

Si è aperta a Berlino una mostra sui reperti che hanno suscitato polemiche ARTEMIDORO, ECCO PERCHÉ QUEL PAPIRO È AUTENTICO

SALVATORE SETTIS

Qualcosa si muove nell'arte greca, anche se conosciamo forse l'1, forse il 2 per cento di quella prodotta dagli antichi maestri. Dopo la profezia di Winkelmann, che riassumendo tre secoli di ricerca antiquaria e cercando nelle statue di Roma l'impronta dell'arte greca ne tentò una prima sintesi storica (1764), l'indagine archeologica ha fatto molti progressi, stimolata soprattutto dallo choc di nuove scoperte. Per esempio, i marmi del Partenone, approdando a Londra, rivelarono una classicità, quella di Pericle e di Fidia, difforme da tutte le attese; e infatti i benspensanti (come Payne Knight) tentarono di impedirne il pubblico acquisto, ritenendoli mediocri scopiazzature di età romana. Altro choc, quando fu scoperto l'auriga di Delfi (1896), primo grande bronzo greco riemerso dall'oblio dei secoli; uno choc che si ripeté quasi a ogni scoperta di importanti bronzi greci, fino a quelli di Riace. Per i Greci, la scultura in bronzo era la più significativa (nella sola Olimpia si calcola i fossero seimila statue, tutte perdute). Ma l'Europa colta imparò a conoscere la scultura greca attraverso copie in marmo, e perciò, anche se oggi di bronzi greci ne abbiamo un centinaio, perdura la nostra difficoltà ad accettarli come originali: secondo B. Ridgway, i bronzi di Riace non sarebbero del V secolo a. C., bensì copie romane.

Più sfortunata della scultura è la pittura greca, di cui resta ancor meno, tanto che i libri che ne parlano sono quasi solo un mosaico di fonti letterarie antiche. Ma negli ultimi decenni una serie di scoperte inattese, dalla Tomba del Tuffatore a Paestum alle tombe dei sovrani macedoni, ha modificato profondamente questo quadro. Per esempio, nel *Ratto di Persfone* di Vergina (fine del IV secolo a. C.) si distinguono chiaramente sul muro le tracce di una quadratura, palese indizio che l'affresco fu dipinto sulla base di un disegno preparatorio con griglia quadrata, secondo una pratica di lungo periodo che è attestata per la bottega di Raffaello, ma anche per l'Egitto dinastico. Più sfortunato della pittura, il disegno antico su supporto mobile è, si può dire, scomparso nel nulla. Eppure sappiamo quanto fosse importante: ce lo dicono numerose fonti che insistono sulla «gara» fra disegno e colore.

Parrasio, massimo campione delle sottigliezze del disegno, inventò (secondo i primi «storici dell'arte» greci, Senocrate e Antigono, citati da Plinio) la linea funzionale, che gareggia col colore nella resa della terza dimensione mediante lo scorcio: i suoi disegni erano tanto preziosi, che passarono di mano in mano per secoli e venivano conservati come quelli di un «legislatore del disegno» (così lo chiama Quintiliano). Un altro artista, Pausia, sapeva «dipingere usando un solo colore, nero su bianco, dando consistenza all'ombra mediante l'ombra stessa» (Plinio). Rendere ombra e luce, spazialità ed espressione mediante un solo colore (gareggiare, insomma, col chiaroscuro policromo), questa la grande sfida del disegno antico perduto.

E anche per questo che il papiro di Artemidoro ora esposto a Berlino (Altes Museum), coi suoi disegni (circa sessanta), è così importante. L'edizione appena uscita e presentata in coincidenza con l'apertura della mostra di Berlino (a cura di C. Gallazzi, B. Kramer e S. Settis, con contributi di G. Adomato, A. Cassio e A. Soldati, LED, pagg. 630, euro 480) offre un'analisi minuziosa di tutti i dati anche cronologici. Piena la convergenza di quattro diverse modalità della datazione: il carbonio 14 data il papiro fra il secolo a. C. e il secolo d. C., la composizione degli inchiostri al nerofumo (indagata con le più avanzate tecnologie) dimostra che sono di epoca tolemaico-romana, la diagnosi paleografica pone la scrittura del papiro al primissimo secolo d. C.; infine, i 25 papiri documentari che erano «impastati» da cui fu estratto recano date della seconda metà del I secolo d. C. Questi e molti altri argomenti mostrano quanto fossero caduche le datazioni romanzesche di Silvia Ronchey («un instant book del VI secolo») e di Luciano Canfora (un falso di C. Simonidis, sec. XIX). Per tacere d'altro, nessun falsario ottocentesco poteva conoscere la città di Ipsa, menzionata nel papiro, e documentata finora solo da tre monete scavate nel 1986; né il modo (trattissimo) di scrivere il numero 1000, la cui pri-



Due frammenti del papiro di Artemidoro

ma documentazione fu pubblicata nel 1907.

Il troppo chiasso sul falso problema dell'autenticità ha allontanato l'attenzione da quelli che sono i veri problemi del papiro di Artemidoro. Per esempio, che cosa rappresenta la carta geografica non finita che ne occupa una gran parte? A questa domanda non abbiamo sinora saputo dare una risposta certa. Lo stile di Artemidoro (l'autore è identificato con certezza grazie alla citazione in un te-

Un falsario dell'800 non poteva conoscere la città di Ipsa che solo nel 1986 si riscopre

sto bizantino) cambia profondamente dalle prime tre colonne (un prologo sulla dignità della geografia, gonfio e retorico) alla nuda elencazione, nelle ultime due colonne, di distanze fra località della penisola iberica. Albio Cassio ha già indicato le linee maestre della ricerca sullo stile di Artemidoro, raro esempio di quello «stile asiatico», spezzato ed espressivo, che Eduard Norden (1898) additò nel suo famoso libro sulla prosa artistica («uno dei pochissimi studiosi che avrebbero potuto inventare un testo come questo - scrive Cassio - sarebbe stato Eduard Norden; ma certamente avevamo molto di meglio da fare»).

Infine: quale è il significato e la funzione dei disegni sul papiro? Essi non hanno nulla a che vedere col testo di Artemidoro (né con la carta), ma appartengono a due distinte fasi di riuso del rotolo, una volta che si decise (per ragioni non chiare) di interrompere la redazione del testo e della carta. Dapprima si riutilizzò il Verso, che ospita 41 disegni di animali veri e immaginari, poi le aree libere del Recto, dove furono disegnate, non dal vivo ma da frammenti scultorei (probabilmente calchi) sei teste, nove mani e sette piedi. Questo papiro ebbe dunque davvero «tre vite», come del resto molti altri, per esempio il papiro di Ossirinco 3724 su cui qualcuno scrisse un epigramma, una seconda mano aggiunse una lista di 175 epigrammi, una terza mano una ri-

cetta medica. Non siamo stati noi a inventare il riciclaggio.

I disegni del papiro di Artemidoro si uniscono ai molti altri già noti, ma finora poco studiati. È una buona notizia che quasi in contemporanea esca il primo corpus dei disegni per tessitori (a cura di A. Stauffer), mentre sono in preparazione il corpus dei disegni su papiro di Berlino e Vienna (a cura di H. Froschauer) e quello dei papiri figurati di Ossirinco (a cura di H. Whitehouse), che sono ben 370, quasi tutti inediti. Nel recente libro su questa città ricchissima di scoperte papirologiche (*Oxyrhynchus. A City and Its Texts*, London 2007) viene fra l'altro pubblicato un disegno di architettura del II secolo d. C., classificato da H. Whitehouse come «a student drawing». Anche questo, come i disegni di figura del papiro di Artemidoro, ci sorprende e ci ricorda pratiche meglio note, metti, nel Quattrocento. Ma la prossimità tipologica non può né dimostrare né negare l'autenticità di un reperto, anche in questo caso certissima sulla base di prove scientifiche e di contesto.

Come quasi tutte le reliquie del disegno antico, anche i disegni del papiro di Artemidoro non sono di alta qualità. Sono importanti perché permettono di cogliere pratiche e gestualità di bottega finora attestate in modo ancor più frammentario: per esempio, le modalità del tratteggio e dell'ombreggiatura mediante fasce di inchiostro diluito, l'uso alternato di calami a punta sottile e a punta larga (questi ultimi simili a un pennello) e altre peculiarità stilistiche corrispondono bene a osservazioni e congetture sulla pratica del disegno antico basate sulle fonti e su sparsi dati (anche dalla pittura vascolare). I disegni di animali offrono un fedele spaccato di quel gusto per la fauna esotica (incluse belve e mostri immaginari del remoto Oriente, come il grifone) che è ben attestato dalla letteratura e dall'arte di quei secoli, per esempio nel mosaico di Palestrina e nella tomba di Marissa. La scena più complessa, una grifonessa che s'invola dopo aver rapito un piccolo leopardo, la cui madre invano la insegue, riflette una sorta di geografia «moralizzata» del favoloso Oriente, su cui possiamo gettare altri sguardi nelle fonti e nelle immagini (il grifone e la tigre di Piazza Armerina).

I disegni di figura del Recto, di almeno due mani diverse, ci fanno intravedere la pratica degli esercizi di bottega, in particolare da calchi di sculture, come quelli scoperti a Baia. Sapevamo che questi calchi erano frequenti nelle botteghe degli scultori, e servivano a produrre copie dei capolavori antichi; sappiamo ora che anche i pittori ne facevano uso per esercitarsi nel disegno. Nei disegni di mani e piedi prevale la resa volumetrica, lo sfumato, il chiaroscuro; in quelli delle teste, domina l'espressività del volto, talvolta sovraccarica come nel profilo di un nume i cui occhi spalancati vogliono rendere l'intensità dallo sguardo divino. I modelli di questi disegni di figura, proprio come i gessi di Baia, provengono dall'arte di quattro secoli: essi riflettono dunque il gusto retrospettivo, del resto ben noto, che caratterizzò l'ultimo ellenismo e l'arte romana dei primi secoli.

L'edizione scientifica di un papiro ha regole severe e tempi lunghi (quarant'anni per pubblicare il papiro di Derveni). Più complesso ancora il papiro di Artemidoro, per la presenza dei disegni, ma anche di molte impronte speculari di scrittura e immagini, che si formarono quando il papiro, ancora arrotolato, prese umidità. Queste impronte permettono a volte di integrare le lacune, e nell'edizione si è dovuta inventare una nuova convenzione grafica, stampandole in rosso. Il libro che ora compare, a soli quattro anni dall'acquisto del papiro da parte della Compagnia di San Paolo, offre agli studiosi una messe di dati e di fedeli riproduzioni (anche su disco), ma soprattutto una lista di domande. È giunto il tempo per gli studiosi di mettere alla prova le nostre ipotesi di proporre nuovi problemi e nuove risposte.