

FULVIO CERVINI

LE VIE DEL CLASSICISMO TRA ICONOGRAFIE E LINGUAGGI

A Novara, durante l'episcopato di Litifredo (1123-1151), il "sublevita" Airaldus compilò per la cattedrale una lista dei vescovi locali, come aveva fatto un suo anonimo collega dell'XI secolo redigendo un elenco analogo per San Gaudenzio. Entrambi adoperarono un supporto di eccezionale qualità e rarità, scrivendo le liste a pennello sul verso delle valve di un dittico eburneo assai più antico: quello della cattedrale era di un patrizio, verosimilmente italiano, ed era stato intagliato verso il 425; quello di San Gaudenzio era appartenuto a un console orientale che l'aveva commissionato circa cent'anni dopo. Gli avori, che è da presumere fossero già da tempo raccolti nei tesori delle rispettive chiese novaresi, vennero intenzionalmente scelti dal clero per legittimare l'antichità e la continuità della tradizione ecclesiastica locale, affidandone la memoria a oggetti che per nobiltà di fattura e preziosità del materiale dovevano riferirsi ai primordi dell'acculturazione cristiana di quelle terre¹. In piena età romanica, dunque, un manufatto della tarda antichità era non solo conservato come reliquia e come tesoro (cosa che sarebbe accaduta, crediamo, anche soltanto per il mero valore dell'avorio), ma diventava una sorta di documento ufficiale dell'identità storica della Chiesa contemporanea (tant'è vero che entrambi furono aggiornati inserendovi nomi di vescovi posteriori, addirittura fino al 1343 nel caso di San Gaudenzio). L'antico, insomma, giustificava il moderno attraverso l'eccezionalità di un oggetto. Questo forse non basta a fare di Litifredo il protagonista di una coerente *Twelfth Century Renaissance* novarese, ed è anzi ben probabile che il dittico fosse stato scelto come supporto alla lista episcopale anche perché linguisticamente piuttosto lontano da quel che occhi

¹ G. Cantino Wataghin, *Gli apporti archeologici per la conoscenza delle origini cristiane di Novara*, in *Il Cristianesimo a Novara e sul territorio: le origini* (atti del convegno, Novara, 10 ottobre 1998), Novara 1999, 55-70 (in particolare, 55-57). Ma cfr. pure *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, catalogo della mostra, Milano 1990, 340, 343 (schede di C. Compostella), da consultare anche per altri dittici lombardi del momento.

di quel tempo erano in grado di ammirare nelle chiese della Lombardia. Il dittico cambia dunque moderatamente funzione – giacché in fondo continua a serbare un testo – mentre le sue immagini subiscono una sorta di indebolimento iconografico. Non possiamo sapere che cosa Litifredo e i suoi canonici vedessero esattamente in quella che era stata l'immagine di un console o di un patrizio, ma è assai credibile che vi cogliessero la rifrazione di un mondo lontano che fungeva come da *auctoritas*, e insieme lo splendore qualitativo di un'immagine rara. Per questo i dittici erano stati recuperati, conservati e in un certo senso reimpiegati, facendone addirittura il perno di un processo di legittimazione storica².

I dittici tardoantichi vivono così almeno una seconda esistenza oltre il loro tempo, beneficiando talvolta di qualche adattamento teso a favorirne la “riconversione”. Il più semplice consiste nella riscrittura delle valve interne, come nell'esempio novarese, che trova almeno un precedente illustre nel celeberrimo dittico Barberini del Louvre, utilizzato verso la fine del secolo VII per tramandare una commemorazione di defunti notabili dell'Austrasia e della regione renana. Le preghiere riportate, forse nel secolo IX, sul dittico di Filosseno (525) a Dumbarton Oaks confermano che la prassi, comune anche nel mondo bizantino, era evidentemente legata a una richiesta di dittici a uso religioso che doveva giocoforza imporre il recupero di quelli consolari e imperiali, oramai svuotati del significato originario. Altrove l'aggiornamento epigrafico contempla una nuova incisione di corredo della parte figurata, come nel frammento del Museo Civico Medievale di Bologna in cui un filosofo del secolo V diventa (nel IX?) san Pietro grazie a un'iscrizione tracciata sul suppedaneo³. Lo stesso inserimento di una valva di dittico in una coperta di codice o in un reliquiario non è generalmente indolore, implicando se non altro un mutamento di funzione che può coincidere con una meta-

² Sui “reimpieghi” figurativi medievali, tema dalla bibliografia sterminata che esula dagli obiettivi di questo breve contributo, rimando alla messa a punto recente di C. Franzoni, *'Presente del passato': le forme classiche nel medioevo*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, 329-359 (e in particolare 340-343). Credo convenga limitare allo stretto indispensabile anche la bibliografia sugli avori, peraltro più volte richiamata in questo libro. Si tenga dunque conto di tre classici come R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, Berlin-Leipzig 1929, A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, Berlin 1969-1975 (I ed. 1914-1926), e W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz 1976 (I ed. 1916); e degli aggiornamenti di alcuni contributi dal taglio enciclopedico come A. Cutler, *The craft of ivory: sources, techniques, and uses in the Mediterranean world, A.D. 200-1400*, Washington 1985; C. Rizzardi, *Bisanzio e l'Occidente: avori profani e religiosi dal Tardo-antico al Medioevo*, in C. Martini, C. Rizzardi (a cura di), *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1990, 33-42; D. Gaborit-Chopin, s.v. *Avorio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, 780-796; E. Zanini, s.v. *Avorio. Area bizantina*, *ibidem*, 796-801; e M. Tomasi, *Avori*, in Castelnuovo, Sergi (a cura di), *Arti e storia*, 453-46. A riprova di una certa sfortuna del dittico come soggetto autonomo di ricerca, è comunque interessante rilevare che la stessa *Enciclopedia dell'arte medievale* non contempli una voce *dittico*.

³ I. Nikolajevic, *Gli avori e le steatiti dei Musei Civici di Bologna*, Bologna 1991, 58-60.

morfosi semantica. Così il dittico di Asturio (449) nel Landesmuseum di Darmstadt campeggia spaesato al centro di una coperta di piena età gotica, con figure incise e pietre à *cabochon*, ed è da presumere che quella figura togata e assisa venisse decifrata come l'immagine non di un console romano, ma di un apostolo col suo rotolo. Occorre del resto grande cautela nel soppesare l'entità delle rilavorazioni medievali degli avori tardoantichi, non fosse altro che per la stessa conformazione del materiale⁴. Se infatti un'incisione può aggiungersi con facilità relativa, specie quando viene tracciata su una tabella rimasta intonsa o comunque cancellabile con un'opportuna raschiatura, più sostanziose modifiche dell'intaglio devono presupporre un più marcato spessore di partenza, senza il quale la modifica non sarebbe tecnicamente possibile. Caso indicativo e discusso è rappresentato dal dittico con David e san Gregorio a Monza, di solito ritenuto oggetto di una revisione carolingia (con conseguente trasformazione iconografica dei consoli in personaggi della storia sacra) che è stata messa in dubbio da Anthony Cutler, per cui il dittico sarebbe nato così com'è⁵. Negare la possibilità di un consistente aggiornamento (suggerito invece da molti indizi, a partire dal fatto che i tralci dietro ai personaggi sono stati evidentemente intagliati levando spessore al fondo) ci espone tuttavia a serie difficoltà di ordine storico. Perché un artista del secolo IX avrebbe dovuto rappresentare due santi in un modo così incongruo, scopiazzando due effigi consolari con tanto di mappa in pugno e disseminando foglie dappertutto, e per giunta cercando tenacemente di imitare lo stile del secolo VI? Avrebbe certo potuto utilizzare modelli ben più pertinenti con minore fatica e risultati più convincenti e forse meno equivoci. Se non l'ha fatto è perché davvero il suo lavoro è stato quello di un revisore, cui la committenza chiedeva di rendere godibile, e cristianamente sensato, un dittico consolare che senso più non aveva. L'episodio merita discussioni e approfondimenti, e comunque la si voglia pensare rimane una pietra miliare nella fortuna altomedievale degli avori tardoantichi.

Certo, la vita di un dittico non è dissimile da quella di ogni altra opera d'arte figurativa, che vive nel tempo anche attraverso i suoi aggiornamenti; ma proprio la grande cura riposta nella conservazione degli avori, e la vitalità di una tradizione classicistica che ha i suoi picchi nelle "rinascenze" coltivate dai Carolingi e de-

⁴ A tale riguardo non sarebbe disdicevole un repertorio comparato di casi di rilavorazione di pezzi reimpiegati nell'oreficeria medievale, e in specie nel campo dell'intaglio eburneo, in termini analoghi a quelli in cui si è ragionato per la scultura in marmo e pietra (e comunque in tempi molto recenti, a fronte di una bibliografia già molto copiosa sul materiale di spoglio e sulle pratiche del reimpiego): cfr. M. D'Onofrio (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Roma 2003.

⁵ A. Cutler, *Reuse or Use? Theoretical and Practical Attitudes Toward Objects in the Early Middle Ages*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo* (atti della XLVI Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1998), Spoleto 1999, 1067. Ma vedi anche, dello stesso autore, l'importante raccolta di saggi *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot 1998.

gli Ottoni, hanno sovente ostacolato l'attribuzione di ogni manufatto a un preciso saliente storico, e quindi la ricostruzione di plausibili sequenze nella lunga durata. Riuso, adattamento, citazione, emulazione sono volti diversi di un rapporto con l'antico che trova proprio nei dittici eburnei un osservatorio privilegiato ma al tempo stesso molto problematico, non fosse altro che per le difficoltà con cui la filologia continua a misurarsi. Apprendo la pionieristica mostra ravennate del 1956, Giuseppe Bovini giustificava l'operazione insistendo sulla possibilità vantaggiosa «d'istituire diretti confronti fra avorio ed avorio, in modo che da tale ravvicinamento ne derivino utili ed istruttive osservazioni. È infatti noto come, per quanto riguarda gli avori, non solo non sia stata ancora definitivamente tracciata la linea del loro sviluppo stilistico, ma rimangano ancora aperti parecchi problemi di attribuzione cronologica ed insolute diverse questioni riguardanti l'appartenenza a questa o a quella scuola artistica ed alla relativa localizzazione». L'augurio era dunque che la mostra potesse «dare occasione agli studiosi d'orientare l'ansia delle loro indagini su queste tipiche espressioni d'arte»⁶. Oggi anche gli storici meno ansiosi sanno bene che molte questioni continuano a rimanere aperte, come documentano a sufficienza le incertezze attributive non dico a un centro in luogo di un altro, ma anche tra secoli, e in definitiva orizzonti culturali, diversi e lontani⁷. Così non tenteremo neppure di riscrivere una storia delle forme dispiegate dagli artisti nell'intagliare i dittici altomedievali, né potremo sbilanciarci approfondendo troppi casi specifici per quanto importanti. Forse varrà comunque la pena tentare qualche ragionamento sulla specificità linguistica dei dittici, e sul loro valore storico di messaggeri, nella durata lunga, di certi canoni rappresentativi della figura e dello spazio, di alcune convenzioni narrative, di parecchie formule ornamentali. Proprio i dittici eburnei consentono infatti di valutare in quali termini e con quali esiti il medioevo recuperi e rielabori, facendolo proprio, un Antico che spesso è soltanto un medioevo un poco più antico; e come l'avorio sia stato a lungo un luogo di coltivazione fervida di un classicismo di aulica impronta, piuttosto refrattario a contaminazioni di altra sorgente, fossero esse “barbariche” o “romanze”. Attraverso l'avorio – e i dittici in particolare – l'universo formale romano gode di più lunga vitalità; e agli avori sembra si attinga di preferenza quando la restaurazione del potere imperiale comporta anche una volontà di restaurarne le forme.

A guardare gli avori concepiti tra la fine del secolo IV e l'alba del V per committenti pagani, come il dittico dei Simmaci e dei Nicomachi o il non meno alto dittico di Igea e Asclepio a Liverpool, si ha certo la sensazione di una persistenza

⁶ G. Bovini, L. Bona Ottolenghi (a cura di), *Catalogo della mostra degli avori dell'Alto Medio Evo* (Ravenna 1956), Ravenna 1956, 13-14.

⁷ Cfr. da ultimo, a titolo di esempio, l'intervento di D. Gaborit-Chopin, *La plaque de la Passion du Louvre: ivoire ottonien ou carolingien?*, «Revue du Louvre», 2003/4, 42-51.

qualitativa che continua a rimeditare fonti neoattiche, a staccare con chiarezza figure armoniche da un fondo in cui si avverte la circolazione dell'atmosfera. Già il dittico di Stilicone a Monza ci avverte che siamo nel basso impero, ma giusto per le vesti e le acconciature; si veda con quanta aggraziata decisione il generale e i suoi congiunti si affacciano sulla soglia del dittico poggiando i piedi sulla cornice, che è pure limite di un'architettura meno aperta e meno definibile della tradizionale e piuttosto libera edicola a nicchia, avvisaglia che lo spazio comincia a perdere la terza dimensione. L'ambiente diviene talora addirittura enigmatico quando deve aprirsi al racconto, come accade in quello che può a ragione ritenersi un vertice assoluto dell'intaglio eburneo del primo V secolo, ma anche un intellettuale *tour de force* plastico-spaziale che mette a dura prova la possibilità di una lettura razionalistica di quel che si vede. Mi riferisco alla placchetta con le *Pie Donne al sepolcro* nel Castello Sforzesco a Milano⁸. La prima impressione è quella di trovarci di fronte a una tavoletta divisa in due metà da una cornice a fogliami identica a quella che corre lungo i margini dell'avorio, determinando così l'"effetto-quadro": nella metà superiore, oltre ai simboli degli evangelisti Luca e Matteo, stanno le guardie – più sbigottite che addormentate – davanti a una costruzione cilindrica; in basso, l'Angelo (o Cristo stesso, in versione giovanile) accoglie le Donne dinanzi alla porta aperta della tomba. In verità ci si rende presto conto che il sepolcro è costituito da due corpi di fabbrica sovrapposti: l'inferiore a forma di cubo, rivestito da un paramento di conci, e il superiore, più stretto, a forma di cilindro coperto da tegole; e che i soldati dormono su una sorta di terrazza che copre la camera funeraria. Dunque la cornice orizzontale non è soltanto una formula divisoria, ma è anche il cornicione in aggetto dell'edificio. Ma siccome il piano di questa cornice è anche il piano della cornice esterna, ne consegue che il piano dell'edificio è appena arretrato rispetto alla cornice di tutta la valva. Ma l'angelo e le donne, allora, su quale piano si trovano? Si tenga conto che la porta istoriata del sepolcro è aperta, e che tra l'edificio e i personaggi rimane almeno il volume della roccia: quindi bisognerebbe presupporre un minimo di spazio praticabile (lasciamo perdere la sproporzione ovvia tra figure e architettura, frutto di convenzione ormai scontata). Ma perché allora tutti i personaggi, soldati compresi, interferiscono fisicamente con le cornici, ponendosi quindi davanti ad esse? Forse perché le cornici stanno convenzionalmente indietro rispetto a ciò che racchiudono. Insomma: rappresentare la scena attraverso un ipotetico modellino tridimensionale diventerebbe impossibile, e le figure dovrebbero idealmente stare fuori dell'avorio. Lo scacco sarebbe magari meno critico se provassimo a pensarle non come corpi ma come sagome, eppure anche in questo caso dovremmo ammettere che esse non vivono comunque in uno spazio razionale. Una situazione

⁸ O. Zastrow, *Museo d'arti applicate. Gli avori*, Milano 1978, 19-20.

del genere, con il taglio orizzontale dei due piani e dei due spazi, torna nel dittico di Probianò a Berlino, dove però il più corposo plasticismo delle figure la rende in qualche modo meno dissonante (segno di una larga condivisione di formule, se non proprio di un'identità di bottega). Le figure sono fuori dalla placchetta e rimandano a una realtà diversa da quella meramente sensoriale, e forse non è un caso che l'avorio illustri al tempo stesso un episodio storico e l'evento miracoloso centrale nella storia della redenzione. Dietro l'apparente serenità di una descrizione naturalistica, oltre la pacata morbidezza di uno stile rilassato, si apre il baratro di uno spazio precario che vanta ormai ben poco di euclideo. Molti scultori romanici se ne ricorderanno, secoli più tardi.

Quella serenità è fantasmatica anche per un altro e più sostanzioso motivo: gli avori tardoantichi, come quelli bizantini e quelli romanici e gotici, erano in buona parte vivacemente colorati. Può sorprendere constatare che il dittico di Igea e Asclepio – che un novello Winckelmann potrebbe guardare come testimone ideale di una calma grandezza pagana quasi indifferente ai presagi delle imminenti sventure – contraddiceva nella sua policromia sgargiante, rivelata da microscopiche tracce di pigmenti sopravvissuti al tempo e alle puliture, l'inclinazione naturalistica della scultura: le figure si stagliavano contro fondi dorati avvolte in manti verdi, i capelli e la barba di un rosso aranciato, mentre altro verde ravvivava i festoni. Persino il franco neoatticismo della valva dei Simmaci aveva le sue brave razioni di verde intenso, almeno sul fregio a palmette. Una ricognizione condotta da Carolyn Connor su un centinaio di avori tardoromani e bizantini (non solo dittici) conservati in dodici grandi musei ne ha considerati trentasei tardoantichi: sia pure in minimi lacerti, quasi sempre riconoscibili soltanto al microscopio, ben ventotto mantenevano tracce di rosso, diciotto d'oro e trenta combinazioni di due o più colori (generalmente arancio, verde, blu), talvolta stesi su una base rossa. L'estetica dell'avorio bassoimperiale era dunque un'estetica del colore, e non tanto dell'idealizzato bianco caldo – appunto il “color avorio” – che adesso si offre alla nostra percezione, ma che allora veniva più o meno scrupolosamente dissimulato⁹. Pensare gli avori tardoantichi in termine di superficie colorata aiuterà forse a rendere meno stridenti quelle che potremmo definire le “contaminazioni”, per cui, ad esempio, un *Agnus Dei* e una croce fatti di castoni, pietre, perle e paste vitree vengono collocati al centro degli scomparti principali di un dittico a cinque elementi montato sulla coperta di un evangelario nel Duomo di Milano.

Nel corso del secolo V si avvicendano altre opzioni stilistiche, tese a tradurre gli orientamenti classicistici in astrazione lineare, come dimostrano le personificazioni di Roma e Costantinopoli nel dittico del Kunsthistorisches Museum a

⁹ C.L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998, in particolare 15-16 per i casi citati.

Vienna, dall'espressione stralunata e convenzionale quasi quanto il manierato decorativismo di un pannello sempre meno "realista". Non si vuole cercare ad ogni costo una linea evolutiva (o involutiva) nelle sorti della cultura artistica, ma il dittico bresciano del console Boezio (487), se non proprio un punto di arrivo o di partenza, è certo un documento eloquente delle metamorfosi linguistiche vissute nel secolo V anche da una produzione figurativa d'*élite*: ora imperversa un *ductus* tagliente e secco, che si compiace di descrivere i decori delle vesti in tessuto operato, ma non riesce a conferire verità all'architettura né ad infondere vivacità a un'impenetrabile maschera facciale larga e schiacciata. Non diremo pertanto che la lingua di Stilicone si è gradualmente trasformata in quella di Boezio, ma che strada facendo a quella parlata colta si è affiancata un'inflessione più frammentaria e sincopata, che ha finito per prendere coraggio e occupare poco alla volta il luogo dell'altra. Nella storia dei dittici si consuma a suo modo la fine dell'arte antica, dilaniata dalle correnti irrazionaliste del tardo impero: ma forse gioverà riflettere su come questa cultura moribonda o presunta tale abbia generato alcuni canoni interpretativi della figura e dello spazio che proprio nei dittici incontrarono soluzioni autorevoli e convincenti.

Già nel secolo V l'immagine consolare si misura con un tema destinato a diffusione capillare e sconfinata nel mondo altomedievale prima e romanzo poi, quello della figura intera incorniciata da una quinta architettonica che delimita un angusto spazio avvolgente. Peraltro la figura sotto arcata si libera dalle sue costrizioni in quei dittici del primo secolo VI che mettono in scena le prerogative circensi dei consoli, ma scardinando il senso dell'ordine classico e rivelando prosaicamente in che cosa si era trasformato un certo illusionismo prospettico. Il processo, in corso da tempo, non era peraltro limitato alle sole immagini consolari e alla sola sfera ideologico-politica. Il dittico del Bargello con storie di san Paolo e Adamo nel Paradiso terrestre è in fondo ancora un raffinato documento di naturalismo, ma la scansione delle figure non prevede altro che una paratassi di registri sovrapposti: per cui la narrazione paolina procede su tre livelli, e gli animali del progenitore, finì nell'intaglio, ma approssimativi nel rispetto delle proporzioni reciproche, levitano in un paesaggio astratto. Un differente senso della profondità è invece mantenuto nella valva del dittico dei Lampadii a Brescia, dove il magistrato e i suoi ospiti si affacciano da una tribuna pensile secondo una formula che ricorda la base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli, ma sotto di loro si sviluppa un bell'agone in cui le quadrighe corrono in diagonale intorno alle mete, associando la percezione di un luogo praticabile alla puntualità nella resa dei particolari. Il modello "dinamico" per il dittico consolare viene tuttavia presto accantonato in favore di una formula statica in cui l'azione, quando c'è, viene ridotta a mero accessorio del ritratto del committente, ormai assunto al rango di icona decisamente spersonalizzata: sicché molti suggerimenti verranno dai dittici alle raf-

figurazioni di Cristo, della Vergine e dei Santi, specie nella versione non narrativa, a figura sotto arcata. Il risultato sarà proprio una più insistita classicizzazione dell'immagine sacra¹⁰.

Assai indicativi in tale chiave sono i parecchi dittici sopravvissuti del console Areobindo, datati 506. Assiso su un'elaborata sedia curule dalle zampe leonine, il titolare è raffigurato in termini di frontalità assoluta, ma l'impressione di stabilità è presto contraddetta dall'evanescenza di ciò che lo accompagna. La tabula ansata con il nome del console è sorretta da due capitelli che non partecipano di alcun sistema architettonico e non paiono sorretti da alcuna colonna o pilastro; se non fosse che probabilmente dev'esserci stata una precisa indicazione del committente, verrebbe da pensare che anche i due dignitari che fiancheggiano Areobindo siano stati intesi dall'artista quasi come riempitivi ornamentali, giacché ne scorgiamo giusto la testa e parte del busto, ma nient'altro dei corpi, che pure dovrebbero proseguire dietro al trono. Nel registro inferiore, la sequenza paratattica delle figure sovrapposte ribalta in piano la profondità di campo: vediamo così nell'arena una fila di spettatori che assiste, in basso, alle scene di *venationes* distribuite su due livelli, che avvengono in realtà nel medesimo luogo. Le dimensioni atrofizzate di tutte queste figure rispettano la gerarchia enfatizzandola: il console è rappresentato come se fosse nel circo per dare il via ai giochi, ma lo scarto dimensionale gli impedisce di integrare davvero con l'azione. Tutto quel che si percepisce oltre il "ritratto" altro non è che un attributo del ritratto. Quindi nel registro inferiore abbiamo una scena narrativa, descritta pagando un tributo molto alto alla convenzione; e in quello superiore un'immagine di rappresentanza distaccata dal mondo (il console come un sovrano o un santo), perché più grande e colta di fronte, mentre i minuscoli combattenti sono tutti di profilo e il pubblico tende ai tre quarti. Questa spazialità anticlasica non è stata ovviamente inventata dallo scultore di Areobindo, che tuttavia ha trovato nella formula del dittico un ideale laboratorio linguistico ove accentuare l'allontanamento dello spazio scultoreo – ormai ridotto a due sole dimensioni – dallo spazio fenomenico delle apparenze sensibili. E si può dire che a sua volta la formula ha trovato nello scultore un interprete capace di rendere efficacemente uno spazio irreali grazie a uno stile semplificato e linearista che favorisce la distanza dal vero, perché stile e dispositivo spaziale ben difficilmente procedono per vie divergenti. Fuor da ogni meccanicismo, il tempo trascorso non è un'opinione e non sapremmo immaginarci il dittico di Areobindo intagliato dall'autore del dittico dei Simmaci e viceversa. Dove lo scultore più recente non è di necessità meno dotato di quello più antico, ma semplicemente persegue una diversa idea della forma. Come i suoi colleghi di qualche generazione indietro, era aiutato dal colore: nel dittico di Anastasio del 527 al Cabinet des Médailles a Parigi (caso tra i meglio inda-

¹⁰ Cfr. A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medio Evo*, Milano 1983, in particolare 85-115.

gati) il pittore delimitava in verde gli sfondi, in rosso il piano dei medaglioni, e faceva risaltare col blu gli abiti festivi del console¹¹; e forse questa policromia doveva attenuare quelli che a noi paiono limiti, asprezze, indecisioni. Anno dopo anno si erano sedimentati e corroborati modelli che contemplavano molte variazioni di un collaudato schema di base: il dittico consolare era diventato quasi un genere figurativo che assorbiva gli orientamenti culturali del suo tempo ma al tempo stesso concorreva a definirli, anche grazie al prestigio di chi li esibiva e li deteneva. Il terreno a questo punto era propizio per fare del dittico un concerto di simboli – religiosi e politici – in cui quel che si vedeva raffigurato alludeva sostanzialmente a qualcosa d'altro¹².

Lo spazio dei dittici è generalmente appiattito e impenetrabile, così come i personaggi principali, benché finemente evidenziati, non si staccano quasi mai con vera energia sul piano di fondo. Le eccezioni significative chiamano in causa i dittici imperiali, come la valva del Bargello con una *Basilissa* stante, e quella di Vienna dove l'imperatrice è assisa in trono. Se le placchette possono raffigurare la medesima persona (Arianna?), non è detto che provengano dal medesimo dittico. Pressoché identiche vi sono comunque le vesti sontuosamente regali, l'ambientazione architettonica con una cupola sorretta da colonne corinzie; e soprattutto una rigorosa frontalità che beneficia di una circolazione atmosferica alle spalle della figura. In entrambi gli avori il rilievo è molto alto e determina una reale zona d'ombra, quasi intendesse dar l'illusione, specie nella valva viennese, non di una placca intagliata, ma di una statua tridimensionale in miniatura. Ed è sintomatico che una tale impostazione venga ripresa nel secolo X dal notevole e raffinato intagliatore della *Madonna col Bambino* nel Landesmuseum di Magonza, ancora un'immagine che tende ad avanzare nello spazio distanziando un analogo fondale architettonico. Un rilievo "statuario" conviene a personaggi regali, come sembrava già suggerire il doppio ritratto di Onorio sul dittico di Anicio Probo ad Aosta, che par l'effigie di una statua monumentale, e come ribadisce il dittico Barberini del Louvre. L'immagine equestre dell'imperatore – forse davvero Giustiniano – vi è nettamente rilevata a confronto tanto del suo generale (sia esso Belisario o qualcun altro) quanto, ancor più, delle figure allegoriche e dei supplici, questi ultimi logicamente marginalizzati anche dalle dimensioni. Si tratta per giunta di un'immagine dinamica, con quel cavallo che impennandosi dà l'impressione di voler uscire dall'avorio per avvicinare lo spettatore, e con quel movimento in diagonale che concilia la frontalità dei nuovi dittici col tre quarti e il profilo delle rappre-

¹¹ Connor, *The Color*, 15-16.

¹² A. Grabar, *Le origini dell'estetica medievale*, Milano 2001 (ed. or. *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris 2001; si ricordi che il saggio centrale del volumetto, dedicato a *Plotino e le origini dell'estetica medievale*, apparve nei «Cahiers archéologiques», I, già nel 1945).

sentazioni narrative classiche. Ancora una volta, tuttavia, la placca imperiale si distingue dalla semplice valva di un dittico consolare non solo per complessità d'impianto, ma anche e soprattutto perché il protagonista è isolato e distinto dal mondo grazie al trattamento plastico della sua immagine. Il dittico è dunque strumento funzionale ad esprimere il potere e le sue gerarchie anche attraverso precise scelte di linguaggio. Si tratta peraltro di un potere che mira a una decisa sacralizzazione di se stesso, avvalendosi di una simbologia cristiana tanto più esplicita quanto più il dittico non è investito di funzioni specificamente devozionali. Il Giustiniano di Parigi è benedetto nella sua azione vittoriosa da un Cristo imberbe che impugna uno scettro crociato, nel clipeo esibito da due angeli sulla placchetta superiore. Negli avori consolari del VI secolo compare sovente, nel registro alto, il ritratto clipeato dei sovrani, come nel dittico di Clementino a Liverpool (513), in quello di Anastasio a Parigi (517) o di Oreste a Londra (530). Nel dittico berlinese di uno degli ultimi consoli, Giustino (540), ai ritratti imperiali si aggiunge un medaglione con il busto di Cristo, che rimpiazza la croce fino ad allora spesso usata in sua vece (come appunto dimostrano i dittici di Clementino e Oreste). «Si produce così immediatamente un'analogia inevitabile o, meglio, un rimando reciproco tra i due ritratti che riproducono la persona divina e quella dell'imperatore»¹³. La raffigurazione di Gesù si avvale di una formula imperiale, che ne favorisce la venerazione come icona; al tempo stesso le effigi dei regnanti acquistano ulteriore legittimità e alludono ancor più incisivamente a una funzione di mediatori-intercessori fra la Terra e il Cielo.

Nel vocabolario figurativo tardoantico il ritratto clipeato è comunque un'alternativa non meno aulica alla figura intera. Esso diventa anzi protagonista incontrastato in alcuni dittici – come quello di San Gaudenzio a Novara da cui siamo partiti – che semplificano la struttura della messa in pagina riducendo la figurazione al doppio busto e insistendo piuttosto su ornati vegetali fortemente rilevati. Non per caso questa tipologia distingue proprio il dittico di Giustino a Berlino, dove il console nel clipeo centrale, incastonato entro una spessa cornice come un rilievo architettonico, trova corrispondenza (e giustificazione concettuale) nella terna superiore formata da Cristo fra Giustiniano e Teodora. Una semplificazione ancor più ardita aveva condotto qualche tempo prima a una formula di segno quasi astratto, per cui il dittico diventava una sorta di sintesi, ma dall'eleganza decantata, fra un battente di porta e un'epigrafe. La documenta un dittico in tre esemplari (Milano, Castello Sforzesco; New York, Metropolitan Museum; Parigi, Bibliothèque Nationale) dovuto a un committente di assoluta elezione (Giustiniano

¹³ H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, 143 (ed. or. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990).

stesso, console nel 518)¹⁴: i clipei centrali contengono soltanto testo, come le tabelle in alto, e il rimanente del campo è occupato in entrambe le valve da protomi leonine fiorite su cespi d'acanto. L'intaglio era comunque vivacizzato dal colore, individuato almeno nella versione parigina.

Quando venne soppresso il consolato c'erano ormai in circolazione abbastanza dittici da garantire un'ampia trattazione del tema, ricca di risposte ai diversi problemi iconografici che esso comportava. Che non vi sia più un console da celebrare non significa che una sua vecchia effigie non possa venire conservata come un oggetto d'arte preziosa, e soprattutto guardata e memorizzata quando si deve affrontare il problema di come rappresentare un'*auctoritas* con i suoi attributi, rendendola riconoscibile e inequivocabile, o semplicemente quando si intende valorizzare una figura contro uno spazio sempre meno atmosferico. Se vi aggiungiamo anche una consolidata tradizione di avori dal soggetto religioso, si avrà un'idea di come l'arte dell'intaglio eburneo si configurasse intorno alla metà del secolo VI come un'autentica enciclopedia – tascabile e per questo mobilissima – di formule iconografiche e orientamenti linguistici, attraverso i quali erano stati costruiti modelli autorevoli di rappresentazioni del potere e del sacro, e non meno efficaci processi di raffigurazione dello spazio e della figura, e del loro rapporto in termini di racconto. Malgrado le semplificazioni talora ardite degli ultimi dittici consolari, l'enciclopedia manteneva comunque un carattere aulico – legato, è ovvio, anche alla natura del materiale e al rango dei destinatari – e in genere selettivo, per cui gli avori distillavano alcuni canoni descrittivi della natura e della narrazione propri del tardo mondo classico, e in un certo senso ne facevano una lezione da trasmettere alle future generazioni. Mentre Roma lentamente moriva, una sua fulgida eredità si ritirava negli avori e ne tramandava le immagini e le forme, additando le vie del classico a quella che molto più tardi avremmo definito la civiltà medievale. Da allora l'antico parlerà molto spesso con la voce degli avori (e dei dittici in special guisa), che mostreranno severa riluttanza ad accogliere stilemi e motivi estranei alla tradizione classica, a cominciare dallo stesso repertorio ornamentale.

Un carattere specifico del repertorio di modelli propri degli avori è certo insito nella peculiarità del *medium* e soprattutto del suo godimento, quasi sempre privato o individuale: un mosaico parietale e un dittico possono certo condividere gli stessi orientamenti culturali e persino stilistici – fatte le debite proporzioni – ma il secondo non si offrirà mai all'ammirazione di un'indiscriminata folla di fedeli, e quindi potrà rinunciare a forme didascaliche di più immediata comprensione. Ma vi è forse un altro elemento peculiare dell'avorio che credo valga la pena considerare in rapporto all'apprezzamento estetico degli oggetti fabbricati in questo

¹⁴ Cfr. Zastrow, *Museo*, 20-21.

materiale e anche alla tenuta élitaria degli avori nella lunga durata. Esso riguarda proprio un aspetto cui abbiamo già accennato e che oggi appare sovente problematico anche solo da immaginare, vale a dire il rivestimento policromo dei dittici. I riscontri tecnici confermano la diffusione di una prassi seguita con costanza e fedeltà dagli artisti perché evidentemente voluta e apprezzata dalla committenza. Ma nel rendere il manufatto vistosamente vivace, appagando un senso del colore che accomunava antichità e medioevo e incrociava tutte le arti, l'uso della policromia rischiava anche di dissimulare affatto la natura del materiale e la stessa preziosità dell'oggetto: un colore troppo coprente poteva rendere l'avorio irriconoscibile, assimilandolo a supporti assai meno pregiati, dall'osso al legno. Il colore come requisito di bellezza poteva e doveva di necessità offuscare, fino ad annichirla, la bellezza di un materiale rarissimo? In quale scala di valori formali il colore era così indispensabile da soffocare l'"iconologia del materiale", ossia la dignità simbolica della materia stessa? Naturalmente non possiamo giurare che l'atteggiamento estetico di un console di età giustiniana e di un monarca carolingio nei riguardi di un dittico dipinto fosse ispirato dai medesimi principi e si traducesse in analoghe valutazioni degli oggetti. Si potrebbe tuttavia tentare una spiegazione conciliatoria, riprendendo quanto già osservato per il mondo bizantino¹⁵ e ammettendo che fosse diffuso tanto in Oriente quanto in Occidente, e in un largo arco di tempo, un principio di lettura estetica per cui il requisito di eccellenza consisteva proprio nel fatto che l'avorio, con il suo colore naturale di luce purissima, fosse nascosto da una diversa e smagliante apparenza sensibile: come per rammentare a chi fosse in grado di intendere – cioè a chi era a conoscenza della reale natura del manufatto – che l'apparenza non è verità, e che non si deve confondere l'immagine di una persona con la persona stessa. Importante era dunque non tanto vedere l'avorio, quanto sapere che l'avorio viveva nella sua meravigliosa verità sotto quella veste di colori sgargianti ma illusori. La percezione del colore rappresentava il primo grado di lettura (e dunque dell'esperienza estetica), quella della materia il secondo e più raffinato. In ogni caso, l'universo figurativo medievale non può fare a meno del colore, ma lo concepisce in genere come un elemento – sia pure il più vistoso – di un più complesso sistema di valori. In tal senso può leggersi dunque anche il noto episodio degli atti apocrifi di Giovanni, dove si racconta che l'apostolo non gradì il ritratto, pur somigliante, che gli aveva dipinto Licomede a sua insaputa, perché ne raffigurava soltanto l'apparenza e non la realtà, ovvero la sola dimensione materiale in vece di quella spirituale: che invece bisognava imparare a cogliere sotto le caduche spoglie fenomeniche, attraverso un processo di conoscenza e di allontanamento dalla materia sensibile¹⁶. In

¹⁵ Da Connor, *The Color*, 72-78.

¹⁶ Sul passo in questione vedi ancora Grabar, *Le vie*, 92-93; e A. K. Coomaraswamy, *Come interpretare un'opera d'arte. Il linguaggio simbolico delle forme*, Milano 1989, 129-130.

fondo non c'erano molti materiali che come l'avorio si prestassero a tradurre in forme e colori quest'estetica delle apparenze e delle verità nascoste. La policromia poteva così servire non solo a nobilitare una materia umile – come accade assai sovente nella scultura lignea – ma anche a nascondere una materia nobile per renderla ancor più preziosa e offrirla in questo modo alla contemplazione di un intenditore-iniziato. In questi termini, l'avorio è stato per secoli un privilegiato depositario a un tempo di iconografie e formule linguistiche e di un'estetica condivisa. Ma condivisa essenzialmente da quei pochi che agli avori avevano effettivo accesso.

Prima della ripresa carolingia, la produzione di avori conosce una battuta d'arresto che coincide con un generale appannamento della misura antica o di quanto ancora ne rimaneva. Forse non è dunque casuale che si azzardino proprio in questi anni alcuni esperimenti di segno anticlassico di cui può essere rappresentante efficace il dittico di Genoels-Elderen nei Musées Royaux di Bruxelles, databile all'ultimo quarto dell'VIII secolo¹⁷. L'esperimento consiste qui nel ricorso a cifre e modelli – dai motivi ornamentali della cornice al piatto linearismo delle figure, sottoposte a stilizzazione estrema – che non trovano il loro corrispettivo tanto nei dittici tardoantichi, quanto in certi passaggi 'barbarici' della miniatura anglosassone contemporanea, parimenti improntati a un pronunciato distacco dal lessico 'latino' e dalla sua sintassi in favore di un approccio alla forma decisamente antinaturalistico. In tal senso, le valve di Bruxelles devono ben poco alla tradizione classica interna agli avori e dialogano piuttosto con altre arti come per suggerire all'intaglio eburneo una via che non passi necessariamente attraverso il confronto con gli antichi. Ma i tempi non erano ancora maturi per percorrerla. Possiamo naturalmente immaginare che il dittico di Genoels-Elderen abbia avuto più larga parentela di quanto le placchette superstiti non diano ad intendere, ma è un fatto che nel volgere di qualche decennio questa eventuale parentela sia stata surclassata da altri avori ben diversamente orientati in senso classicista. L'isolamento di quello e la diffusione di questi ci corroborano anzi nella convinzione che gli avori, e i dittici in particolare, abbiano rappresentato nell'alto medioevo anche e soprattutto un vasto serbatoio di forme antiche da meditare e all'occorrenza da riesumare: cosa che avviene in Occidente con intermittenze legate soprattutto ai periodi di "rinascenza", e in Oriente attraverso una sostanziale fedeltà bizantina ai modelli che garantisce la sopravvivenza di formule e tipologie anche attraverso le loro innovazioni¹⁸.

¹⁷ C.L. Naumann de Vegvar, *The Origin of the Genoels-Elderen Ivories*, «Gesta», XXIX/1 (1990), 8-24 (con una proposta attributiva in favore della Baviera, sul 770-80). Cfr. pure *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra, Köln 1972-73, 163 (da consultare anche per un'efficace panoramica sul contesto di altri avori carolingi e ottoniani).

¹⁸ Cfr. A. Cutler, *Artisti e modelli a Bisanzio*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, I, *Tempi Spazi Istituzioni*, Torino 2002, 701-731 (e ancora Id., *The hand of the ma-*

I dittici tardoantichi non si limitano a tornare di attualità nel tempo di Carlo-magno e dei suoi successori, ma diventano anzi uno dei cardini intorno ai quali innalzare un nuovo eppur anticheggiante sistema di forme e di immagini per rivestire un potere imperiale che non poteva non guardare a Roma. Un primo grado è certo quello del recupero e dell'adattamento, testimoniato fra gli altri dal dittico di Areobindo a Parigi e da quello di David e Gregorio a Monza; ma certo più decantata e sublime si è rivelata la ricezione delle fonti quando gli scultori carolingi vi hanno ricercato modelli di iconografia, di impaginazione, di stile. Se l'arte cresciuta intorno alla corte di Carlo voleva essere "romana", negli avori trovava l'ideale paradigma con cui coltivare le sue ambizioni. Essi dovevano presentare il vantaggio di offrire un ventaglio di soluzioni in cui cristianità e regalità potevano felicemente coesistere, un notevole repertorio ornamentale immune da contaminazioni "barbariche", un'intrigante varietà linguistica che prevedeva diverse vie di accesso all'antico; erano rari, preziosi e assai mobili, degni di un tesoro o di un proprietario di rango altissimo. Se si volevano emulare i romani, intagliare avori moderni nel rispetto di quelli antichi diventava scelta quasi obbligata. Come dimostrano le parallele esperienze dei manoscritti miniati, esiste tuttavia modo e modo di rivivere l'antico. E il caso degli avori permette di cogliere con puntualità il concorso della citazione dei modelli nella definizione di un linguaggio di corte.

La nota placchetta del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, databile sul principio del secolo V, condensa in un solo spazio le scene, distinte ma concettualmente consequenziali, delle *Marie al sepolcro* e dell'*Ascensione di Gesù*. In basso la tomba di Cristo è un tempietto a pianta centrale dalla base cubica e dal fastigio cupoliforme, arricchito di clipei, cornici e rilievi in nicchia come un mausoleo imperiale, e parente stretto di quello sull'avorio del Castello Sforzesco. Le figure morbidamente brevilinee dell'angelo, dei soldati e delle pie donne sono fasciate da panni avvolgenti che smussano ogni asperità plastica e conferiscono ulteriore naturalismo alla scena, ambientata con vivo senso della realtà grazie a un solido terreno roccioso e a un monumentale ulivo. L'*Ascensione* è trattata come un episodio che accade in un vicinissimo secondo piano della medesima collina dov'è innalzato il sepolcro, e le distorsioni proporzionali (a cominciare dal monumento, che nella realtà dovremo immaginarci ben più grande) vengono digerite facilmente quali convenzioni narrative.

La suggestione del *pathos* dalla nobile impronta, oltre la mera derivazione iconografica, ha ispirato anche l'intagliatore carolingio della placchetta oggi a Liverpool, che tuttavia ha dovuto mettere in atto un citazionismo selettivo nel momen-

ster: craftsmanship, ivory and society in Byzantium (9th - 11th centuries), Princeton 1994); ed E. Paggella, *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico, ibidem*, 473-511.

to in cui ha deciso di sostituire l'*Ascensione* con una *Crocifissione*, invertendo la sequenza temporale che ora muove dall'alto verso il basso. Ciò ha comportato una riduzione del campo, con la scomparsa dell'albero e l'ulteriore contrazione del sepolcro, molto semplificato anche nei suoi ornati plastici. L'angelo è avanzato verso le Marie perché il suo posto è stato preso da un soldato dormiente, reso di schiena con qualche impaccio, che ha rimpiazzato la guardia già dietro il sepolcro. In compenso le donne, l'angelo e la guardia appoggiata al piano della tomba sono stati ripresi piuttosto fedelmente, ma accentuando un linearismo dei panneggi, e quindi le vibrazioni di chiaroscuro, che distinguono anche i personaggi della soprastante *Crocifissione* e accentuano la divergenza dal modello remoto. Mediato magari da disegni o da altri avori, il testo fonte è stato tradotto in una lingua vicina ma diversa, attraverso un negoziato tra il modello, la cultura dell'artefice e le aspettative del committente. Per quanto possa sforzarsi di lavorare retrospettivamente e di mantenere riconoscibili i suoi modelli, uno scultore del secolo IX difficilmente potrà somigliare meno al suo tempo che ai suoi trisavoli del basso impero¹⁹.

Gli stessi episodi sono narrati in un altro rilievo eburneo del museo bavarese, da riferire stavolta all'ambiente di Carlo il Calvo con una cronologia sull'870. Non sappiamo se l'artista avesse in mente un modello come la valva di Liverpool (non parliamo della sua ulteriore fonte paleocristiana): certo è che se citazione vi è stata, bisogna ammettere una serie di contaminazioni intermedie tali da rendere il modello affatto irriconoscibile. L'iconografia resta peraltro affine: il Crocifisso è fiancheggiato dalla personificazioni del sole e della Luna, poi dai Dolenti e dai due carnefici colti di schiena; le tre Marie si avvicinano ancora al sepolcro in fila indiana (ma più nettamente scandita) e l'angelo le riceve seduto davanti alla tomba. Ma anche lasciando da parte le peculiarità dello stile – nervoso e quasi pittoricamente illusionistico malgrado la frammentarietà spaziale, con forte propensione al tutto tondo – le differenze non sono trascurabili. La pagina è costruita per fluttuanti stratificazioni orizzontali, che comprendono un registro intermedio con le personificazioni di una divinità fluviale e della Terra, ma registro a parte è pure quello dove le tre guardie dormono nel vuoto, come in assenza di atmosfera, e dove perfino l'edificio che le bilancia a destra poggia su basi non meno instabili. Le reminiscenze anticheggianti, ribadite anche dalla bella cornice d'acanto, sono meri ingredienti di una rivisitazione neoclassica della tradizione che non può fare a meno di organizzare un nuovo spazio con nuove forme, contraddistinte da un più travagliato gusto della linea.

¹⁹ Per questi concetti – e soprattutto dal punto di vista della traduzione letteraria – vedi ora U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2003.

Il senso dell'ordine proprio dei dittici consolari è rimesso in gioco anche perché l'intagliatore deve confrontarsi con un differente problema: quello dell'organizzazione dello spazio in termini narrativi. Negli avori religiosi tardoantichi, secondo un orientamento che nell'arte paleocristiana in generale giunge dai modi ricorrenti nella narrazione classica, l'azione, generalmente molto rallentata, occupa un campo relativamente ampio (con moderati elementi di disturbo), sul quale si stagliano pochi personaggi che compendiano il senso del racconto. Quando gli episodi si moltiplicano e si frazionano, aggiungendo ulteriori dettagli e personaggi, e restando invariate le dimensioni delle lastre d'avorio, lo spazio deve comprimersi e le figure subiscono un trattamento ancor più miniaturistico. Attribuito alla tarda antichità, e ora generalmente ritenuto carolingio, fu il Dittico della Passione nel Tesoro del Duomo di Milano, paradigma di *horror vacui* e di affastellamento narrativo, con le scene impilate l'una sull'altra mentre piedi e teste si sfiorano. La tradizione è qui messa a frutto grazie alle risorse di uno stile corposo che disegna figure sode dai piani stoncati, tanto lontane dalle *silhouettes* sfrangiate care all'intagliatore di Carlo il Calvo, che sembra quasi interpretare con l'avorio il tratto febbrile del *Salterio* di Utrecht.

Una terza opzione è data semmai dal gruppo di avori rappresentati dai piatti di legatura dell'*Evangelario* di Lorsch (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; e Londra, Victoria and Albert Museum), in cui la monumentalità d'impianto dei personaggi isolati si associa a un ridondante panneggio aderente e bagnato, quasi neotattico, e sembra presupporre una riflessione su figure entro arcate come quelle della parte frontale della Cattedra di Massimiano a Ravenna; o, più indietro ancora, del dittico monzese del Poeta e della Musa. Memorabile non vi è tuttavia soltanto lo stile, ma anche la circostanza che ciascun piatto riprenda lo schema pentapartito dei dittici imperiali, con un trittico centrale dalle figure sotto arcata, un registro superiore dai forti connotati simbolici (angeli col clipeo crociato), e uno inferiore di tono narrativo (in una sorta di anticipazione, che in prima battuta può sorprendere, di un polittico dipinto trecentesco). La tradizione agisce dunque a più livelli, che toccano l'iconografia e il linguaggio, ma anche la messa in pagina.

Nella civiltà figurativa ottoniana, non meno propensa a trarre legittimità dall'assimilazione a paradigmi imperiali classici, l'antico è tuttavia sempre più lontano, sicché i modelli antichi vengono generalmente mediati dall'arte di corte di Carlo e dei suoi successori. La seconda *renovatio imperii* non solo non può trascendere la prima, ma anzi da questa trae linfa. Conseguenza è il mantenimento di un tono aulico che nell'avorio come in altre arti cerca di resistere a contaminazioni non classiche, facendo tuttavia perno non tanto sull'esperienza diretta delle forme tardoantiche o paleocristiane, quanto piuttosto su una lunga catena di rivisitazioni intermedie. In questa prospettiva i dittici dei secoli IV e V tendono ad allontanarsi – e non solo per mere questioni di cronologia – ma non si può dire che il loro linguaggio venga oltrepassato.

La tradizione è invece scombussolata fra il 1020 e il 1040 circa dagli isolati avori del cosiddetto “Maestro di Echternach”, da annoverare senz’altro fra le più grandi personalità di scultore nella civiltà medievale, e non soltanto nel campo assai specifico dell’intaglio eburneo²⁰. Il dittico di Berlino con l’*Incredulità di Tommaso e Mosè che riceve le tavole della Legge* è qualcosa di inaudito, che si appoggia alla storia ormai plurisecolare dei dittici per scardinarla dall’interno. La cornice a fogliami restringe ulteriormente in senso verticale un campo dove le figure devono allungarsi per conquistare lo spazio, producendosi in torsioni e avvitiamenti assecondati dalle colonne tortili che fiancheggiano Mosè. Negli scorci ardi, nei chiaroscuri profondi, nei panni ridondanti, perfino nelle mani e nei piedi così pregni di enfasi nel loro sovradimensionamento, è la coscienza di una forma che non può ritrovarsi nella calma ieratica dei dittici tardoantichi, nella leggerezza “impressionista” dell’ambiente di Carlo il Calvo né tanto meno nei contemporanei e idealizzati avori del gruppo, forse milanese, eseguito nel 968 per la Cattedrale di Magdeburgo e poi disperso: dove l’intaglio viene pausato da volumi netti e pieni, e non si avverte quel senso di inesorabilità nello scorrere del tempo che percorre ogni sofferta incisione del Maestro di Echternach. Questi rilievi indicano a loro modo un punto di non ritorno nelle metamorfosi linguistiche dell’avorio: essi dichiarano esplicitamente che quell’esagitazione lineare e quella tendenza alla deformazione espressionista accettano la convenzione del dittico soltanto con sforzo e difficoltà, e sono pronte a misurarsi con altri oggetti dove dare più libero corso alla stilizzazione (per esempio i fianchi di un reliquiario, o, meglio ancora, il riccio di un pastorale), o addirittura con altre tecniche e diversi e più ampi terreni d’azione, a cominciare dalla scultura architettonica. Da allora ci sarà sempre meno spazio per l’eredità del dittico tardoantico, che verrà reimpiegato o custodito come reliquia, ma difficilmente emulato in termini “moderni” e “romanzi”. Ancora una volta la scultura in bronzo, pietra e legno di età ottoniana non è sempre sincronizzata sui tempi dell’avorio, che guarda piuttosto allo stucco (come dimostra un confronto, ad esempio, tra il ciborio di Sant’Ambrogio a Milano e gli avori presumibilmente intagliati nella medesima città) e resta apparentemente immune da infiltrazioni decorative che non siano già interne alla tradizione. Ma il serbatoio classicista comincia a svuotarsi, e dunque a entrare in crisi, quando ci si accorge che il classicismo all’antica non è il solo requisito di qualità, e che la stupefacente *verve* anticlassica del dittico berlinese (ma anche del ben più posato *San Paolo* del Musée de Cluny, della stessa mano) rende quanto meno difficoltoso un regolare ritorno all’ordine. Posto che il linguaggio all’antica ha comunque molte anime, come si è cercato di argomentare, il cortocircuito del Maestro di Echternach

²⁰ Cfr., in generale, J. Taralon, *Le arti suntuarie*, in L. Grodecki, F. Mütterich, J. Taralon, F. Wormald, *Il secolo dell’Anno Mille*, Milano 1981 (I ed. 1974), 304-306 (ed. or. *Le siècle de l’An Mil*, Paris 1973).

ch rivela che almeno una di quelle anime può sconvolgerne la sintassi, trasformandolo in qualcosa di molto lontano dai modelli; e pertanto che il linguaggio all'antica non è il solo praticabile con successo in un mondo che ormai antico non è più. Ciò non significa peraltro che la lezione dell'avorio non mantenga una ritrovata attualità nell'Europa romanza, purché non si intenda l'avorio come esclusivo depositario della colonna vertebrale del "classicismo". Così mi sembra ragionevole, per esempio, guardare un capolavoro della scultura borgognona del secolo XII come il portale di Charlieu immaginando che il suo autore abbia vantato una certa dimestichezza con l'arte eburnea (se non addirittura la sua pratica), che avrebbe potuto suggerirgli molte meraviglie d'ornato minuto. Ma si tratta di un avorio romanico e non più romano.

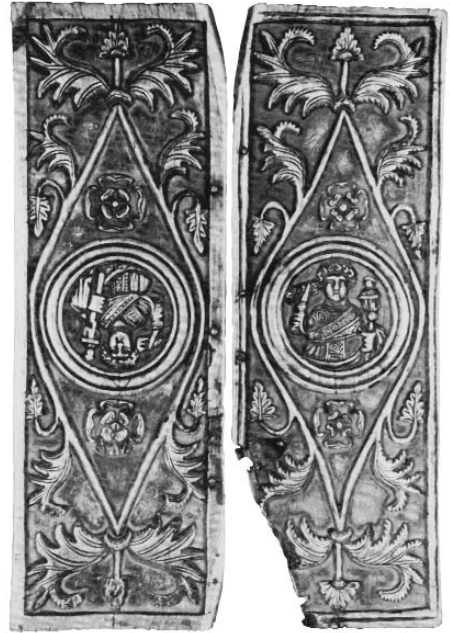
In età romanica il dittico viene dunque gelosamente tesaurizzato, e secondo le necessità modificato o "riconvertito", ma difficilmente prodotto *ex novo*. Prima del 1200 gli intagliatori romanzi si dedicano soprattutto a oggetti liturgici, reliquiari, rare statuette e specifiche tipologie di manufatti di lusso per un pubblico altolocato (come i pezzi degli scacchi), accentuando ancor più la distanza da una tipologia, quella del dittico, che forse esprimeva la sontuosa autorità dell'antico non meno del materiale e del linguaggio che ne distingueva le valve. E forse non è un caso che Teofilo incentri il suo trattato sulla pittura, sulle vetrate e sull'oreficeria intesa come metallotecnica, riservando all'avorio due soli capitoletti in coda²¹. Per tornare di attualità il dittico aveva bisogno di una più capillare diffusione delle forme di devozione privata e anche di un abbassamento del prezzo dell'avorio, legato a quella migliore reperibilità del materiale che favorì la ripresa dell'intaglio, soprattutto nella Francia settentrionale, durante il secolo XIII. Se il cosiddetto "stile 1200" ci ha lasciato complessivamente pochi avori e a mia conoscenza nessun dittico – mirando un classicismo interpretativo e analogico, anziché imitativo, e quindi dando forza a un linguaggio moderno che l'antico evocasse a distanza senza citarlo letteralmente – sarebbe difficile pensare la scultura francese dopo il 1240 circa senza considerare le statuine delle *Vergini* e ancor più le candide e svelte figurine che popolano gli scomparti di dittici cuspidati affatto nuovi. Ormai non più debitrice dei moduli tardoantichi sono l'impaginazione architettonica, che volge in *opus francigenum* il "romano" o il "neoantico", e la sequenza narrativa, che racconta una storia per riquadri e registri quasi negli stessi termini di una miniatura o di una vetrata, spezzando l'unità che dai dittici consolari era trasmigrata in qualche modo nei loro eredi ottoniani e carolingi. A questo punto l'arte dell'avorio segue vie diverse, e i dittici antichi divengono davvero le re-

²¹ III, XCIII, *De sculptura ossis*; XCIV, *De rubricando osse*. Da qualche anno possiamo rimandare anche a un'edizione italiana del celebre testo: Teofilo monaco, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000.

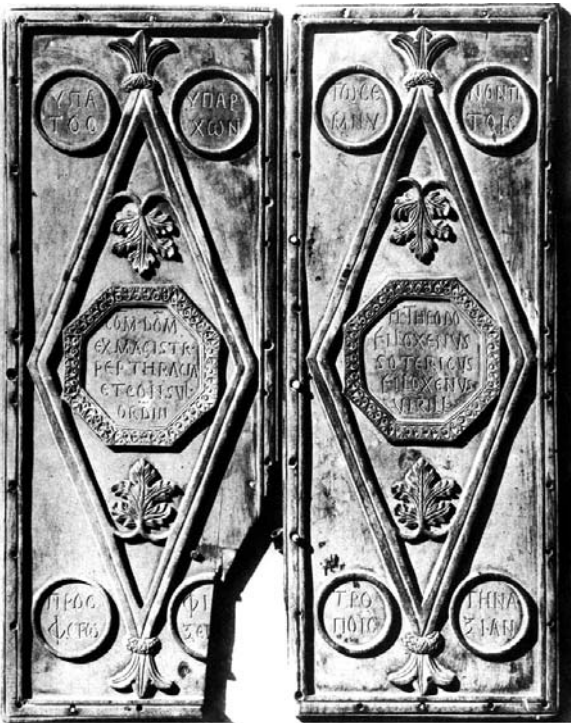
lique silenziose di una civiltà ormai altra dalla vita delle forme come andava sviluppandosi nel tardo Medioevo occidentale, e che per questo poteva essere riavvicinata, come accadrà molto tempo dopo, attraverso i sentieri dell'antiquaria e dell'archeologia.



1. - Dittico del patrizio (Novara, Museo del Duomo).



2. - Dittico consolare (Novara, S. Gaudenzio).



3. - Dittico di Filosseno (Washington, Dumbarton Oaks).



4. - Valva rilavorata di dittico (Bologna, Museo civico archeologico).



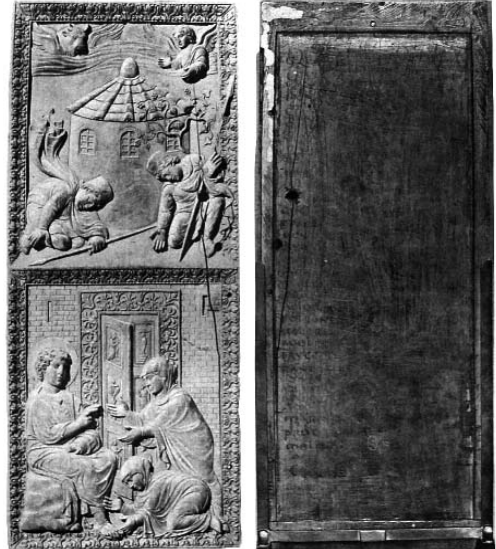
5. - Dittico di Asturio (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum).



6. - Dittico di Davide e Gregorio (Monza, Museo e Tesoro del Duomo).



7. - Dittico di Esculapio e Igea (Liverpool, Merseyside County Museum).



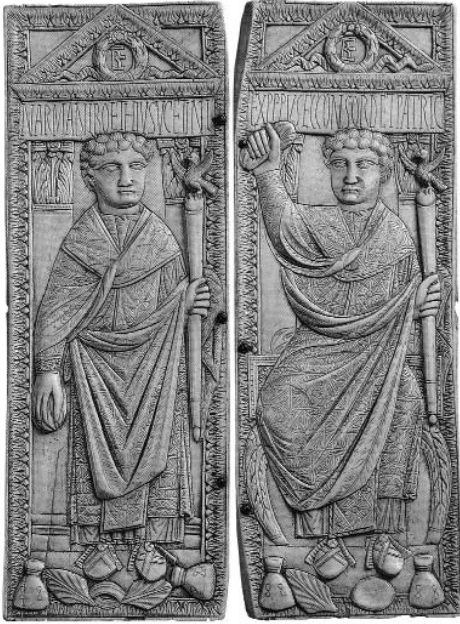
8. - Valva di dittico delle pie donne al sepolcro, lato esterno ed interno (Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata).



9. - Dittico di Probiano, particolare (Berlino, Staatsbibliothek).



10. - Dittico di Roma e Costantinopoli (Vienna, Kunsthistorisches Museum).



11. - Dittico di Boezio (Brescia, Museo della città).

12. - Dittico di Areobindo, disegno (San Pietroburgo, Ermitage).



13. - Dittico di Anastasio (Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles).



14. - Placchetta dell'imperatrice (Vienna, Kunsthistorisches Museum).



15. - Dittico di Giustino (Berlino, Staatliche Museen).



16. - Valva di dittico di Giustino (Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles)



17. - Cosiddetto dittico Genoels-Elderen (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire).



18. - Dittico "latino" o della passione (Milano, Tesoro del Duomo).