solo, ma va oltre, vedendo in esso πρωτότυπον addirittura un dipinto su tavola niente affatto nominato nel paragrafo da Dionisio, è ovvio che nasca una notevole confusione nella comprensione del brano; soprattutto perché Dionisio insegna a sfruttare il principio della trasparenza dell'ἀνθίβολον da ricopiare (chiamato anche ἀρχέτυπον), ponendolo a contatto di una sorgente luminosa. Se il supporto fosse ligneo, come sarebbe possibile[8] ?

Si è allora deciso di ripercorrere ordinatamente la logica del discorso nel tentativo di chiarire la vera natura dell'ἀνθίβολον:
1) si ha un primo ἀνθίβολον istoriato sia sul recto che sul verso, di cui si insegna a fare una copia; 2) si ha un secondo ἀνθίβολον la cui parte posteriore è « netta » e anche di questo si insegna a fare una copia; 3) i due procedimenti tecnici per ottenere le copie sono diversi.

Qual'è l'elemento in comune che qualifica gli ἀνθίβολα, sia quelli da ottenere con le pratiche suggerite, sia quelli da copiare e detti anche archetipi ? E in che cosa si differenziano ? Perché si usano tecniche di ricalco diverse ? C'è relazione fra la tecnica usata e le caratteristiche dell'opera da copiare ?

Si riprenda Dionisio: egli informa che il verso del secondo ἀνθίβολον da copiare è netto. Che significa ? Hetherington traduce « is unmarked », ovvero è dipinto su un solo lato. Tale interpretazione appare convincente perché si hanno così due situazioni tipo contrapposte (' originale '[9] istoriato su recto e verso - ' originale ' istoriato solo sul recto), ma legate proprio dal nesso logico di contrapposizione.

Esaminiamo i procedimenti suggeriti da Dionisio: nel primo caso si opera con carta resa trasparente, nel secondo si sfrutta la trasparenza che acquista l' ' originale ' se posto contro una sorgente luminosa. Tale qualità, quella della trasparenza, è propria allora degli ἀνθίβολα. E se nota è la natura dell'ἀνθίβολον - copia: χαρτί, perché non dedurne che elemento qualificante di tutti gli ἀνθίβολα è quello di essere opere su supporto cartaceo ? Si chiarirebbe l'uso delle due tecniche di ricalco: infatti se si tentasse di ottenere una copia per trasparenza da un originale istoriato su entrambe le facce il confondersi delle linee delle due immagini potrebbe indurre in errore.

Ma il testo propone anche una terza tecnica, adatta a ricavare ἀνθίβολα da archetipi-prototipi su carta oleata, da dipinti su tavola o su muro.

Così come i primi due, anche il terzo procedimento risulta giustificato dalla natura dell'opera da copiare: infatti è applicabile solo quando la superficie dipinta abbia a supporto materiali apparentemente resistenti al-

5) *Op. cit.*, p. 7.
6) DIONISIO DA FURNÀ, *Ermeneutica della Pittura*, ed. a cura di G. Donato Grasso, Napoli 1971, p. 9.
7) DIONYSIUS OF FOURNA, *The Painter's Manual*, ed. a cura di P. Hetherington, London 1974, p. 4.
8) Per maggiore chiarezza si ritiene utile riportare in appendice la nostra versione del primo capitolo — col testo a fronte — in quanto è in base a questa traduzione più letterale dei termini che si fondano le nostre ipotesi di lettura.
9) Si legga ' originale ' nel significato che nel linguaggio corrente si attribuisce a tutto ciò che, dovendo essere replicato o essendo stato replicato, è contrapposto alla replica stessa e proprio per distinguerla da questa. Potrebbe cioè essere a sua volta derivato da altro esemplare, ma in quanto contrapposto a ciò che da lui stesso dovrà derivare viene definito ' originale '.

l'acqua, poiché andrà lavata per asportare quanto vi è stato sovrapposto al fine di ottenere su carta opaca e mediante pressione una specie di stampa « uguale somigliantissima al prototipo » [10].

È possibile ora definire tutto il significato del termine ἀνθίβολον: si tratta di una opera su supporto cartaceo, trasparente od opaco, in cui sono tracciate le linee essenziali di un'immagine, le luci e le ombre. Tuttavia non è solo questo: è anche una copia, ottenuta con tecniche diversificate in funzione delle caratteristiche fisiche dell'opera da cui è ricavata; una riproduzione a grandezza naturale fedele all'immagine da cui è tratta.

Si dovrebbe ora compiere l'ultimo passo ed affermare che anche gli ἀνθίβολα ' originali ', quelli di cui vengono fatte le copie, siano a loro volta copie di altre opere, le inquietanti ' copie da copie ' che per oltre un secolo i traduttori hanno rifiutato. E soprattutto interrogarsi sull'uso cui erano destinati. Non ' opere d'arte '. Non a ' farsi la mano ' giacché, come spiega Dionisio, è necessario « disegnare affaticandosi molto con i calcoli » [11]. Non ad approntarsi un corredo di esemplari soluzioni stilistiche, poiché non sarebbero occorse a grandezza naturale. Erano invece strumenti di lavoro. Importanti, a giudicare dal peso nel preambolo del testo e dalla minuziosa descrizione dei procedimenti per ottenerli; e talmente noti da non doversene spiegare la funzione [12].

Per convenienza, in seguito li chiameremo semplicemente ' antiboli ', affidando a una dizione tecnica nuova il compito di indicare uno strumento di cantiere la cui applicazione nell'ambito dell'arte pittorica medioevale non è stata ancora esplorata.

Altro interrogativo scaturito dalla rilettura del medesimo capitolo si incentrava sull'esatto portato di alcuni termini utilizzati per descrivere un passaggio tecnico nella realizzazione degli antiboli — « . . . ποίησον μαύρην βαφήν μὲ ὀλίγον αὐγὸν καὶ τράβηξε ἐπιμελῶς τὰ ἀνοίγματα . . . » [13] — che, alla traduzione letterale, suona « fai del colore nero con poco uovo e tira accuratamente le aperture ».

L'interpretazione della Donato Grasso è: « traccia i contorni a traforo ». Ma come non è possibile traforare con il colore, così sarebbe assai difficile traforare la prima di due carte aderenti fra loro senza rovinare quella che sta sotto. Hetherington traduce più liberamente « trace the forms », e mentre ciò sembra più plausibile, ci si chiede se realmente l'idea di ' apertura ' contenuta nel termine ἄνοιγμα possa essere abbandonata [14].

La lettura comparata di tutti gli altri passi in cui compaiono ἀνοίγματα (o ἀνοίγω) [15] restituisce un significato che si discosta del tutto da quello letterale di apertura o traforo, nel mentre aiuta a chiarire che Dionisio con questi termini vuole indicare le linee principali, i contorni, quelle che nell'operazione del disegnare conducono alla definizione della figura.

Con ἀνοίγω quindi si indica un disegnare particolare: non lo schizzare veloce a carboncino per fissare un'idea o approfondire uno studio — operazione per la quale Dionisio usa sempre σχεδιάζω —, né l'abbozzare il disegno prima di stendere i colori — anch'esso indicato sempre con σχεδιάζω —; ma è un disegnare dipingendo, rendendo con colpi di nero forte i tratti che si desidera sottolineare, quei tratti che in genere sono portatori dello stile («τοῦ Πανσελήνου τὰ ἀνοίγματα») [16].

10) *Op. cit.*, p. 10: « ἴσον απαράλλακτον τοῦ πρωτοτύπου ».

11) *Ibid*, p. 6.

12) Va notato che in due passi chiave dell'introduzione, Hetherington (*op. cit.*, p. 4) ha interpretato κοπιάζω e σχεδιάζω come ' copiare ' e ' disegnare ' (mentre hanno valore di ' affaticarsi ' e ' schizzare, abbozzare '), attribuendo implicitamente a Dionisio la spiegazione dell'uso cui era destinata l'operazione di trarre ἀνθίβολα.

13) *Op. cit.*, p. 9.

14) Anche in considerazione del « πέρασε (passa attraverso) τὰ ἀνοίγματα » che Dionisio usa, con finalità ancora tutta da scoprire, a proposito del terzo procedimento tecnico.

15) *Op. cit.*, pp. 20, 21, 33, 34, 36, 38, 39, 41.

16) *Ibid.*, p. 20.

Se un primo risultato è stato raggiunto (aver definito il significato del termine), più che mai irrisolto è il problema sollevato da un uso così improprio in un testo in cui il lessico è sempre preciso, tanto da far supporre che uno sconosciuto procedimento, ormai abbandonato, abbia lasciato un ricordo di sé nel linguaggio tecnico.

A conclusione va comunque ribadito che Dionisio, nel suo aprire la sezione sulla tecnica, descrive minuziosamente la messa a punto di strumenti di lavoro che, per mezzo di poche linee essenziali — ἀνοίγματα —, erano atti a riprodurre immagini.

Secondo molti studiosi Dionisio riporta tecniche medioevali, altri lo contestano, e comunque non si può ignorare che allo stato attuale degli studi è difficile accertare sempre l'epoca cui appartengono le pratiche descritte. Bisognava perciò consultare fonti più sicuramente databili, ancora alla ricerca di strumenti analoghi e della loro eventuale applicazione.

Cennino è della fine del Trecento, però potrebbe venir utile, anche se *Il libro dell'arte* è scritto con esigenze diverse. Non si tratta di perpetuare, in un mondo che cambia, la tradizione, come per Dionisio; ma di dischiudere le porte, di propalare i segreti di un'arte che si avvia a percorrere altre strade. Senza dilungarsi sull'originalità del testo, fin troppo nota, e sul rilievo dato all'importanza, modi, strumenti e tecniche del disegno che « se fantasia la natura t'arà conceduto verrai a pigliare una maniera propria per te » [17] — argomento cui Cennino dedica più di trenta capitoli —, vediamo come, quasi un inserto, al cap. 23, venga descritta una tecnica per ricavare antiboli: « in che modo puoi ritrarre la sustanza d'una buona figura o disegno con carta lucida .. e per avere bene i contorni, o di carta o di tavola o di muro, metti questa carta lucida in sulla figura, o ver disegno, .. togli penna temperata ben sottile o pennel sottile .. e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto .. ». Nei tre capitoli seguenti si insegna anche a fare carta lucida usando: pergamena, carta, colla.

A questo punto ci si chiede: quale importanza assegna Cennino agli antiboli, all'esercitazione che potremmo definire di ricalco ? Quando servirsene ? Niente, non lo dice. E resta l'interrogativo: perché abbia dedicato ben quattro capitoli del suo libro ad un'operazione apparentemente di nessuna utilità.

Si è allora iniziato a cercare nei principali ricettari, semmai comparissero analoghe istruzioni; e se, dalla loro collocazione nel testo, fosse possibile risalire alla funzione.

Jehan Le Begue, nel 1431, dedica un lungo capitolo alla realizzazione degli antiboli [18]. È una delle ricette che compaiono al termine della serie di Alcherio e probabilmente fa parte di una raccolta di fogli sparsi privi di riferimento ad autore specifico: « Carta lustra, per quam transparent quae sub ipsam sunt posita protracta et figurata in aliis cartis vel papiris aut in tabulis et possunt igitur in ipsa carta lustra penitus et recte abstrahi qualia sunt quae sub ipsam ponuntur protracta vel protractiones et picturae super quas ipsam extenditur. Fit hoc modo .. et sic habebis cartam lustram ad ea quae dicta sunt facienda ». La sostanza usata, come in Cennino, è la colla.

Non ci si sofferma ad analizzare la tecnica descritta, la cui assimilazione alle pratiche raccomandate da Cennino e Dionisio è fin troppo evidente; si segnala invece la menzione di un qualcosa che viene definito *protracta vel protractiones*, e di cui si sa soltanto che sono gli originali da cui si vogliono trarre copie e che possono essere opere su carta.

È possibile che qui si alluda alla consuetudine di ricavare antiboli anche da antiboli ? Non lo si può affermare con certezza,

17) *Op. cit.*, cap. XXVII, p. 27.

18) Manuscripts of Jehan Le Begue, in M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Art of Painting* (1849), New York, 1967, vol. I, pp. 17-321, cap. 305.

ma può essere interessante notare l'analogia, anche se solo etimologica, sia tra i termini *protractio* e ἀνθίβολον [19], sia tra i termini usati dai due autori per indicare l'operazione di trarre copie: *abstrahere* ed ἐβγάλλειν [20].

Ancora: è possibile che il ritrovare procedimenti e termini assai simili in opere così lontane fra loro sia da imputarsi soltanto al caso ?

Quanto raccolto porta ad ipotizzare: Cennino ha riferito di una pratica più antica che in passato avrebbe rivestito un ruolo tanto importante da rendersi indispensabile la citazione anche al di là dell'incongruenza nel contesto; pratica riportata anche nella raccolta quattrocentesca di ricette e simile a quella descritta da Dionisio.

Andando a ritroso nel tempo, qualora l'operazione fosse stata così consueta e generalizzata da descriverne la messa a punto senza bisogno di ricordarne lo scopo — giacché troppo scontato —, possibile che non ne sia rimasta traccia nel testo di Teofilo, l'unico, a questo punto, pienamente medioevale ?

A una prima lettura era parso che non vi comparisse riferimento alcuno al problema. Ma alla luce di quanto emerso dalla ricerca, lo si è guardato con ottica diversa, considerando cioè la possibilità che qualcosa fosse riassunto in parole-chiave.

L'attenzione si è appuntata su un termine — *pertrahere* — che, in un passo ove si tratta dei dipinti murali, sembra contenere un riferimento al disegno di figure sulla parete: « De mixtura vestimentorum in muro . . Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua tamdiu, donec omnino madidus sit . . » [21].

Colpiva la singolare affinità semantica con i termini precedenti, ma la deludente stringatezza del testo non consentiva alcuna deduzione. Si è allora ripercorso tutto lo scritto nella speranza che altrove l'informazione fosse più ricca.

La casistica è apparsa ampia e variata: è possibile *pertrahere* su muro, legno, avorio, pergamena, vetro, metallo [22], e, a tutta prima, le operazioni sembrano non avere legame fra loro. Si osserva inoltre che Teofilo conosce la tecnica del copiare a ricalco, quando ne indica l'uso per il vetro, e la designa col verbo *pertrahere*: « . . . pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe . . . » [23]. Tuttavia il termine non ha una sola accezione, né così ristretta: « pertrahe . . quodcumque volueris . . designa quod pertraxisti » [24]. D'altra parte Teofilo è sempre molto accurato nella scelta delle parole: per delineare usa *tractus facere*, per dipingere *pingere*, per dipingere con minio *rubricare*, per dipingere le luci *illuminare*, per disegnare *designare*, e così via; dunque anche l'uso di *pertrahere* dovrebbe ubbidire ad una sua logica: « . . . Post haec in circino et regula metire, et dispone opus tuum, videlicet imagines aut bestias vel aves et folia, sive quodcumque pertrahere volueris. Quo facto si decorare volueris opus tuum . . . » [25].

Tale logica è stata rintracciata: si può asserire che con *pertrahere* si indichi esclusivamente l'esecuzione del disegno preparatorio. Ma come veniva realizzato questo disegno ? A mano libera o con l'ausilio di strumenti ? Impossibile precisarlo, anche se in un caso viene indicata la tecnica a ricalco e per trasparenza.

In questa fase del lavoro, quasi appena accostatosi alle fonti, è comunque consentito rilevare che ancora una volta ci si trova dinanzi ad uno stesso termine — *trahere* —

19) *Protractio* da *pro* (davanti) — *trahere* (trarre); ἀνθίβολον da ἀντί (davanti) — βάλλω (metto).
20) *Abstrahere: ab* (da) — *trahere* (trarre); ἐβγάλλειν: ἔκ (da) — βάλλειν (mettere) = trarre.
21) *Op. cit.*, parte I, cap. XV.
22) *Ibid.*, parte I, capp. XXII, XXVIII; parte II, capp. XVII, XXVIIII; parte III, capp. LVIIII, LX, LXI, LXXII, LXXIIII, LXXVI, LXXVIII, XCIII.
23) *Ibid.*, parte II, cap. XVII.
24) *Ibid.*, parte III, cap. LVIIII.
25) *Ibid.*, parte I, cap. XXII.

pur se usato con sfumature differenti: in Teofilo, infatti, riferito al disegno preparatorio, reca in sé l'idea di ' trarre attraverso '.

Può il *pertrahere* di Teofilo, la cui tecnica di esecuzione è ancora tutta da esplorare, essere messo in relazione con strumenti di cui si è trovata menzione in altri testi — le *protractiones* di Le Begue e gli ἀνθίβολα di Dionisio ?

Sulla scorta delle prime indicazioni, l'indagine necessita, come ogni sperimentazione, di conferme e smentite, prima di sostenere che si ha sentore di una diversa metodologia di trasferimento dell'immagine per sovrapposizione e trasparenza. Si dovranno analizzare più cicli, così come sono da leggere e rileggere manuali, ricettari e quanto altro possibile, sperando in nuove stimolanti aperture — i *condermenia* del manoscritto di Montpellier ? [26] — se non proprio in ulteriori chiarimenti. La ricerca prosegue, non si tratta che di un avvio.

26) *Liber Diversarum Arcium*, Montpellier, Ecole de Médecine, Ms lat. 277, pubbl. in *Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques des Départements*, vol. I, Paris 1849, pp. 739-811 e in part. p. 777.

APPENDICE

Πῶς νὰ ἐβγάλῃς ἀνθίβολα. (1)

"Οταν θέλῃς νὰ εβγάλῃς ἀνθίβολα, ποίησον οὕτως· ὅταν εἶναι τὸ ἀνθίβολον καὶ ἀπὸ τὲς δύο μεριὲς ἱστορισμένον, ἄλειψε χαρτὶ μὲ μπεζίριν ἄβραστον καὶ ἄφες το μίαν ἡμέραν εἰς τὸν ἴσκιον νὰ ποτίσῃ· ἔπειτα τρῖψέ το καλὰ μὲ πίτυρα διὰ νὰ ἐβγάλῃς τὸ λᾳδι καλῶς, νὰ κολλοῦν αἱ βαφὲς ὁποῦ θέλεις νὰ βάλῃς καὶ νὰ μὴ λᾳδωθῇ καὶ τὸ ἀρχέτυπον· καὶ ῥαπτοντας τὲς τέσσαρας ἄκρας τοῦ ἀνθιβόλου μὲ τὸ λᾳδωμένον σου χαρτὶ ποίησον μαύρην βαφὴν μὲ ὀλίγον αὐγὸν καὶ τράβηξε ἐπιμελῶς τὰ ἀνοίγματα καὶ βάλε καὶ τὰ ἰσκιώματα. Ἔπειτα ποίησον ψιμύθι καὶ ψιμύθισέ το καὶ μὲ νουρλότερον ψιμύθι ποίησον τὰ λάμματα καὶ ἔτζι γίνεται ὡσὰν εἰκών, διότι τὸ χαρτὶ φέγγει καὶ φαίνονται ὅλα τὰ ἀνοίγματα τοῦ πρώτου ἀνθιβόλου· μόνον διὰ νὰ μὴ τρίβωνται, πρόσεχε νὰ βάλῃς ψιμυθιὲς λεπτές. Εἰ δὲ καὶ τύχοι τὸ ὄπισθεν μέρος τοῦ ἀνθιβόλου ἀρρύπωτον, βᾴλε ἀλάδωτον χαρτί· καὶ βάνοντάς το ἄντικρυ εἰς τὸ φῶς τοῦ παραθορίου, ἢ εἰς γιαλί, ἢ εἰς τζερτζεβέν, φαίνονται καθαρὰ τὰ ἀνοίγματα καὶ οὕτως ἀκουμπίζοντας τὸ χέρι σου τράβηξε τὰ ἀνοίγματα εἰς τὸ χαρτί σου ἐπιμελῶς καὶ βάλε καὶ τὰ λάμματα μὲ κόκκινην βαφήν, καὶ οὕτως ἐβγάνοντας τὸ ἀνθίβολον γίνεται ὅμοιον ὡς καὶ τὸ πρῶτον. Εἰ δὲ καὶ εἶναι τὸ ἀρχέτυπον εἰς λᾳδωμένον χαρτί ποίησον οὕτω· βάλε εἰς χηβάδαν μαύρην βαφὴν καὶ σκορδόζωμον. ἀπ' ἐκεῖνο ὁποῦ βάνεις εἰς τὲς χρυσοκονδυλίες, καὶ ἀνάκατωσον αὐτὰ καὶ πέρασε τὰ ἀνοίγματα τοῦ ἁγίου ὅλου, οποῦ θὲ νὰ σηκώσῃς, εἴτε εἰς λᾳδωμένον χαρτὶ εἶναι, ἢ εἰς σανίδι, ἢ εἰς τοῖχον, ἢ εἰς ὅ τι καὶ ἂν τύχῃ. Εἶτα ἀνακάτωσε καὶ κόκκινην βαφὴν μὲ σκορδόζωμον καὶ πέρασε τὰς ψιμυθίας τοῦ προσώπου καὶ

Come devi trarre ἀνθίβολα [2].

Quando vuoi trarre ἀνθίβολα fai così: nel caso che l'ἀνθίβολον sia istoriato dalle due parti ungi una carta con pesiri non bollito e lasciala per un giorno all'ombra finché si sia imbibita, poi strofinala bene con crusca per estrarre bene l'olio, affinché le tinte aderiscano dove tu vuoi metterle e affinché non si unga anche l'archetipo; e avendo fissato le quattro estremità dell'ἀνθίβολον con la tua carta oleata, fai del colore nero con poco uovo e tira accuratamente gli ἀνοίγματα e metti anche le ombre. Poi fai della biacca e imbiaccalo e con biacca più liquida fai le luci e così risulta come un'immagine, poiché la carta trasparisce e appaiono tutti gli ἀνοίγματα del primo ἀνθίβολον ; solo stai attento a mettere biacca sottile affinché [il pigmento] non vada in polvere. Se anche accadesse che la parte posteriore dell'ἀντίβολον è netta, prendi una carta non oleata e ponendola contro la luce della finestra o contro un vetro o contro un'invetriata [3] appaiono limpidi gli ἀνοίγματα e così poggiando la mano tira gli ἀνοίγματα sulla tua carta accuratamente e prendi anche le luci con colore rosso e così l'ἀνθίβολον tratto viene uguale come il primo. Se anche l'archetipo fosse in carta oleata fai così: metti in una conchiglia del colore nero e succo di aglio di quello da cui prendi per le pennellate d'oro e dopo averli mescolati passa attraverso [4] gli ἀνοίγματα di tutto il santo dove tu voglia circondare, sia esso su carta oleata, o su tavola, o su muro, o su qualunque cosa capiti. Poi mescola anche colore rosso

τοῦ φορέματος. Εἰ δὲ θέλεις, ποίησον καὶ τρίτην καὶ τετάρτην βαφὴν καὶ πέρασε τὰ λάμματα (μόνον νὰ ἀλλάζουν αἱ βαφαὶ μία ἀπὸ τὴν ἄλλην) καὶ οὕτω βρέξον μίαν κόλλαν χαρτί, ἰσόμετρον τοῦ πρωτοτύπου, καὶ βάλε την ἀνάμεσα εἰς ἄλλα χαρτία νὰ παρθῇ τὸ νερόν· μόνον νὰ ἀπομείνῃ νοτερή· ἔπειτα βάλ' την ἐπάνω τοῦ ἀρχετύπου καὶ πλάκωνέ την ὅλην ἐπιμελῶς μὲ τὸ χέρι σου· ὅμως πρόσεχε νὰ μὴ παρασαλεύσῃ. Καὶ σηκώνοντας πρσεκτικὰ μίαν ἄκραν ἰδὲς ἂν ἐτυπώθη· εἰ δὲ μή, πλάκωσέ την ἐκ δευτέρου ἐπιμελέστερον καὶ ἔτζι σηκώνοντάς την θέλει εὑρεθῇ τὸ ἀνθίβολον τυπωμένον ἴσον απαράλλακτον τοῦ πρωτοτύπου.

con succo di aglio e passa attraverso le biaccature del volto e dell'abito. Se vuoi fai anche una terza e una quarta tinta e passa attraverso le luci (solo siano diverse le tinte l'una dall'altra), e poi bagna un foglio di carta della stessa misura del prototipo e mettilo posto nel mezzo di altre carte affinché perda l'acqua e solo rimanga umido; poi mettilo sopra l'archetipo e premilo tutto accuratamente con la mano; ugualmente fai attenzione che non si muova. E avendo sollevato accuratamente una estremità guarda se si sia impresso; se no premilo per la seconda volta con maggior cura e poi avendolo sollevato troverai l'ἀνθίβολον che vuoi impresso uguale somigliatissimo al prototipo.

1) DIONISIO DA FURNA, *op. cit.*, pp. 9 e 10.
2) Si è scelto di non tradurre i termini su cui si incentra l'analisi.
3) Per il termine τζερτζεβὲν si riporta l'interpretazione della Donato Grasso.
4) Risulta evidente dal contesto che il verbo περάω indica l'azione di passare sopra e non quella di passare attraverso. Circa l'« illogicità » di tale uso si rinvia all'esame di ἀνοίγω (cfr. pp. 406-407).