

L'Alto Medioevo. Miniature, affreschi, mosaici

L'arte musiva bizantina, caratterizzata da un'elevata astrazione, costituisce un episodio relativamente circoscritto - anche se di influenza significativa - nella graduale trasformazione dei sistemi di rappresentazione, nel passaggio dalla figurazione classico-romana a quella romanica e gotica.

In questo periodo di transizione - che si può far corrispondere all'*alto medioevo* - altre tipologie figurative possono forse consentire più adeguata comprensione di tale evoluzione, in quanto maggiormente *disponibili* a reagire con modelli contemporanei o anteriori.

Le testimonianze del periodo sono costituite prevalentemente dai codici miniati; pitture su tavola o su parete sono andate invece perdute o sono pervenute in precario stato di conservazione. In queste opere è possibile comunque rilevare la presenza di due fondamentali *ceppi stilistici* anteriori: il latino e il greco-ellenistico. Il non formalizzarsi di queste rappresentazioni secondo un rigido canone (come era avvenuto invece per la figurazione bizantina) consente di osservare direttamente l'interazione tra le diverse correnti, e al contempo di rilevare il riemergere di particolari tipologie figu-

rative la cui presenza era stata in qualche modo oscurata dal dogmatismo bizantino (sempre latente è rimasto ad esempio un certo legame tra figure e indizi paesaggistici e architettonici, ciò che era stato negato nella fase più *concettuale* della rappresentazione bizantina).

La particolare situazione storica (invasioni barbariche verso il sud Europa e disgregazione dell'Impero Romano d'Occidente) sposta verso il centro del continente la formazione di nuovi importanti luoghi di produzione artistica, specialmente in Francia e Sassonia; in questo modo si realizza un'interazione più diretta con il Nord Europa e le Isole (Inghilterra, Irlanda), ove la tradizione figurativa si basava essenzialmente su stilemi decorativi. In Italia la produzione maggiormente significativa si sposta gradualmente da Roma alle regioni padano-alpine, dove diventano più forti i contatti tra ceppo latino e influenze barbariche.

Anche se oramai cancellato politicamente, il mondo greco-romano resterà comunque sempre un riferimento per le nuove esperienze artistiche, e la sua influenza si ritroverà in notevole misura in due

momenti centrali della figurazione dell'Alto Medioevo: la *rinascita carolingia* e l'*arte ottoniana*.

La rappresentazione altomedievale presenta in generale tipologie di geometria dello spazio analoghe a quelle riscontrabili nella tarda antichità: tendenza alla contrazione della dimensione di profondità delle figure, presentazioni frontali e - più tardi - assonometrie *verticali* o *lateral*i per le architetture e gli oggetti, essenzialità iconografica di tutte le parti, scomposizione dello spazio globale in un insieme di spazi locali con caratteristiche topologiche autonome, tra di loro legati più o meno efficace-

mente. In alcune opere, soprattutto in quelle provenienti da centri importanti di produzione, si nota tuttavia una diversa gerarchia tra figure della scena e architettura del paesaggio, nel senso che quest'ultima è sempre meno caratterizzata da una mera funzione architettonico-decorativa, subordinata alle figure. Le figure stesse, inoltre, in certi casi tendono ad assumere connotati maggiormente realistici. Ci si avvia quindi verso una lenta, ma progressiva rilettura e interpretazione della conoscenza dello spazio tridimensionale e delle sue relazioni nella rappresentazione piana.

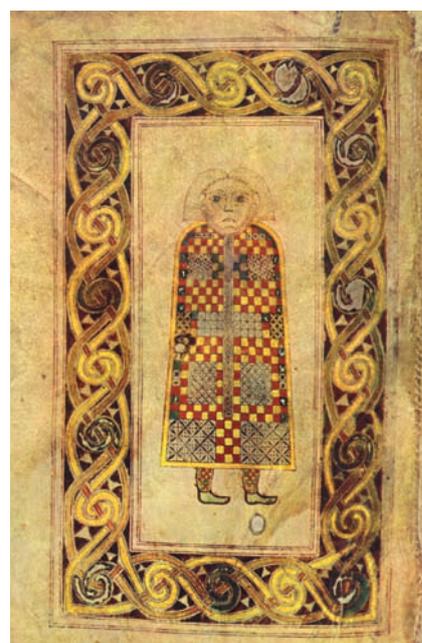
Le miniature

Per osservare l'evoluzione dello spazio pittorico nei manoscritti miniati si considerano qui fondamentalmente due periodi, il *carolingio* e l'*ottoniano*.

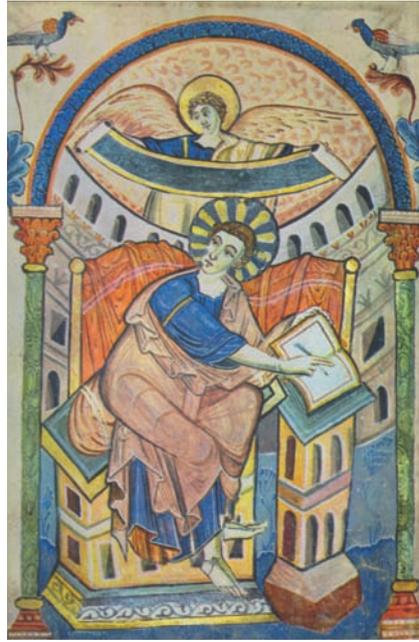
Due miniature precedenti l'epoca carolingia sono indicative per considerare due differenti aspetti di una tipologia iconografica: il Sant'Agostino del Codex Egino di Verona (fig. 1) e un foglio del Libro di Durrow (fig. 2).

Il primo si collega alla tradizione italiana, e conserva alcune caratteristiche figurative bizantine. Alla coerenza degli indizi volumetrici di spazi locali come quello del santo in trono o dei piani ideali fra

le figure, si oppone la frammentazione dello spazio globale, denotata ad esempio dall'avanzare dei piani delle figure rispetto al piano della tenda: i personaggi dovrebbero situarsi dietro di essa, poiché sono posti al di là del piano definito dalle colonne. Qui compaiono alcuni elementi figurativi che si ritroveranno spesso in questa tipologia: le colonne e un arco (o un timpano) che racchiudono la scena, e che costituiscono il minimo, ma sufficiente indizio di una connotazione *spaziosa* della scena (il riferimento cioè della stessa a un ambiente architettonico); le colonne però qui sono



1. Sant'Agostino detta a uno scrivano. Verona. Codex Egino. Berlino. Deutsche Staatsbibliothek.
2. Libro di Durrow. Dublino. Trinity College Library.



3. *San Luca. Evangelario di Carlomagno. Diocesi di Magonza. Bibliothèque Nationale.*

4 *San Matteo. Evangeli detti di Ada. Medio reno. Treviri. Stadtbibliothek.*

proiettate ortogonalmente, annullando la parvenza di tridimensionalità. In queste miniature inoltre talvolta compare una cornice decorativa che possiede analogia figurativa con le colonne stesse: il trasformarsi della cornice architettonica nell'elemento decorativo è indizio importante del valore fornito alla spazialità tridimensionale della scena.

La figura all'interno della miniatura di Durrow è invece completamente integrata con la decorazione che delimita il campo: puramente bidimensionale, essa si presenta allo stesso modo delle iniziali istoriate che decorano i libri miniati britannici o del Nord Europa, con la figura umana fortemente stilizzata.

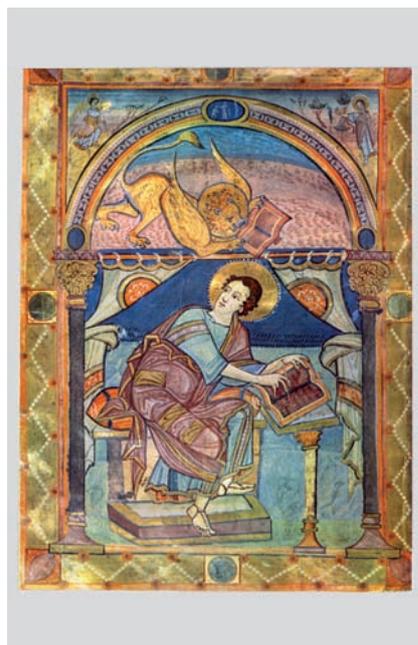
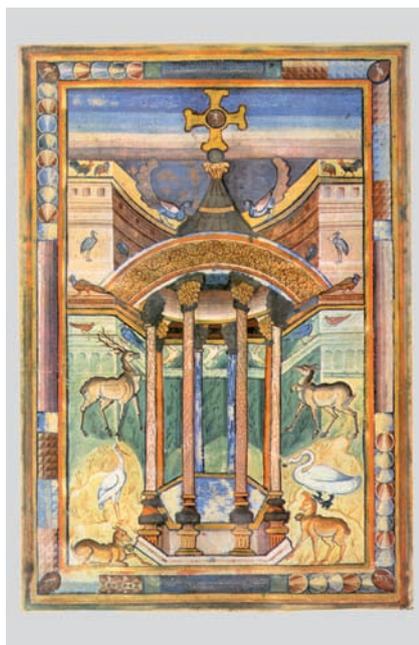
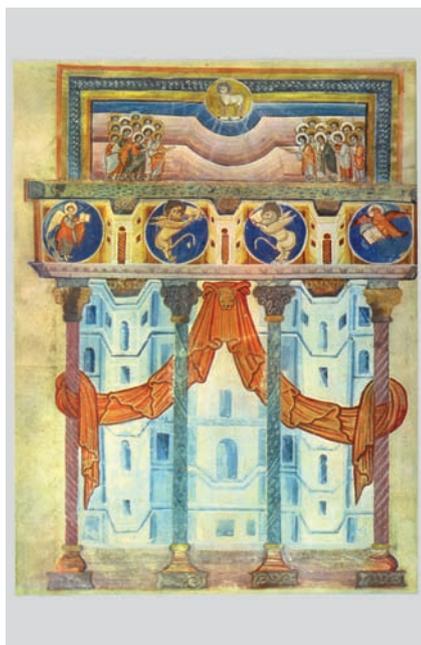
Si osservi il San Luca dall'Evangelario di Godescalco (fig. 3), di epoca carolingia. La miniatura accosta caratteristiche medio-orientali (bizantine) nei tratti delle figure, a caratteri decorativi tipici delle composizioni nordiche e insulari.

Ne deriva un'interessante interazione di indizi tridimensionali e bidimensionali: si noti ad esempio il sovrapporsi della figura dell'evangelista (inserito nello spazio al di là della cornice) all'iscrizione nella parte alta, che è invece presumibilmente sullo stesso piano della cornice.

A un gruppo di pittori della corte di Carlomagno - di età più tarda - appartengono le immagini dell'Evangelario detto di Ada (fig. 4). La figurazione è qui più *astratta* cromaticamente. Si ritrova l'arco con le colonne a delimitare lo spazio della scena, mentre scompare la cornice decorativa esterna; in tal modo colonne e arco assumono allo stesso tempo le funzioni di delimitazione dello spazio architettonico e delimitazione del campo cromatico. A tale essenzializzazione corrisponde un arricchimento dello spazio del fondale dietro la figura: compaiono indizi architettonici, che non raggiungono peraltro autonomia tridimensionale, essendo sostanzialmente

subordinati alla figura centrale. Si può osservare nel San Matteo la deformazione estrema del sedile, in tensione tra una base presentata frontalmente e una zona superiore obliqua, evidenza del tentativo di conciliare il legarsi della base alla linea di terra (definita dai basamenti delle colonne), con una maggiore libertà nella definizione di uno scorcio obliquo nella parte superiore: se la base del sedile fosse stata presentata obliquamente non avrebbe infatti trovato uno spazio plausibile sufficiente in cui inserirsi; ciò è stato invece possibile per il leggio, oggetto di più ridotte dimensioni.

Un'importante presenza di architetture caratterizza le immagini dei Vangeli di Saint-Medard (figg. 5, 6). Nella prima si nota una serie di elementi in primo piano (le colonne e ciò che vi sta sopra) e uno spazio in profondità, ove compare un edificio apparentemente dotato di significativi indizi volumetrici. Gli elementi in primo pia-



5, 6, 7. *Evangelii di Saint-Médard a Soissons. Medio Reno. Parigi. Bibliothèque nationale*

no costituiscono una elaborazione topologico-iconografica della facciata di un tempio classico: sopra le colonne è posto il frontone, con le metope raffiguranti gli attributi degli evangelisti; al di sopra, il timpano, deformato rettangolarmente, accoglie al suo interno lo spazio mistico delle figure, con in sommità l'Agnello. Il timpano, in realtà, è più cornice bidimensionale che elemento architettonico. E anche il fondale presenta comunque ambiguità tridimensionali.

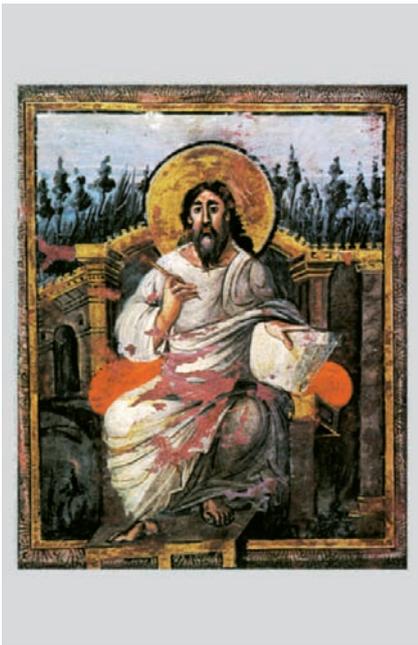
Ma è la complessità dell'integrazione di temi classici in una struttura medioevale a essere *risolta* in maniera ambigua: ciò denota la difficoltà di elaborazione di codici figurativi unitari, tentando un'*attualizzazione* al Medio evo dell'eredità stilistica dell'antichità.

Più coerente in tal senso appare la seconda immagine (fig. 6), ove alla - relativamente - ben definita volumetria della fontana e degli edifici sul fondo, si oppone una decisa cornice bidimensionale che

produce un efficace *effetto finestra* sulla scena.

Negli stessi Evangelii, i ritratti degli evangelisti (ad esempio San Marco, fig. 7) ripresentano la cornice decorativa, che funge da base al piano delle colonne e chiude superiormente lo spazio definito all'esterno dell'arco. Si può notare la contrapposizione tra la tridimensionalità del sedile, definita dallo scorcio (attuato qui completamente, a partire dalla base) e la bidimensionalità di elementi come la colonna del leggio, ricondotta alla stessa tipologia di geometria delle colonne ai lati.

La produzione miniata di Aquisgrana presenta caratteri spiccatamente *ellenistici*, ciò che fa assumere a queste figurazioni caratteri *illusionistici*: l'esterno con paesaggio prevale generalmente sull'interno architettonico. Si osservi il S. Giovanni (fig. 8), dove la figura è definita così volumetricamente che addirittura deborda con la parte inferiore del trono, dalla



stessa cornice bidimensionale. Negli Evangelii di Ebbone, (fig. 9) il carattere ellenistico si accentua rendendo estremamente vivaci i tratti dell'immagine. Ciò porta a una maggiore essenzialità del segno, con conseguente semplificazione del fondale paesaggistico.

Fa riferimento alla scuola di Carlomagno un'altra variante iconografica nella rappresentazione degli evangelisti: nel S. Matteo degli Evangelii di Loisel (fig. 10) il fondale paesaggistico si precisa in un secondo piano architettonico.

Tre ritratti di Carlo il Calvo, eseguiti da pittori della sua corte, presentano interessanti soluzioni riguardo al rapporto tra gli indizi di riconoscibilità volumetrica degli elementi inseriti nello spazio e l'importanza, invece, della loro presentazione frontale con proiezione ortogonale: ciò che li colloca cioè nel piano bidimensionale della pagina decorata.

Nella Bibbia di S. Paolo fuori le

mura (fig. 11) la parte inferiore del trono è sottoposta a una trasformazione assonometrica *verticale*, mentre la parte alta, ove sono collocate arcate e timpano, è proiettata ortogonalmente. La parte inferiore del trono, dovendo evidenziare la sua *capienza*, ha bisogno di tale trasformazione, mentre la parte superiore, essendo una tipologia iconograficamente nota, non necessita di indizi volumetrici ma le risulta sufficiente una presentazione frontale.

La difficoltà nel controllare questa complessa composizione è evidente nelle ambiguità che talora si generano: ad esempio nel rapporto tra la posizione dei capitelli delle colonnine e quella dei loro basamenti, oppure per il fatto che Carlo effettivamente non riesca a *entrare* nel suo trono.

L'immagine del Salterio di Carlo il Calvo (fig. 12) appartiene alla tipologia iconografica degli evangelisti. Il trono è volumetricamente definito, ma l'importanza della spalliera decorata impedisce che

8. *San Giovanni. Evangelii detti dell'Incoronazione. Aquisgrana. Vienna. Kunsthistorisches Museum.*

9. *Salterio. Hautvillers. Troyes. Cattedrale.*

10. *San Matteo. Evangelii detti di Loisel. Parigi. Bibliothèque Nationale.*



11. Carlo il Calvo. Bibbia detta di San Paolo fuori le mura. Roma. San Paolo fuori le mura.

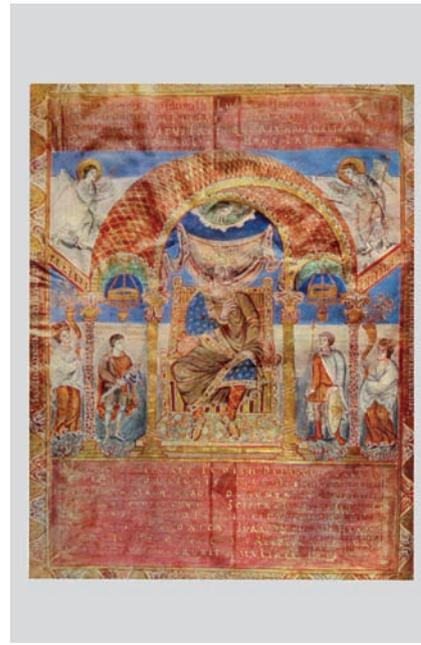
12. Carlo il Calvo. Salterio di Carlo il Calvo. Parigi. Bibliothèque Nationale.

13. Carlo il Calvo. Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona. Monaco. Bayerische Staatsbibliothek.



essa venga posta dietro le tende, dove invece dovrebbe situarsi se venissero rispettate le effettive relazioni dei piani di profondità.

Il ritratto di Carlo degli Evangeli di Saint-Emmeran (fig. 13) è un'immagine ancora più singolare: la geometria scelta per rappresentare la tridimensionalità del baldacchino è una assonometria laterale, che consente di ricondurre l'oggetto tridimensionale all'ordine planare della pagina miniata. Ma questa proiezione del baldacchino interagisce con una trasformazione quasi-prospettica dello spazio del trono e delle figure. Il trono evidentemente necessita di proiezione centrale, ma la ricerca della simmetria conduce a incongruenze topologiche, come la posizione della seconda colonna da destra, che dovrebbe essere vista dietro il trono, è invece posta davanti ad esso. Inoltre, la volta del baldacchino, nonostante l'assonometria, è comunque più cornice decorativa che effettivo conteni-

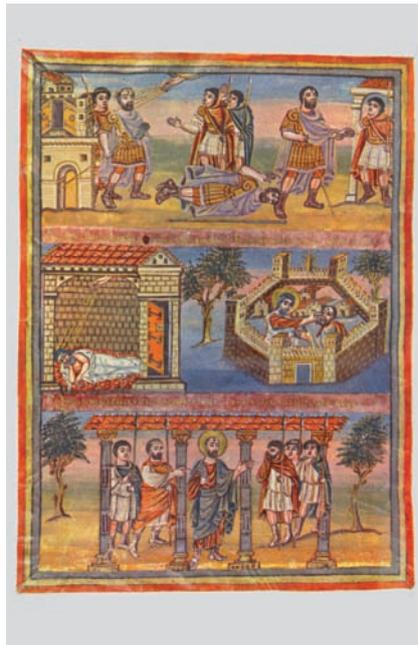
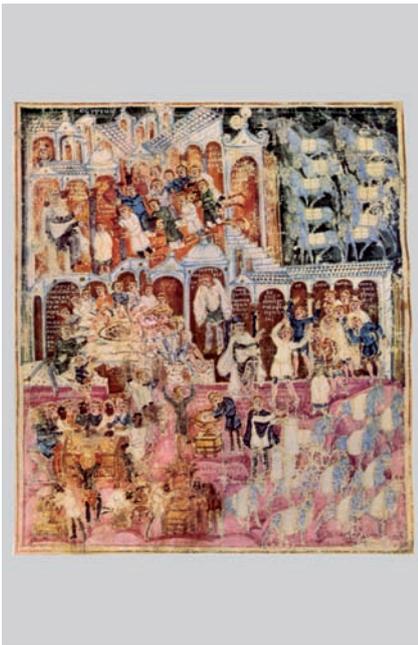


tore *spazioso* del trono.

La tipologia dell'illustrazione biblica nel periodo che si sta considerando evolve da un'iniziale essenzialità tematica e iconografica verso la direzione di un figurativo *racconto storico*, in cui vengono precisati nel dettaglio i personaggi e talvolta gli stessi luoghi, nei quali compaiono architetture ben definite.

Un precursore di questa tipologia è il Pentateuco di Tours, del VII secolo (fig. 14). Qui gli episodi sono labilmente divisi in registri orizzontali; i confini tra un registro e l'altro sono costituiti da architetture, che, pur essendo talvolta presentate di scorcio, non sembrano avere altra funzione che quella, bidimensionale, di separazione delle scene e di fondale cromatico-ritmico per i personaggi; le scene tendono per questo ad apparire temporalmente *compresenti*.

La rappresentazione delle storie bibliche due secoli dopo è più de-



finita: si rileva una chiara divisione in registri con precisati e autonomi spazi locali, in cui le architetture non hanno più una funzione solamente decorativa all'interno della singola scena.

Si veda ad esempio la prima Bibbia di Carlo il Calvo (fig. 15): la presenza architettonica è ridotta all'essenziale (uno, due oggetti per ogni scena), ma le tipologie si precisano, le trasformazioni spaziali si chiariscono, l'iconografia delle parti tende a una più precisa geometria.

Nel primo e nel secondo registro dall'alto vi sono due differenti tipi di rappresentazione di città: insieme di edifici con assonometria *laterale-obliqua* nel registro superiore (iconografia adeguata a uno stretto rapporto con le figure, in cui l'architettura accompagna un movimento esterno nella scena); piccole case all'interno di un muro esagonale turrato, in assonometria verticale, nel registro mediano (rappresentazione qui adeguata alla statica centralità della funzio-

ne della città). Si può notare nello stesso scomparto la contrapposizione dello spazio locale della città rispetto a quello dell'edificio a sinistra: geometria verticale per il primo, laterale per il secondo; disposto più *spaziosamente* il primo, legato più fortemente alla pagina (quasi costretto tra le due bande divisorie verticali) il secondo.

Nella Bibbia detta di San Paolo fuori le mura (fig. 16), dello stesso autore della precedente, ma di venticinque anni più tarda, il rapporto tra figure e architetture si fa più serrato: queste ultime si ingrandiscono e occupano quasi tutto lo spazio disponibile nello scomparto. Gli indizi iconografici delle parti e quelli di riconoscibilità tridimensionale aumentano; dalle scene scompare la ieraticità delle figure ancora presente nella Bibbia precedente. Solo (ma conseguentemente forse) il rigore geometrico di definizione intrinseca delle parti è lievemente allentato.

Successivamente alle produzio-

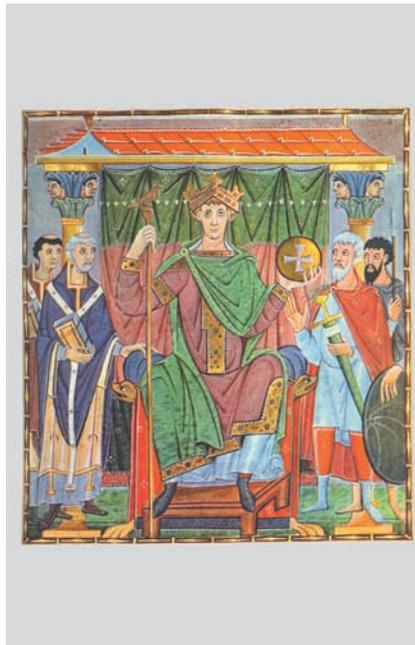
14. *Storia di Giuseppe. Pentateuco detto di Tours. Parigi. Bibliothèque Nationale.*

15. *Bibbia detta prima Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi. Bibliothèque nationale.*

16. *Storie di San Girolamo. Bibbia detta di San Paolo fuori le mura. Roma. San Paolo fuori le mura.*

17. L'imperatore Ottone III. Raichenau.
vangeli di Ottome III. Monaco. Bayerische
Staatsbibliothek.

18. Vangeli di Goslar. Echternach.
Uppsala. Universitetsbibliothek.



ni degli artisti della corte di Carlo il Calvo, la figurazione miniata ritorna gradatamente a tipologie decorative bidimensionali.

Solo con la *rinascita ottoniana* (alla fine delle invasioni barbariche verso il centro dell'Europa tra il IX e il X secolo) si ritroveranno altri impulsi innovatori.

Mutano anche le condizioni di produzione dei manoscritti: essi non sono più prodotti alla corte imperiale, ma nei monasteri, diventando, alcuni di questi, importanti scuole.

Vari sono gli apporti stilistici della tradizione a questa rinascita figurativa; se ne possono individuare tre fondamentali: alcune reminiscenze dell'arte carolingia, l'arte della tarda antichità romana, l'arte bizantina.

In uno dei primi notevoli Evangelieri, quello redatto per Ottone III, a Reichenau (fig. 17), si osserva un aumento del realismo degli indizi iconografici di riconoscibilità delle parti, delle figure e degli

oggetti architettonici. Lo spazio globale rimane tuttavia geometricamente decomposto: si può notare, ad esempio, il rapporto tra i basamenti delle colonne e i piedi delle figure che vi si sovrappongono, una chiara reminiscenza bizantina. Il modello del tempio è molto semplificato: nonostante il realismo delle parti la sua tridimensionalità è problematica.

A Echternach si precisa una nuova tipologia della rappresentazione di figure e architetture: più forti diventano i legami tra questi due elementi.

Nell'immagine tratta dai Vangeli di Goslar (fig. 18) l'intero spazio contiene un edificio completo, con al suo interno alcune figure. Il tipo architettonico, nuovo in queste figurazioni, è un'abbazia. Non si tratta più di templi o baldacchini che avevano più che altro funzione di arricchire decorativamente la centralità del personaggio; né si tratta di architetture che commentino o ambientino una scena



19. Lo scriptorium di Echternach. Evangelionario. Brema. Staatsbibliothek.
20. San Gregorio il Grande e il suo scriba. Registrum Gregorii. Treviri. Stadtbibliothek.

storica. Architettura e figure tendono invece a pari dignità, a una interdipendenza. L'importanza delle figure rimane tuttavia elevata, poichè la deformazione dei caratteri iconici dell'edificio si orienta verso un ampliamento dello spazio interno centrale (sede delle figure) e un conseguente contrarsi della parte superiore e dei lati, i quali tendono comunque a incorniciare le figure stesse.

Un'evoluzione in questo senso si osserva nell'immagine di un altro Evangelionario di Echternach (fig. 19): qui la scena è decisamente *realistica*, nell'architettura e nei personaggi. Essa riproduce infatti lo scriptorium all'interno dell'abbazia. L'edificio, presentato frontalmente, è contenuto esattamente entro la cornice della pagina miniata: ciò che lo legherebbe alla bidimensionalità della pagina stessa; tuttavia la deformazione iconografica rispetto alla realtà si avverte in maniera sostanziale non alla scala dell'intero, ma alla scala

delle parti minori: le relazioni metriche tra gli elementi si avvicinano a quelle *reali* assai più che nell'immagine precedente. Là infatti, l'analogia bidimensionale delle figure e dell'edificio denotavano una maggiore importanza delle prime rispetto al secondo; qui, aumentando le dimensioni dell'edificio rispetto alle dimensioni delle figure, diminuisce di conseguenza lo scarto gerarchico tra l'uno e le altre.

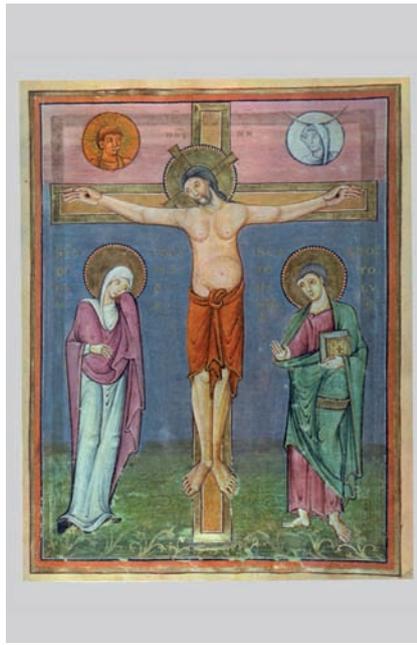
Le pagine miniate del Maestro del Registrum Gregorii sono particolarmente interessanti (figg. 20, 21, 22). Riprendendo alcuni elementi classici, integrandoli con caratteri bizantini e *rigore* carolingio, egli giunge a un'espressione nuova, maggiormente *plastica* nella definizione degli oggetti nello spazio. Due sono le conseguenze immediate: le figure umane assumono connotati *classici* nei volti, una morbidezza che ne rende compiutamente la volumetria; gli elementi architettonici ricevono



21. *L'imperatore Ottone II. Registrum Gregorii. Treviri. Chantilly. Musée Condé.*

22. *Crocifissione. Sacramentario di Lorsch. Treviri. Musée Condé.*

23. *Evangelario di Enrico II. Reichenau. Monaco. Bayerische Staatsbibliothek.*



anch'essi maggiori connotazioni volumetriche. L'organizzazione dello spazio globale continua a rimanere peraltro articolata in porzioni a differente geometria. Si veda la miniatura con San Gregorio (fig. 20): alla coerente assonometria laterale dell'edificio, di dimensioni estese, così da far supporre una geometria analoga per il resto dello spazio, si contrappongono trasformazioni *oblique* del leggio e dello sgabello. Lo spazio di contenimento è talmente ristretto da evidenziare tali distonie: le figure e i piccoli oggetti paiono *sospesi* in questo ambiente.

L'imperatore Ottone II (fig. 21) presenta "incongruenze" più sottili, ma egualmente significative. La proiezione ortogonale della parete anteriore del baldacchino con il trono si pone infatti in contrasto la deformazione obliqua dello sgabello, lo stesso scorcio obliquo della parte laterale del tempio, e infine la posizione delle figure sui lati in rapporto allo spazio del baldacchino stesso; i pie-

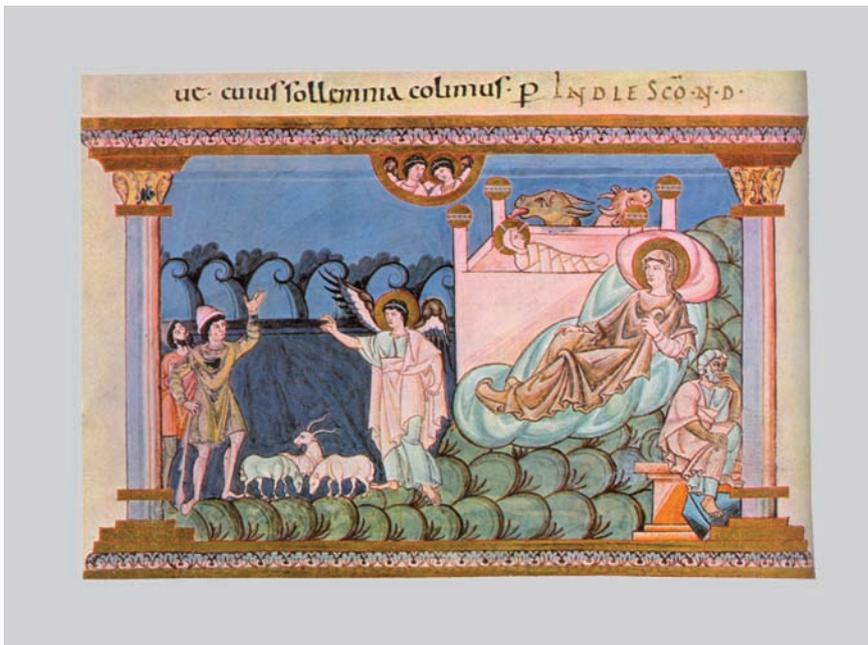


di delle figure sono molto arretrati rispetto al trono, mentre le mani sono *davanti* alle colonne: evidentemente l'imperatore è *al di fuori* del suo baldacchino.

La fase di massimo sviluppo della figurazione ottoniana coincide con una ripresa dell'importanza della scuola di Reichenau.

In un'immagine dall'Evangelario di Enrico II (fig. 23) si rileva una precisa definizione delle figure e delle architetture, anche se queste appaiono iconograficamente assai semplificate nel loro insieme. I personaggi costituiscono ancora uno spazio locale a sé stante, quasi *lastra* appoggiata successivamente nella composizione: le figure sono sospese nello spazio complessivo, e l'architettura del fondale è una quinta scenografica.

E' forse sintomatico che talvolta la tendenza a una omogeneizzazione geometrica dell'intero spazio rallenti, ed esso torni a scomporsi in divisioni e giustap-



posizioni di spazi locali, propria-
 tà dove aumenta invece la defini-
 zione iconografica delle parti (ar-
 chitetture e figure) nella direzio-
 ne di un *realismo plastico*: se per un
 verso si ha una evoluzione figura-
 tiva, in altro verso essa è frenata:
 il riferirsi a una tradizione consoli-
 data consente infatti di non perde-
 re il controllo dell'ordine spa-
 ziale costituito.

Nuove tendenze figurative si rile-
 vano in epoca più tarda, in centri
 di produzione di manoscritti me-
 no legati dei centri primari a forti
 tradizioni iconografiche.

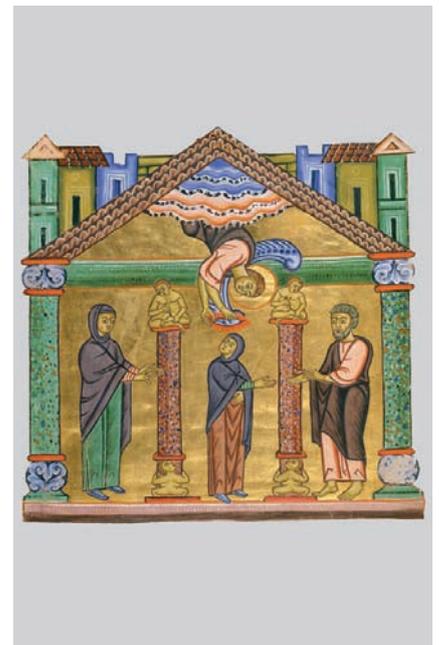
Si veda ad esempio la Natività di
 un sacramentario prodotto a Ful-
 da (fig. 24): nella complessità della
 composizione si possono osser-
 vare momenti distinti della sce-
 na, nelle relazioni che formano i
 personaggi con il paesaggio. Rudi-
 mentali indizi di profondità si col-
 gono nel digradare di alcuni piani
 dal fronte verso il fondale. Le fi-
 gure sono delicate, la loro *corporei-
 tà* è evidente.

Ci si sofferma infine su una parti-
 colare tipologia iconografica pre-
 sente talvolta nelle figurazioni: la
 composizione di figure ed edifici di
 un ambiente urbano.

Nel Lezionario di Salisburgo (fig.
 25) l'importanza è ancora centra-
 ta sull'edificio che fa da conten-
 tore-fondale ai personaggi. La
 città, assai semplificata, è dipen-
 dente dall'immagine centrale; es-
 sa è definita come proseguimento
 del timpano: presentata frontal-
 mente, si fonde figurativamente
 con esso, rispetta nella distribu-
 zione delle parti la simmetria del-
 la facciata.

Nella Vita di San Bertino (fig.
 26) la città sovrasta ancora la sce-
 na in maniera decorativa, ma qui
 non c'è un edificio che contiene
 le figure: una semplice ornamen-
 tazione racchiude questo spazio;
 la città inoltre è presentata con
 più forti indizi tridimensionali (gli
 edifici sono raffigurati con asso-
 nometrie oblique).

Nell'Annunciazione del Sacra-
 mentario di S. Gerone (fig. 27)



24. *Natività e annuncio ai pastori.*
Sacramentario. Fulda. Roma. Biblioteca
Vaticana.

25. *Presentazione della Vergine al*
Tempio. Salisburgo. Lezionario. New
York. Pierpoint Morgan Library.



26. *Vita di San Bertino. Abbazia di Saint-Bertin. Boulogne.*

27. *Annunciazione. Sacramentario di San Gerone. Colonia. Parigi. Bibliothèque Nationale.*

28. *Vita di Sant'Amand. Saint-Amand. Valenciennes. Bibliothèque Nationale.*



viene eliminata completamente la dipendenza della struttura della città dallo spazio delle figure: il fondale in cui è ambientata la scena è ora la città stessa, in cui non esiste più simmetria delle parti, e le stesse sono più definite. Non si raggiunge tuttavia una integrazione tra i due luoghi: la discontinuità tra spazio delle figure e spazio della città è accentuata dalla *nuvola* che li separa.

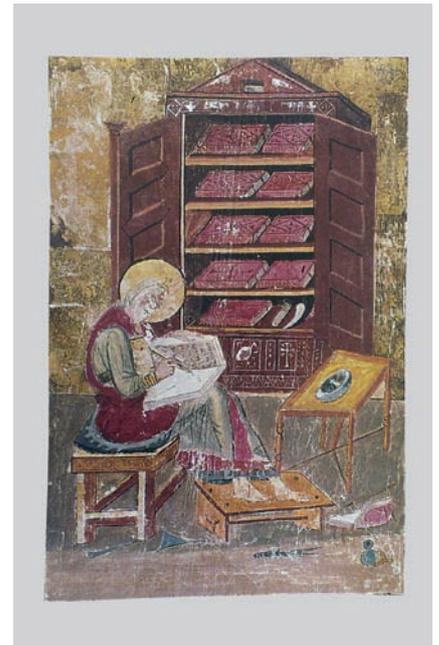
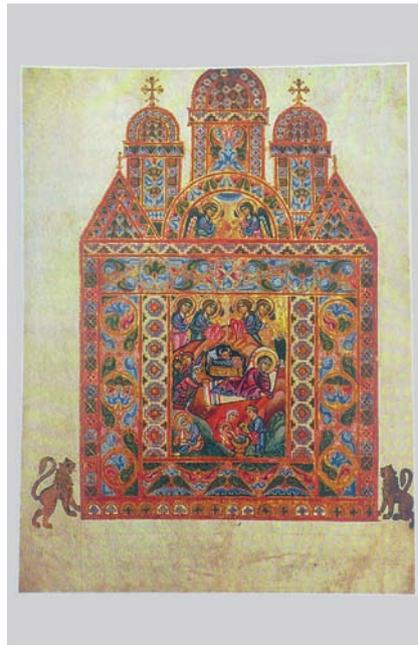
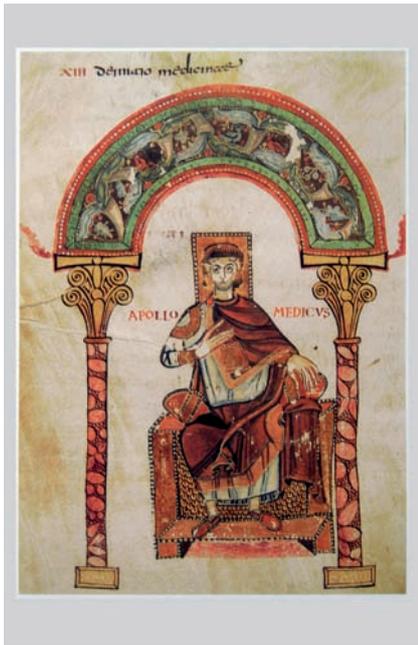
Una maggiore integrazione in questo senso può rilevarsi nella Vita di Sant'Amand (fig. 28): non c'è separazione percepibile tra spazio della figura ed edifici retrostanti (la nuvola è infatti significativamente spostata più in alto), la figura stessa sembra posta alla base di un percorso che conduce dai primi scalini in basso, all'edificio a destra, fino a proseguire visivamente in profondità nel fondale. La maggiore definizione realistica degli edifici, il loro disporsi con rigidità geometrica nello spazio rispetto alle figure, forniscono a questa rappresentazione caratteri



di novità rispetto alle precedenti.

Si considerano infine tre miniature, di diverso periodo e origine, significative per alcuni aspetti del rapporto tra spazio e figure rappresentate.

Nella miniatura di Apollo Medicus (fig. 29) lo spazio della scena è completamente sottoposto alla *bidimensionalità* del piano. Il portale con l'arco incornicia la figura che fluttua in un luogo che potrebbe essere anche davanti al portale stesso. L'accentuazione della planarità è data anche dalla dimensione, definizione e varietà cromatica della decorazione dell'arco. Ma anche, e forse soprattutto, dalla decomposizione spaziale degli elementi del trono, le cui incongruenze nella rappresentazione pseudo-prospettica lo rendono pura decorazione: si osservi il bracciolo a sinistra che non si risolve tridimensionalmente nella pedana; lo stesso accade per il bracciolo di destra, che addirittura arretra; l'ombra agli appoggi, che



a destra è portata in senso contrario allo scorcio dell'appoggio stesso.

Architettura, figure e decorazione si fondono nella rappresentazione della Natività dallo Psalterium Egberti (fig. 30). Decorazione e architettura dominano la figurazione, con la chiesa che è un'enorme *tarsia* ricamata. L'architettura si fa decorazione e viceversa. Il tutto è *iperbidimensionale* e *iperfunzionalizzato* alla comunicazione dell'evento. La tensione figurativa tra architettura e decorazione si accentua negli indizi pseudo-volumetrici delle cupole che si situano in una quinta scenografica significativamente *dietro* alla *facciata* principale. In mezzo, il quadro, uno squarcio su un paesaggio, un mondo *dentro* la decorazione e *dentro* l'architettura della chiesa, presentato con singolarità geometriche (le particolari collocazioni e dimensioni delle figure) e la multidimensionalità spazio-temporale della compresenza di Natività e Battesimo di Cristo.

Nel foglio con il profeta Ezechiel (fig. 31), alcuni spazi autonomi con geometrie differenti vivono nello spazio complessivo della composizione, che assume per alcuni versi un aspetto *protocubista*. Alcuni oggetti fungono da importanti attrattori figurativi: il tavolino si *stromba* verso l'armadio, con una misteriosa quinta gamba legata da tiranti dall'altrettanto misteriosa funzione; lo sgabello dove il profeta poggia i piedi è innaturalmente ruotato di 90 gradi, per mostrare evidentemente la comodità della sua posizione; addirittura, il pittore alza il suo scorcio anteriore, ma in questo modo rende anche palesemente scomoda l'appoggiatura, con i piedi che *scivolano* in avanti. I piani dell'armadio sono stati sollevati, per una migliore osservazione dei manoscritti, col rischio che i libri stessi *cadano* fuori. Ma non lo fanno, perché in realtà non sono i libri ad avanzare, ma è l'occhio dell'osservatore che dallo sgabello del profeta contemporaneamente

29. *Apollo Medicus*. Isidoro da Siviglia. *Etymologiae*. Vercelli. Biblioteca capitolare.

30. *Natività di Cristo*. Psalterium Egberti. Cividale del Friuli. Museo Archeologico Nazionale.

31. *Il profeta Ezechiel*. Codex Amiatinus. Firenze. Biblioteca Medicea laurenziana.

si eleva, e osserva (in una visione multicentrica) la libreria dall'alto. Ovvero, in altri termini, lo spazio è stato topologicamente deformato in funzione dell'unico punto di osservazione esterno alla bidimensionale pagina miniata. Il pittore insistentemente fa anche notare con alcuni dettagli la qualità del legno dello sgabello, mostrando il lato inferiore dell'asse orizzontale (teoricamente invisibile in questo punto di osservazione!).

Affreschi

Negli affreschi altomedievali si ritrovano spesso richiami a caratteri stilistici bizantini. Si consideri ad esempio la Madonna della Catacomba di Commodilla (fig. 32). Qui lo spazio affrescato però non possiede più le caratteristiche della discretizzazione musiva, esso è perciò assai meno sensibile all'azione della luce indotta a posteriori; è anche per questo che ritornano allora a prendere una certa consistenza le volumetrie delle figure e degli oggetti.

Questi caratteri si ritrovano in maggiore misura in esempi più tardi: nella Crocifissione di Santa Maria Antiqua (fig. 33) la ieraticità delle figure è rotta dallo scorcarsi dei volti e da significativi elementi paesaggistici (il basamento con il reali-

simo delle screpolature del terreno e i monti sullo sfondo).

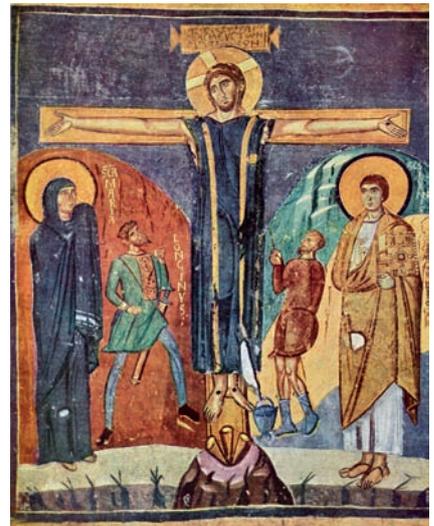
Gli affreschi di Castelseprio (fig. 34) costituiscono un episodio isolato - opera forse di un artista greco di passaggio - ma emblematico dell'importanza che assumerà successivamente il nord d'Italia come centro di produzione artistica.

La serie degli affreschi della chiesa di S. Giovanni a Mustair (figg. 35, 36), tra le prime realizzazioni di un ciclo di affreschi fortemente integrato in uno spazio architettonico, costituiscono una delle rare testimonianze di quella che doveva essere la qualità della pittura parietale attorno all'anno Mille.

Gli affreschi della Basilica inferiore di San Clemente a Roma sono caratterizzati da particolari relazioni

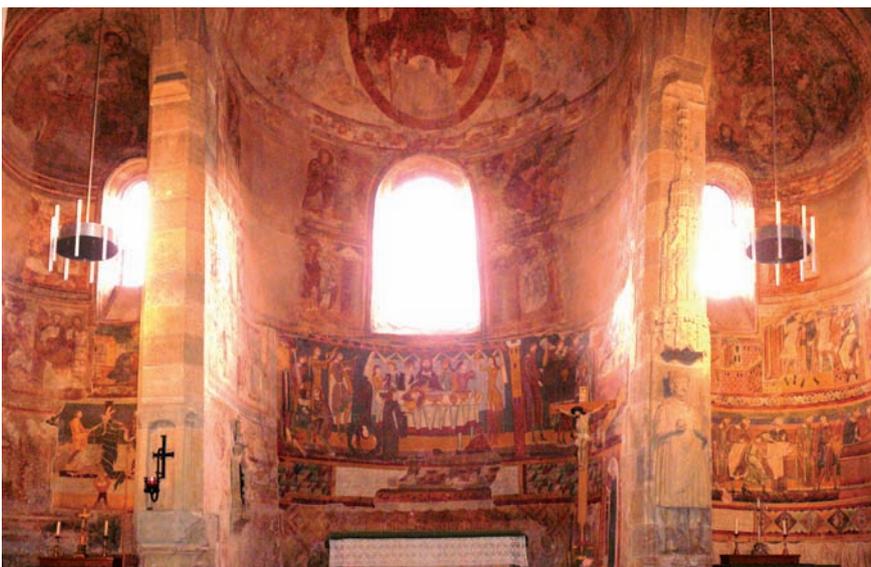
32. *Madonna con Bambino.*
Catacombe di Commodilla, Roma. Circa VI sec.

33. *Crocifissione. Santa Maria Antiqua.*
Roma. Circa VIII sec.



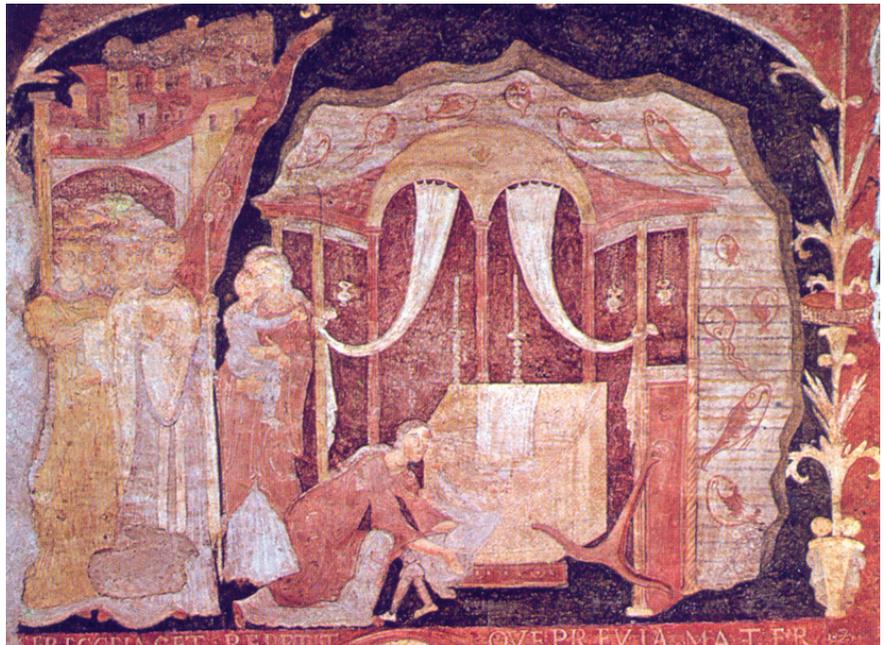


34. *Viaggio a Betlemme. Maestro di Castelseprio. Santa Maria Foris Portas. Castelseprio. Circa IX-X sec.*
35. *Fuga in Egitto. Monastero di San Giovanni a Mustair. Circa IX sec.*
36. *Monastero di San Giovanni a Mustair. Abside.*



37. *Miracolo del Mar d'Azov. Basilica inferiore di San Clemente, Roma.*

38. *Scene della vita di Sant'Alessio. Basilica inferiore di San Clemente, Roma.*



tra figure ed elementi architettonici e naturali nello spazio della composizione.

Nel *Miracolo del Mar d'Azov* (fig. 37) la scena centrale ha come sfondo un padiglione, più fondale scenografico che volume capiente, che è la parte più interna di un insieme di spazi che lo circondano, luoghi concentrici ma incomunicanti. Attorno al padiglione, che racchiude la scena del miracolo, c'è il mare, in una disposizione avvolgente che non distingue orizzonti o prospettive, ma colloca la scena

come in un acquario; questo mare è protetto con una cornice da uno spazio nero, inconoscibile, impenetrabile; in questo spazio è però inserita, a sinistra, la città, con le figure che osservano la scena, come attraverso una finestra spazio-temporale. Il tutto è poi delimitato dall'ulteriore decorazione esterna, che partisce gli altri scomparti figurativi del ciclo di affreschi. Ogni luogo vive quindi qui una propria dimensione, senza comunicare con gli altri.

Nella *Leggenda di Sant'Alessio*

(fig. 38) lo spazio della scena è concettualmente opposto al precedente. Dove prima si presentavano più luoghi spazialmente e temporalmente incomunicanti, qui c'è una fusione spazio-temporale: nello stesso spazio sono presenti contemporaneamente tre momenti cruciali del ritorno di Sant'Alessio (da sinistra a destra, l'arrivo in incognito in famiglia, l'incontro con il Papa, il riconoscimento della famiglia). La compresenza è tale che il Papa compare due volte e Sant'Alessio addirittura tre. In que-



39. *San Clemente celebra la messa.*
Basilica inferiore di San Clemente. Roma.
 40. *Deposizione nel Sepolcro. Santissima*
Trinità di Saccardia. Codrongianus.

sta estrema compressione spazio-temporale, l'architettura rimane schiacciata sullo sfondo, pura scenografia di pannelli *sventaglianti*. Nel San Clemente che celebra la messa (fig. 39) l'architettura, ridotta a essenziale padiglione, rimane nel fondale, srotolandosi anche qui

come quinta scenografica. Questo sfondo porta l'attenzione sul momento centrale della scena, l'altare di San Clemente, dove la tovaglia con il pane, il calice e il messale sono ribaltati e proiettati verso l'osservatore esterno: essi si liberano quindi dal campo gravitazionale

della scena e vengono attratti nel piano dell'osservatore, in una posizione che ne connota massima evidenza.

Nell'affresco con la Deposizione nel Sepolcro di Codrongianus (fig. 40) è il colore a prevalere sulla geometria dello spazio: tutta la scena è portata su un piano, e i ritmi compositivi sono quasi esclusivamente determinati dai cromatismi. Non c'è profondità tra la cornice decorativa dell'affresco e gli elementi interni, figure e architetture. Nel sepolcro in cui Cristo riesce a entrare in una stretta fessura è dominante la decorazione frontale. L'architettura è proiettata ortogonalmente, senza traccia di profondità, pur denotando un *realismo* materico assai distante dall'astrazione bizantina. L'articolazione della scena nei colori è quindi data dal contrappunto tra i verdi, i gialli, i rossi delle figure e delle architetture, in queste suddivise nelle partizioni cromatiche di colonne e trabeazioni di quella che appare evidentemente come la navata di una chiesa.



Mosaici

L'Orazione nell'orto della Basilica di San Marco a Venezia (fig. 41) è una composizione in cui tutto è funzionale alla fusione spazio-temporale dei due momenti del Cristo. E' particolarmente accentuata la bidimensionalizzazione degli elementi, quasi fossero piani distinti di un bassorilievo: i discepoli dormienti sono un unico blocco fuso - anche cromaticamente - con la montagna, con intensa plasticità. Dietro di essi un paesaggio fortemente iconizzato (nelle rocce, negli alberi, nelle piante) accoglie la figura del Cristo orante, che, diversamente dal Cristo che colloquia con i discepoli, appare quasi staccato, levitante sulle rocce: è un momento

estatico che non lo fa più appartenere al mondo terreno. La planarità delle quinte è accentuata dal muro della città sul fondale, che è l'ultimo limite prima dello spazio dorato, che avvolge l'intera composizione, connotandosi quindi come universo in cui si inserisce la scena, mondo concluso in sé stesso. Da osservare i colori di Cristo, che lo stagliano al di fuori del blocco discepoli-rocche-muro: il blu del cielo terrestre e l'oro dello spazio esterno, altro, infinito. La transizione tra i due momenti temporali è nel discepolo che si rivolge a Cristo, mentre la forza della fusione temporale è denotata dai due volti di Cristo, esattamente uguali, anzi, lo stesso



41. Orazione nell'orto. Basilica di San Marco. Venezia.



42. La Santa Cena. Maestro de Sorigueola.

43. Ultima Cena. Basilica di San Marco, Venezia.

44. Storie dell'Antico Testamento. Duomo di Monreale.



getti possono assumere qualsiasi posizione: la scena si svolge in effetti al di fuori della Terra, nello spazio stellare.

Nel mosaico di San Marco (fig. 43) si ripete un'analoga scenografia, con gli stessi rapporti geometrici tra i piani della scena. Ma anche se qui si fornisce traccia di un "sopra e sotto", di un basamento su cui poggiano le gambe del tavolo (vere e proprie colonne!) e i sedili *architettonici* dei capotavola, l'intero spazio è fatto di astratta, mistica materia luminosa. Dorato è il piano del tavolo, dorato il panneggio della tovaglia, dorato il basamento, dorato (ovviamente) il fondale-cielo. Anche se maggiormente caratterizzato architettonicamente rispetto alla Cena di Sorigueola, qui la rappresentazione vive però in uno spazio se possibile ancora più astratto, mistico: l'oro della tavola è tutt'uno con lo sfondo. Le vettovaglie "non sono più di questa terra", ma appartengono veramente ora allo spazio unico, mistico, dorato, dell'eternità.

volto atemporale bilocato in due spazi-tempi *terrestri*.

Si confrontino ora due "Ultima Cena".

Nella Santa Cena di Sorigueola (fig. 42) tre piani paralleli, verticali, si compongono nello spazio: il fondale stellato, Cristo e gli Apostoli, il tavolo con le vivande. La planarità è assoluta, tutto esiste nello spazio di queste lastre che contengono tali elementi. Non

esiste scorcio, la scena connota l'iconografia nella maniera più evidente, articolandosi tra pianta e alzato: i piatti sono verticali, i bicchieri in profilo, le figure si appendono al cielo stellato. L'indizio di *realismo* nel panneggio della tovaglia diventa astratta decorazione nella somiglianza con il fondo delle vesti delle figure. Il peso prospettico è sostituito da un'assenza gravitazionale, in cui gli og-



Particolarmente interessante dal punto di vista dell'iconografia delle architetture e della loro "composizione-decomposizione" è la parete del Duomo di Monreale con le storie dell'Antico Testamento (fig. 44). Nelle scene dei comparti si rileva una elevata iconizzazione delle architetture e degli elementi del paesaggio naturale. Le architetture sono ricondotte a tipologie fondamentali ed essen-

zializzate nei loro elementi costituenti, pur essendo ricche di decorazioni. La equiparazione delle loro dimensioni a quelle delle figure umane fanno sì che in facciata tutta la loro altezza contenga un'unica apertura: un edificio è praticamente costruito da una porta e dal suo tetto. Particolari singolarità si individuano in due degli scomparti, quello con la scena dell'incendio (al centro, a destra) e

quello con la scena del terremoto (in basso, a sinistra). Nell'incendio pare che a bruciare non siano architetture, ma *vecchi giocattoli* gettati alla rinfusa in un braciere. Nel terremoto la scena si presenta come un "decollage Rotelliano" di elementi, figure bidimensionali, reincollate in una *istantanea* fissata in un momento del crollo, come se a decomporsi fosse stato il mosaico stesso, e non la vera città.