

Tecniche artistiche: arazzo e miniatura

1. Tecniche artistiche: arazzo e miniatura

1. Annotare e confrontare, per le due tecniche, i seguenti elementi:
 1. Committenti
 2. Funzione, uso
 3. Materiali
 4. Esecutori e tecniche esecutive
 5. Costi
 6. Composizione, iconografia, elementi stilistici

L'arazzo (il cui termine italiano deriva verosimilmente da Arras, città della Francia settentrionale che ne fu produttrice fin dal 1313) conobbe un'ampissima diffusione nel Medioevo; in un primo momento venne usato come elemento ornamentale e didattico nelle cattedrali (soprattutto francesi, fiamminghe e tedesche), dove, appeso su bastoni e collocato lungo i muri perimetrali, o come divisorio delle navate, sostituiva le scene dipinte. Questo tipo di arazzo era caratterizzato da temi sacri: Antico e Nuovo Testamento, vite di santi. In un secondo tempo, sia sfruttandone la funzione ornamentale che l'utilizzazione pratica, l'arazzo diventò di vasto uso anche presso la nobiltà laica: decorava le sale dei castelli, serviva da parete divisoria mobile, difendeva dal freddo e dall'umidità. La sua utilizzazione privata determinò un grande aumento della produzione e una predilezione verso soggetti profani che sfruttavano lo stesso repertorio dei cicli murali: storie arturiane, prodi ed eroine, la dama dell'unicorno.

Fino al XV secolo la materia usata era fondamentalmente la lana che veniva tessuta su telaio a mano dall'arazziere che seguiva un modello fornitogli dal pittore. C'era dunque una netta distinzione tra il momento dell'ideazione e quello dell'esecuzione: le due operazioni erano sempre affidate a due persone diverse, ma toccava all'arazziere adeguare al disegno la materia di tessitura poiché solo lui conosceva i valori materici ed estetici del tessuto d'arazzo. Non era dunque un semplice artigiano, esecutore di un progetto altrui, ma un personaggio chiave nel processo di trasposizione del disegno nell'arazzo. Il costo di questo prodotto, sia per il valore della materia prima (in particolare quando si cominciarono a usare sete, fili d'oro e d'argento), sia per l'impegno richiesto al pittore, e quindi al tessitore, era infinitamente più alto di quello dell'affresco o della pittura su tavola. Per questo fatto i committenti erano sempre di altissimo livello sociale e buone finanze.

L'arazzo che qui ci interessa, prodotto tra il 1378 e il 1380, è ad "alto laccio", cioè eseguito su telaio verticale con l'arazziere

Il terremoto fa crollare una città, una scena dell'Apocalisse nell'arazzo conservato al castello di Angers.



seduto dietro (che vede quindi il rovescio di quello che sta tessendo) e che ha alle sue spalle il modello (cartone). Per controllare il lavoro è necessario che egli si sposti sul davanti del telaio o che si serva di uno specchio. L'arazzo dell'*Apocalisse*, conservato ad Angers (nella regione dell'Angiò) è uno dei più antichi esempi sopravvissuti ed è di dimensioni eccezionali, mai più raggiunte, poiché misura ancora, nonostante la perdita di parecchie scene, 107,52 metri di lunghezza. Il committente fu Luigi I d'Angiò, fratello di re Carlo V, che ne affidò l'esecuzione al più celebre arazziere parigino del suo tempo: Nicolas Bataille. Il pittore che ideò le scene fu Hennequin de Bruges che lavorava anche per il re. Il prezzo, ricavabile dai conti della tesoreria dei duchi d'Angiò, fu vertiginoso. Il tema prescelto, frequentemente illustrato nei codici medievali che ne fornirono la fonte letteraria e figurata, è l'*Apocalisse* di Giovanni. L'arazzo è ripartito in una serie di scene formate da un grande personaggio (dalla controversa identificazione) collocato a sinistra, all'interno di un'architettura gotica fiorita, e da due registri sovrapposti di riquadri più piccoli; in

alto una schiera di angeli rappresenta il cielo, in basso, una striscia d'erba rappresenta la terra. Si ignora il motivo per cui il duca Luigi I abbia scelto un soggetto così grandioso e austero dal momento che egli non è passato alla storia come un principe particolarmente devoto. È indubbio tuttavia che la scelta di far tessere un'*Apocalisse* si può giustificare solo con una forte spinta religiosa.

Lo stile che caratterizza tutta la serie pervenutaci è omogeneo, il che sottolinea la rapida esecuzione di questo grandioso lavoro di cui rimangono sette scene: la differenza più evidente è costituita dal fatto che le prime tre sono su fondo unito, alternativamente blu e rosso, mentre le altre quattro conservano questi colori, ma li arricchiscono con una infinita serie di motivi: fiori, animali stilizzati, iniziali, quasi che, durante la tessitura, il pittore si fosse accorto che l'unità cromatica creava un contrasto troppo netto con le figure e ritenesse necessario spezzarla. Su questi sfondi irreali si arrampicano le visioni apocalittiche immerse in una natura fantastica; si muovono personaggi abbigliati secondo l'estroso gusto della moda del tempo, si

elevano e crollano città con castelli e torri merlate. Difficile immaginare il luogo per il quale fu concepito un simile lavoro. Nessuna sala del castello di Angers, né la cappella, poteva ospitarlo. Evidentemente le varie scene dovevano essere collocate separatamente nelle sale, o addirittura trasportate, arrotolate come tappeti, da un castello all'altro. Al contrario dell'arazzo, e, a maggior ragione, dell'affresco o della pittura su tavola, la **miniatura**, che illustra sempre un testo scritto, è destinata a un'utilizzazione ristretta, a un numero assai limitato di persone (pena il rapido degrado del testo) e quindi a essere considerata un oggetto prezioso e legato ad ambienti estremamente elitari quali abbazie o vescovi, corti o ricche famiglie. Quando, attraverso l'oggetto figurato, si vuole istituire un rapporto tra un committente e un vasto pubblico la miniatura non trova spazio. Anche nei confronti del codice miniato siamo di fronte a un'opera di collaborazione che vede l'intervento di più persone ognuna con precise funzioni; e anche in questo caso l'opera finita raggiunge costi altissimi. La miniatura medievale è sempre eseguita su pergamena ottenuta da pelli di animali trattate con un lungo ed elaborato procedimento; già il supporto, dunque, richiede costi cospicui che aumentano con l'acquisto dei colori (tra i quali il blu di lapislazzulo e l'oro in foglia da stendersi spesso quale sfondo alle scene). Le pergamene passano prima nelle mani dello scrivano addetto alla copia della scrittura, che lascia bianchi gli spazi da miniare e un bordo intorno alla pagina. Solo a questo punto interviene il pittore a eseguire la scena (o l'iniziale) e il bordo che incornicia il foglio. Il procedimento esecutivo è estremamente impegnativo e lento; accade così che ci possiamo trovare di fronte a dei casi, qual è quello che ci interessa, in cui il lavoro viene affidato a un artista e terminato, molti anni dopo, da un altro con una formazione culturale assai diversa. Il *Codice dell'Apocalisse*, detto dei duchi di Savoia, fu commissionato da Amedeo VIII a Jean Bapteur, pittore e miniatore di corte, che vi lavorò in collaborazione con Péronet Lamy dal 1428 al 1434, anno in cui si interruppe il

L'uscita della bestia dal mare nel codice dell'Apocalisse dei duchi di Savoia conservato all'Escorial a Madrid.



primo gruppo di miniature. L'opera venne ripresa nel 1485 da Jean Colombe (su commissione del duca Carlo I di Savoia che ne era entrato in possesso) che la concluse nel 1490. I margini del codice, formato da 49 fogli, sono di mano di Péronet Lamy. A Bapteur si devono le prime ventiquattro figurazioni, le tre seguenti a Lamy, le restanti a Colombe. Il testo, voluto da Amedeo VIII, è di capitale importanza per la spiritualità medievale e presuppone un committente particolarmente attento ai temi mistici ed escatologici. E tale fu, senz'ombra di dubbio, il duca, candidatosi come antipapa col nome di Felice V nel 1439. Inoltre questa *Apocalisse* può essere letta quasi come strumento di potere privato in quanto in alcuni fogli che rappresentano l'altare, inteso come pietra del potere, i margini sono decorati con i nodi Savoia e il motto della casata "Fert" espressamente richiesti dal committente al miniatore. Ogni foglio è diviso in due parti: la superiore è interamente miniata, l'inferiore contiene il testo latino suddiviso in due colonne, scritto in nero e rosso; i margini sono decorati con fine

intreccio naturalistico, e san Giovanni, che compare sempre all'esterno della cornice che racchiude tutte le scene, appare contemporaneamente spettatore, e protagonista partecipe di ciò che avviene: perno intorno a cui ruotano gli accadimenti. Le raffigurazioni che qui ci interessano, e di più alto livello, sono quelle dovute a Bapteur, un grande maestro zurighese, aggiornato sulla maniera franco-fiamminga e in relazione con i miniatori del duca di Berry. Le sue scene, brulicanti di personaggi dai costumi esotici tipici del gotico internazionale (si veda *Giovanni davanti a Diocleziano*) si aprono su amplissimi sfondi costruiti in verticale, intrisi dei colori della tempesta che si addicono al tema trattato. Gli sfondi sono resi vivi dalla presenza di case, campi lavorati, animali in cui è sempre evidente l'attenzione curiosa al dato reale: si veda per esempio l'*Uscita della bestia dal mare* il cui paesaggio è dominato da un mulino a vento che, alto sul colle, si staglia contro il cielo.