

*COMPARANDA:*  
IL PAPIRO DI ARTEMIDORO  
E I SUOI APPARATI GRAFICI\*

I

Dal suo primo apparire all'orizzonte della ricerca filologica, papirologica e archeologica, il Papiro di Artemidoro ha suscitato grande interesse e attenzione per i molti problemi che pone, e che non proverò nemmeno a riassumere. Ricorderò solo che, prima ancora di essere adeguatamente pubblicato, esso è stato esposto in tre mostre successive a Torino, Berlino e Monaco di Baviera, delle quali la prima fu curata da Claudio Gallazzi e da me,<sup>1</sup> e che l'*editio princeps* di qualche anno dopo fu approntata per cura dello stesso Gallazzi, di Bärbel Kramer e mia,<sup>2</sup> con contributi di altri studiosi, specialmente Albio Cassio e Agostino Soldati sul versante testuale, Gianfranco Adornato sui disegni, Pier Andrea Mandò per le analisi fisiche e chimiche del Papiro e degli inchiostri. Rispetto a quell'edizione critica e alle sue conseguenze, va notato qui un punto essenziale: Giovanni Battista D'Alessio, attraverso l'analisi minuziosa delle impronte che le colonne di testo e le immagini lasciarono quando il Papiro, arrotolato, fu soggetto a forte umidità, ha potuto correggere in modo significativo la sequenza dei *kollemata*.<sup>3</sup> Ricordando qui, come

---

\* Il testo che qui si pubblica elabora alcune lezioni tenute, in forma diversa, a Columbia University (New York), al Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi (Firenze) e alla Fundación Pastor de Estudios Clásicos (Madrid). Ne ringrazio William Harris, Marzia Faietti e Irene Pajón Leyra.

<sup>1</sup> Gallazzi–Settis 2006 (qui, in particolare, Settis 2006, 20–65). La mostra di Berlino aveva per titolo *Anatomie der Welt. Wissenschaft und Kunst auf dem Artemidor-Papyrus* (Berlino, Museo Egizio, 12 marzo – 30 giugno 2008). Il catalogo di equal titolo, a cura di Fabian Reiter con Harald Froschauer, Annemarie Stauffer e Olivia Zorn, fu pubblicato dalle edizioni degli Staatliche Museen di Berlino. A Monaco la mostra, per cura del Museo Statale di Arte Egizia, si tenne alla Residenz dal 18 luglio al 2 novembre 2008, e fu accompagnata dallo stesso catalogo prodotto a Berlino.

<sup>2</sup> *Il Papiro di Artemidoro* 2008a.

<sup>3</sup> D'Alessio 2009; id. 2012. Jas' Elsner ha offerto, nell'introduzione a questo fascicolo, una fedele ed equilibrata storia del problema dell'ordine originario dei *kollemata* (Elsner 2012, 290).

credo doveroso, i pochi contributi che ho dato allo studio di questo reperto singolare e importante, aggiungo che la conferenza che tenni a Berlino (Altes Museum) in occasione dell'apertura della mostra fu poi pubblicata, in italiano e in forma ampliata, in un piccolo libro.<sup>4</sup> Infine, ho contribuito a organizzare tre seminari su aspetti diversi del Papiro, e ad approntare la pubblicazione dei primi due.<sup>5</sup> In quel che segue, pur dando qualche informazione sul Papiro e su alcune voci dell'ormai vasta bibliografia che lo riguarda, intendo mettere a fuoco qualche riflessione di metodo su un solo suo aspetto, gli apparati grafici; più in particolare, mi chiederò come, per un documento unico come questo, si possano tuttavia cercare, e selezionare opportunamente, dei paralleli garantiti che aiutino a intenderne la natura.

Il Papiro di Artemidoro è un ampio frammento di rotolo, alto 32 centimetri e lungo circa 2 metri e mezzo. Nonostante poche, isolate voci in contrario, non c'è ragione di dubitare della sua autenticità: le analisi fisico-chimiche,<sup>6</sup> combinate con quelle paleografiche, lo datano con sicurezza al principio del I secolo d.C., e nulla cambia, su questo punto, la vana insistenza mediatica su una pretesa falsificazione che ha a lungo imperversato quasi solo in Italia. Qui posso solo accennare ai problemi di grande complessità che esso pone. Come tutti i rotoli antichi, esso era in origine scritto su un solo lato, il *recto*, dove si conservano in tutto o in parte cinque colonne di testo, che l'*editio princeps* provò a identificare come frammenti del libro II della *Geografia* di Artemidoro di Efeso, la cui redazione risale a circa 100 anni prima. Il testo conservato è diviso in due parti, distinte per contenuto e per stile: tre colonne sono una riflessione sulla natura della geografia, le altre due contengono l'inizio di una dettagliata descrizione della penisola iberica. Non tutti sono d'accordo che l'insieme debba risalire ad Artemidoro: secondo alcuni gli si può attribuire solo una parte, secondo altri il testo conservato dal Papiro è una compilazione più tarda, che forse riadopera o riassume parte del testo di Artemidoro, o che risale a due autori diversi. Anche la sequenza dei due segmenti di testo è stata assai discussa, e come ho ricordato è stata radicalmente modificata dagli studi di D'Alessio. Ma di questi e di molti altri problemi non è il caso di parlare qui.

Ricordo invece che sul *recto*, oltre alle due porzioni di testo, è disegnata un'ampia carta geografica: anche se essa non è finita (mancano i nomi delle località), era naturale pensare che si trattasse della penisola

---

<sup>4</sup> Settis 2008.

<sup>5</sup> *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2009; *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2012; *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016.

<sup>6</sup> Mandò 2008, 66–78; Fedi 2010, 356–363.

iberica data la sua adiacenza al testo che ne parla, ma non è facile identificare con precisione i luoghi rappresentati, e anche se recentemente vi sono stati due ulteriori (e discordanti) tentativi in tal senso (Carrasco Carrasco e Carrez-Maratray),<sup>7</sup> sono ancora sul tappeto varie interpretazioni, fra loro contrastanti. Vi sono poi sul *recto* larghi spazi bianchi (il più ampio, si è proposto, potrebbe esser stato destinato all'origine a una seconda mappa), che furono in seguito utilizzati per disegnarvi teste umane, mani e piedi (25 in tutto), che a mio avviso, se visti all'interno di quel che sappiamo della tradizione libraria antica, non possono avere alcun rapporto né con i testi adiacenti né con la mappa. Si tratta dunque, come abbiamo proposto in sede di edizione e come io credo ancora, di una fase di riuso del Papiro.

Il lato opposto del rotolo (il *verso*) è interamente coperto da una serie di disegni (41, più qualche frammento) che riproducono immagini di animali reali, immaginari o fantastici, isolati o in gruppi di due o tre. Ciascuno è accompagnato da una breve didascalia che ne indica il nome (di mano diversa da quella del testo sul *recto*); c'è inoltre una sorta di scritta "riassuntiva", da tradursi più o meno "Bestie che vivono nell'Oceano, che volano e che camminano, e mostri marini". Secondo l'uso librario antico, solo il *recto* dei rotoli era destinato alla scrittura e (molto più raramente) all'illustrazione. In tutti i casi a me noti in cui testi o disegni ricorrono sul *verso* di un frammento di rotolo, essi sono il frutto di una fase di riuso o (come forse diremmo noi oggi) di riciclaggio. Secondo l'opinione che abbiamo espresso in sede di edizione, e che trovo ancora la più convincente, anche questa specie di "galleria" o di repertorio di animali deve appartenere a una fase di reimpiego del rotolo, presumibilmente distinta (antecedente o successiva?) dal riuso degli spazi bianchi del *recto*.

Questo papiro è dunque un *unicum*, ancor più che per i testi che tramanda, proprio perché ad essi si accompagnano ben tre apparati grafici: la carta geografica del *recto*, i disegni di figura del *recto* e quelli di animali del *verso*. Sulla natura e la sequenza di ciascuno di questi apparati è in corso un'accesa discussione. Uno dei punti più problematici è la sequenza delle varie fasi di uso e riuso del rotolo. La spiegazione che abbiamo proposto in sede di edizione e che, con l'importante modifica dimostrata da D'Alessio, mi pare ancora sostanzialmente plausibile, è una sequenza di quattro fasi e due intermezzi, che è fondata su ragioni funzionali e contestuali e che ritengo preferibile all'ipotesi di un "progetto unitario" del rotolo che ne includesse, contro l'abitudine, il *recto* e il *verso*.

---

<sup>7</sup> Vedi le indicazioni relative oltre, p. 72.

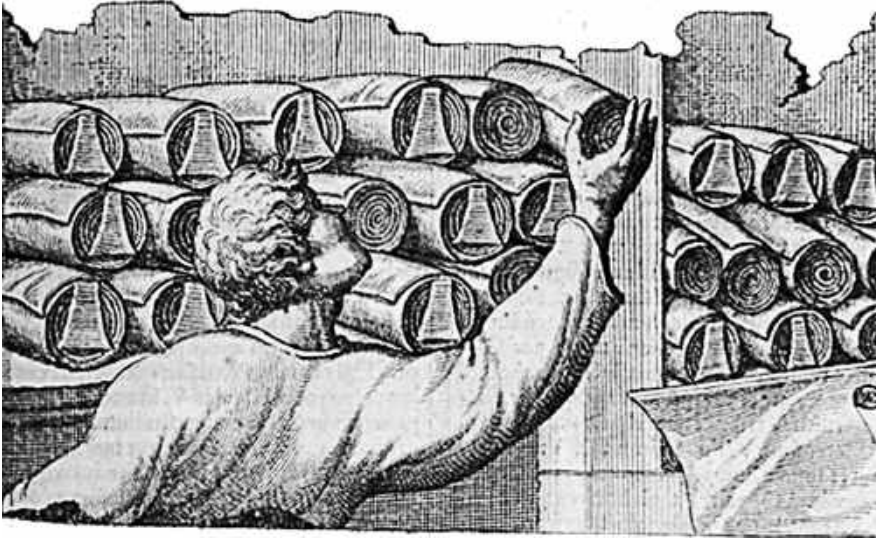


Fig. 1. Scena da una biblioteca antica, da un perduto rilievo romano  
(da Brouwer–Masen 1670)

Anche se non è questo il tema del mio intervento, provo a delineare per sommi capi questa sequenza ipotetica, immaginando il rotolo nella sua consistenza fisica originaria, e nelle due forme in cui si presentava in antico: arrotolato e forse deposto con altri rotoli in una biblioteca (come vediamo in un perduto rilievo funerario da Neumagen [Fig. 1]<sup>8</sup>), oppure srotolato nelle mani di un lettore. La “vita” del rotolo, con le sue disavventure, potrebbe dunque esser stata questa:

**I.** Nella prima fase, esso fu destinato a contenere un testo (o testi) di contenuto geografico. È incerto se questa fosse una vera “edizione” di un testo unitario, un’antologia di più testi o un esercizio di copista o di scuola. In ogni caso, di questo originale progetto dovevano far parte delle carte geografiche: una di esse venne disegnata ma non condotta a termine, per un’altra (forse) venne lasciato un ampio spazio.

**I a.** Nel *primo intermezzo*, i vari fogli che compongono il rotolo (*kollemata*) si scollarono e furono ricomposti, forse cambiandone l’ordine.

**II.** Nella seconda fase fu reimpiegato il *verso* del rotolo, per disegnarvi una sequenza di animali.

**III.** Nella terza fase vennero riutilizzate anche le parti rimaste bianche del *recto*, che furono coperte da disegni di figura.

<sup>8</sup> Riprodotto da Brouwer–Masen 1670, 105 (cfr. Franchi Viceré 2006, 80).

**III a.** In un *secondo intermezzo*, il rotolo si bagnò e sia segmenti del testo che disegni del *recto* e del *verso* vi lasciarono impronte speculari, utili alla ricostruzione della sequenza originaria dei *kollemata*, come ha mostrato D'Alessio.<sup>9</sup> Inoltre, in vari casi le impronte speculari risultano indispensabili per integrare lacune del testo o delle immagini, come già indicato nell'*editio princeps* (sia notato di passaggio che l'abbondanza e coerenza di tali impronte speculari, nella loro evidente casualità, è incompatibile con ogni ipotesi di falsificazione).

**IV.** Infine, l'ultima fase della vita del rotolo fu la sua riduzione a componente di un ammasso di *papier mâché*, in cui esso si mescolò ad alcuni papiri documentari, anch'essi recuperati (ne sono stati pubblicati finora solo due<sup>10</sup>).

Gli studi sul Papiro di Artemidoro riguardano in prevalenza problemi di ricomposizione del rotolo, di datazione, di attribuzione delle due diverse sezioni in cui il testo è diviso, di ricostituzione del testo, di interpretazione, di contesto storico, linguistico, stilistico e culturale. Comparativamente più rari sono, invece, gli studi dedicati agli apparati grafici del Papiro, che pure ne sono la caratteristica più singolare (la più notevole eccezione in questo senso è Jas' Elsner, su cui vedi *infra*).

Se i disegni del Papiro sono rimasti la sua parte meno studiata, è per il carattere eccezionale di un rotolo con apparati grafici così ricchi, ma anche per la difficoltà di indicare confronti adeguati. Questa difficoltà di confronto dipende almeno in parte dall'*habitus* di privilegiare, nelle pratiche della comparazione archeologica, l'identità di genere artistico, accostando pittura a pittura, scultura a scultura. Scarsissime, si sa, sono le vestigia del disegno antico su supporto mobile: si conoscono, ma sono in buona parte inediti, circa mille disegni su papiro, spesso assai frammentari, ma ben pochi sono i tentativi di valutarne stile e significato con una visione generale che li connetta, come è necessario, con la storia generale dell'arte antica, e in particolare della pittura.<sup>11</sup> Per giunta, la più gran parte dei disegni conservati sono di bassa qualità, e spesso in cattivo stato di conservazione: queste generali condizioni comportano lo statuto assai marginale del disegno su papiro nella letteratura specializzata. Esso è anzi quasi assente dall'attenzione degli archeologi, e prende posto piuttosto negli studi papirologici, quasi una specializzazione nella specializzazione. Rischiamo in tal modo di dimenticare l'assoluta centralità del disegno nella cultura greca, quale possiamo ricavarla dalle fonti, e quale fu assai bene intesa da artisti ed eruditi del Rinascimento.

<sup>9</sup> Su questo punto v. anche Tarte 2012, 325–336.

<sup>10</sup> Kramer–Gallazzi 2014.

<sup>11</sup> È questo uno dei temi principali del mio saggio Settis 2008b. Sul progetto di un corpus dei papiri figurati, cfr. anche Settis 2019.

## II

Vorrei ora proporre, per uscire da questa *impasse*, qualche pensiero sul tema della comparazione. Quando si affronta un documento di arte antica relativamente (o assolutamente) isolato, dobbiamo per ciò stesso considerarlo poco interessante o, peggio, estraneo al quadro della cultura antica? O dobbiamo piuttosto cogliere la sfida di ogni nuovo documento, e fare ogni sforzo per rompere il suo isolamento indirizzando il nostro sguardo comparativo verso direzioni che non siamo abituati a frequentare? Quali sono, insomma, le “mosse” da fare per individuare dei *comparanda* che non siano esornativi, ma ci aiutino a comprendere? Comincio con un confronto che non ha niente a che vedere col nostro papiro [Fig. 2]: esso è il primo di tre simili “accoppiamenti giudiziosi” proposti dal mio maestro Silvio Ferri in uno studio dal titolo assai significativo, *Confronti ammessi e non ammessi*.<sup>12</sup> Secondo Ferri, la comparazione appare piuttosto tardi nella cultura antiquaria, dopo il dominio assoluto



a)



b)

Fig. 2. a) Testa di Uruk. Bagdad, museo. b) Testa di kore. Atene, Museo dell'Acropoli

<sup>12</sup> Ferri 1954 = 1962.

di procedure esegetiche mirate, di volta in volta, a un solo oggetto di studio, da spiegarsi di solito mediante il ricorso a fonti letterarie. Per Caylus, ad esempio, la comparazione ebbe natura solo in parte stilistica, mentre l'ottocentesca *Archäologie der Kunst* di impronta germanica elaborò sofisticate strategie di confronto, secondo cui "si forma una specie di catena cronologica di manufatti artistici", spesso accorpati per centri di produzione, ciascuno dei quali ha "un'impronta propria e una cronologia propria", creando in tal modo un sistema in cui "cronologia e topografia si scindono e si riuniscono a seconda del bisogno". Ma, prosegue Ferri, "ci si trovò di fronte a una difficoltà procedurale, della quale da principio forse non si era misurata l'importanza: come cioè condurre e moderare i confronti". Insomma, nel cercare *comparanda*, "dove ci si deve fermare?" La risposta di Ferri è che, per intendere storicamente, è necessario abbattere ogni barriera, tentare ogni confronto che sembri avere una propria evidenza formale: "il confronto precede necessariamente la valutazione critica", ma deve poi subito "fare i conti con la storia, risalire per le infinite ramificazioni dei fatti". Il confronto della Fig. 2 fra una testa da Uruk del III millennio e la kore 684 del Museo dell'Acropoli, per esempio, ha un'apparente eloquenza formale: e però non può avere sostanza storica, a meno che non lo si voglia considerare un confronto "genetico", ipotizzando fra Sumeri e Greci un sostrato culturale comune, stabile nel corso dei secoli.

Veniamo a un simile esempio che ci riguarda più da vicino in quanto addotto da Luciano Canfora,<sup>13</sup> il quale ritiene il Papiro un falso ottocentesco, come ha cercato di dimostrare in numerosi libri e ancor più numerosi articoli (ciascuno dei quali invariabilmente contiene un nuovo "argomento decisivo"). Fra le "prove" da lui proposte c'è, appunto, il confronto fra il disegno di una mano nel Papiro di Artemidoro e due mani dipinte da Raffaello [Fig. 3]. Chiediamoci dunque: un tal confronto è "ammesso" o "non ammesso"? Subito è evidente dove sta l'affinità fra la mano del Papiro e le due del maestro urbinate: non certo nello stile, bensì nella postura, e in particolare nella leggera ma evidente divaricazione dell'indice dal medio, oltre che nello scostamento del pollice. Questo è dunque certamente, per la sua immediata evidenza visuale, un confronto ammesso: ma quale deduzione se ne può trarre? Secondo Canfora, il confronto sarebbe una "prova" che questo disegno del Papiro è ricalcato sulle mani dipinte da Raffaello; e che, dunque, l'intero Papiro (testi e immagini), non può essere antico.

---

<sup>13</sup> Canfora 2008, 278 e Figg. 1 a–b–c.

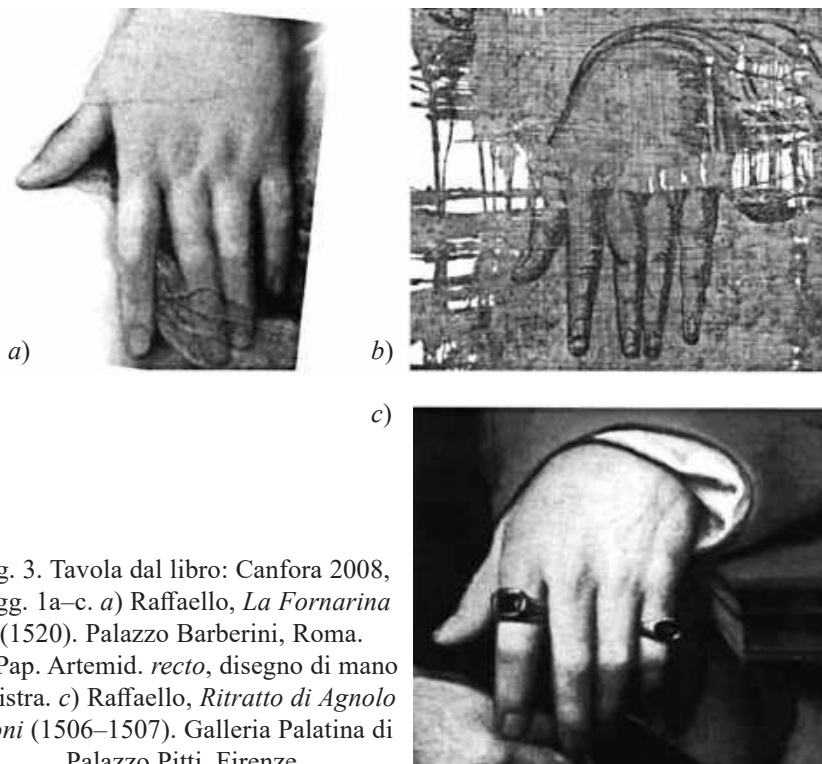


Fig. 3. Tavola dal libro: Canfora 2008, Figg. 1a–c. a) Raffaello, *La Fornarina* (1520). Palazzo Barberini, Roma. b) Pap. Artemid. *recto*, disegno di mano sinistra. c) Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni* (1506–1507). Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze

Per quanto ne so, nessuno storico dell'arte antica ha dato ascolto a questa argomentazione; in compenso, la tesi di Canfora è stata ripresa tal quale da una storica dell'arte moderna, Anna Ottani Cavina, che in un articolo di giornale menziona “l'incongruità di alcuni gesti, difficilmente riconducibili alla gestualità classica”;<sup>14</sup> il confronto proposto da Canfora è stato giudicato “puntuale” anche da uno storico dell'arte moderna e contemporanea, Maurizio Calvesi.<sup>15</sup> Secondo Canfora e i due storici dell'arte post-antica che lo hanno fedelmente seguito, dunque, la somiglianza fra queste mani lascia aperte solo due possibilità: o Raffaello prelevò quel gesto dal Papiro (cosa impossibile, perché esso venne alla luce nel Novecento), o chi disegnò il Papiro prelevò il gesto da Raffaello (dunque, il Papiro non è di età greco-romana).

<sup>14</sup> Ottani Cavina 2008.

<sup>15</sup> Calvesi 2008. Non discuto qui, perché già confutati da G. Adornato 2016, altri confronti iconografici frettolosamente adottati da Janko 2009 (un filologo classico).



Le cose non stanno così. Prima di tutto, questa postura della mano è così poco caratterizzata, che si potrebbe ben dire che non c'è bisogno di cercarne precedenti o paralleli. Tuttavia, proviamo a farlo. La mano "a indice divaricato" è frequentissima nell'arte europea almeno dal Quattrocento in qua. È quasi solo per gioco che propongo quattro esempi scelti a caso, tratti da pittori così diversi come Giovanni Bellini, fra' Bartolomeo, Parmigianino, Savoldo [Fig. 4]: chiunque avesse un po' di tempo da perdere in una biblioteca modestamente fornita potrebbe trovare centinaia di altri esempi in poche ore. Se vogliamo inseguire una sequenza storica di questo atteggiarsi della mano, dunque, un confronto fra le mani della

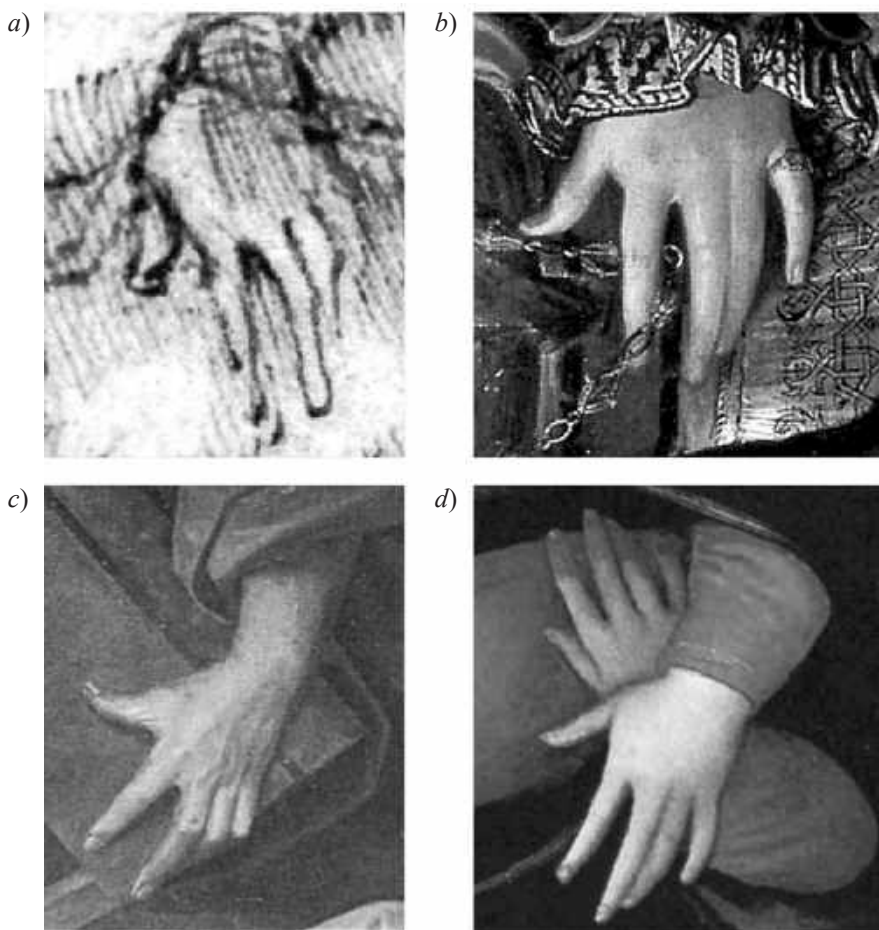


Fig. 4. Esempi di mani "a indice divaricato" nel Rinascimento:  
 a) Giovanni Bellini; b) Parmigianino; c) Cerchia di G. Savoldo;  
 d) Bottega di San Marco

Fig. 4 e le due di Raffaello non solo è ammesso, ma si interpreta facilmente, facendo i conti con la storia, come una modalità rappresentativa diffusissima fra i pittori di quell'età. In altri termini, queste mani "fanno serie" tra loro, e non è necessario ipotizzare che l'una derivi dall'altra: la mano "a indice divaricato", possiamo ben dire, è una formula corrente, un dato "lessicale" che viene costantemente iterato tra Quattro e Cinquecento.

Anche il confronto fra questa formula e le sue occorrenze (ivi incluso Raffaello) e la mano del Papiro di Artemidoro è certamente ammesso sul mero piano delle ragioni formali: ma se vogliamo fare i conti con la storia prima di dedurne che chi disegnò la mano sul Papiro conosceva l'arte del Rinascimento italiano è buon metodo chiedersi se, per caso, l'identica formula non ricorra anche nell'arte antica. Anche qui, fin troppo facile è l'esercizio di raccogliere un manipolo di esempi, che si potrebbero moltiplicare a piacere. Indico, anche qui a caso, alcuni esempi [Fig. 5]: due da pitture pompeiane, uno da un telo egizio del II secolo d. C., un mosaico del II secolo d. C. Si può aggiungere un confronto ancor più pertinente, un disegno su papiro da Ossirinco del II secolo d. C. (a Firenze) [Fig. 6], con Eros e Psiche: qui è la sinistra di Psiche ad essere atteggiata secondo

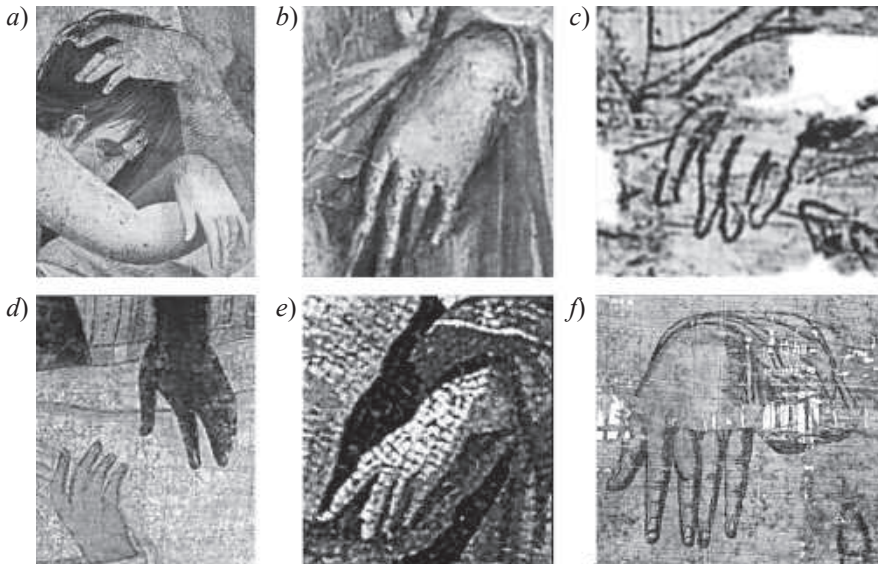


Fig. 5. Esempi di mani "a indice divaricato" nell'antichità.

- a) Affresco pompeiano (Villa dei Misteri), fine I sec. a. C.;
- b) Affresco pompeiano (Casa del Bracciale d'oro), I sec. d. C.;
- c) Papiro da Ossirinco con *Amore e Psiche*, II sec. d. C.;
- d) Telo da Saqqara, II sec. d. C.; e) Mosaico da Antiochia, II sec. d. C.;
- f) Papiro di Artemidoro, I sec. d. C.



Fig. 6. Papiro da Ossirinco con *Eros e Psyche*.  
Firenze, Museo Egizio

la modalità “a indice divaricato”, che anche nell’antichità era dunque assai frequente. Come questo esempio mostra bene, prima di giudicare in termini di sequenza storica dobbiamo ricostituire la serie, anzi propriamente la formula: la domanda sulla sequenza cronologica e genetica viene necessariamente dopo, e non sempre un confronto che appaia formalmente “ammesso” può ritenersi storicamente pertinente.

La diffusione universale di questa formula nell’arte antica rende inutile, anzi frivolo, il confronto con l’analoga serie di mani similmente atteggiata nell’arte rinascimentale. Se proprio volessimo tracciare una possibile storia di questa gestualità peraltro assai generica, la domanda da porsi sarebbe semmai un’altra, e cioè come una tal formula sia nata, e se la sua frequenza nell’arte del Rinascimento sia o meno debitrice a modelli antichi. Proviamo a fare anche questo esercizio. Nessuno degli esempi antichi citati finora può aver ispirato un artista rinascimentale, perché tutti sono stati scoperti secoli dopo. Ma la stessa identica formula ricorre anche in una classe di monumenti ben noti, anzi spesso studiati e disegnati, nel Rinascimento: i sarcofagi romani. Un chiaro esempio [Fig. 7] è il famoso sarcofago di Fedra reimpiegato nel secolo XII a Pisa per la sepoltura di Beatrice di Toscana, che come racconta Giorgio Vasari fu studiato già da Nicola Pisano quando lavorava al pergamo del Battistero di Pisa (1259–1260).<sup>16</sup> Per chi volesse ritener necessaria una mediazione fra la

<sup>16</sup> Sul dialogo di Nicola Pisano e del figlio Giovanni con la scultura antica, vedi Seidel 2012, 49–81.



Fig. 7. Particolare dal sarcofago di Ippolito e Fedra, fine II sec. d.C., Pisa, Camposanto

*serie* antica e la *serie* rinascimentale, i sarcofagi romani reimpiegati e i disegni che ne furono tratti sarebbero il tramite più plausibile. Né questo è il luogo per insistere sul valore euristico e cognitivo della *serialità* nella storia dell'arte antica.<sup>17</sup>

Se poi volessimo spingerci ancor oltre, e additare una possibile origine di questa formula per rappresentare la mano, la direzione giusta è forse indicata da una ulteriore, ed egualmente amplissima, serie di esempi, in cui la divaricazione dell'indice dal medio è funzionale al gesto di reggere uno scettro, come fanno la Venere di un sarcofago vaticano e la sposa di Alessandro in una pittura pompeiana [Fig. 8], mentre in altri esempi in luogo dello scettro possono esservi, cito a caso, una spada o una lancia. Solo una ricerca accurata, che non ho fatto, potrebbe misurare quanto sia, o non sia, probabile che il gesto della mano "a indice divaricato" che regge qualcosa sia diventato una formula di dignità anche quando l'indice e il medio non reggono più nulla.

Questo piccolo esercizio dovrebbe aver mostrato che oltre al confronto diretto, 1:1, fra una singola immagine e un'altra (una mano dal Papiro, una da Raffaello) esiste un'altra e più fondata modalità di confronto, quello fra due diverse *serie* iconograficamente e storicamente definite e determinate.

<sup>17</sup> V. Settis 2015.

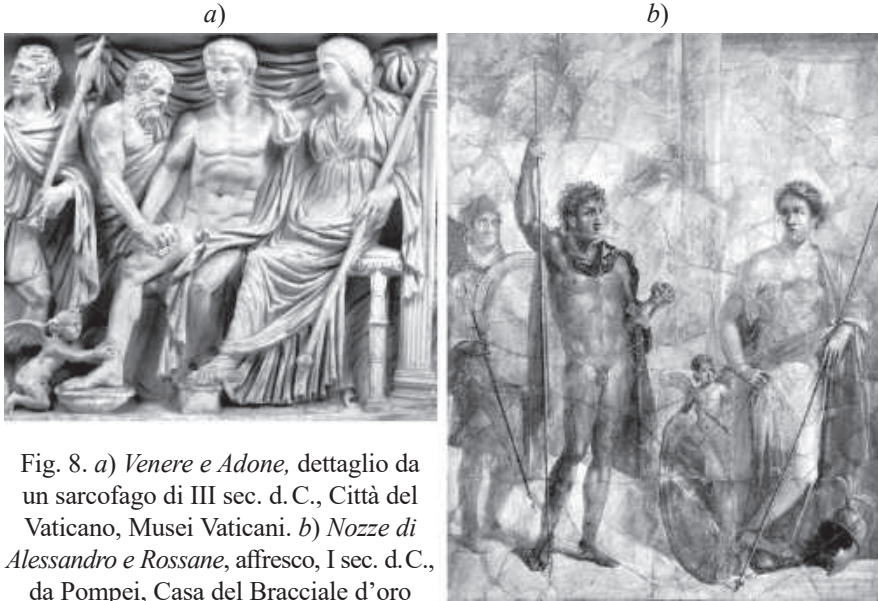


Fig. 8. a) *Venere e Adone*, dettaglio da un sarcofago di III sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani. b) *Nozze di Alessandro e Rossane*, affresco, I sec. d.C., da Pompei, Casa del Bracciale d'oro

Proprio il parallelo fra le due *serie*, quella antica e quella rinascimentale, mostra assai bene che un confronto “ammesso”, come quello fra mani di Raffaello e mano del Papiro, diventa “non ammesso” quando se ne vogliono trarre conclusioni a-storiche che ignorino un dato essenziale: l'esistenza di serie figurative, di formule che si formano e si consolidano nell'antichità classica, e qualche volta migrano fin nel Rinascimento. Chi disegnò quella mano sul Papiro non aveva bisogno di guardare Raffaello, proprio come Raffaello non aveva bisogno di guardare il Papiro: le formule iconografiche, come le parole, circolano secondo regole che non sono quasi mai quelle di un rapporto di filiazione 1:1.

Fanno tuttavia eccezione poche formule rarissime, altamente convenzionali e codificate che, quando ricorrono a distanza di secoli, autorizzano l'ipotesi di una filiazione diretta; esigono, per la ripresa di un gesto antico, l'individuazione di un puntuale modello. Tale è l'indimenticabile gesto espressivo della disperazione, con entrambe le braccia gettate violentemente all'indietro, che in uno skyphos d'argento dalla Casa del Menandro (I sec. d.C.)<sup>18</sup> caratterizza un'ancella sconvolta dal dolore di fronte a Semele che, nel dare alla luce Dioniso, sta morendo tragicamente fra le braccia di una nutrice [Fig. 9]. Dopo questo e altri

<sup>18</sup> Stefani 2006, in particolare 200–201 n. 282.

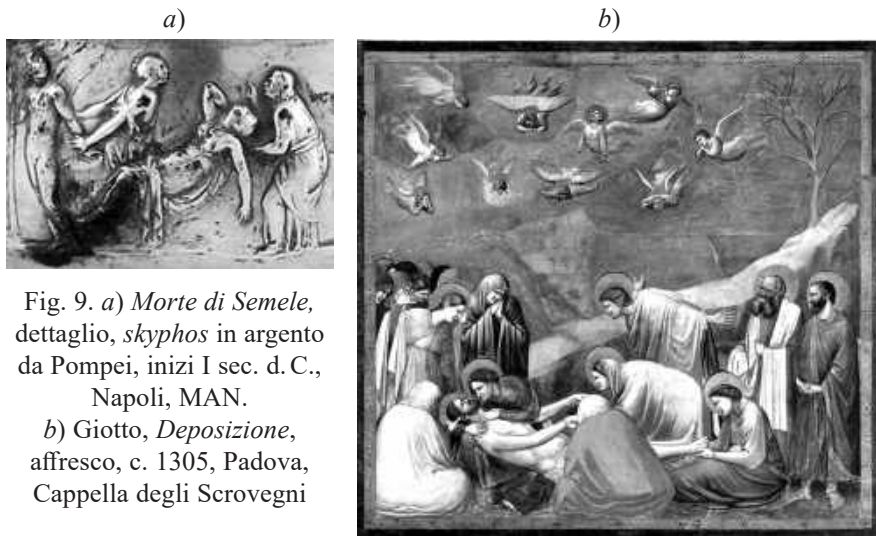


Fig. 9. a) *Morte di Semele*, dettaglio, *skyphos* in argento da Pompei, inizi I sec. d. C., Napoli, MAN.

b) Giotto, *Deposizione*, affresco, c. 1305, Padova, Cappella degli Scrovegni

pochi esempi antichi del gesto, per mille anni esso scomparve dall'arte europea, per essere poi ripreso nel Medioevo italiano: il caso più celebre è la *Deposizione* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (c. 1305), dove lo stesso gesto è usato per la figura di San Giovanni. Anche in questo caso, il confronto è ammesso per l'evidenza di un'identica gestualità espressiva: ma nessuno vorrà utilizzare questo confronto né per sostenere che Giotto dedusse il gesto di San Giovanni dallo *skyphos* pompeiano (scoperto il 4 dicembre 1930), né per sostenere che lo *skyphos* è un falso, e che il gesto dell'ancella di Semele dev'essere stato dedotto da quello dell'affresco di Padova. Tuttavia, il gesto di cui stiamo parlando ha un carattere così altamente distintivo, codificato e convenzionale, che ci spinge a ipotizzare un legame genetico fra la sua invenzione nell'arte antica e il suo riuso nell'arte medievale (da cui derivano tutti i successivi riusi, fino a *Guernica* di Picasso).

Questo necessario tramite è stato riconosciuto da tempo (sin da studi di Aby Warburg, Frida Schottmüller e André Jolles del principio del Novecento<sup>19</sup>): lo stesso gesto dell'ancella di Semele è infatti adoperato in una piccola serie, quella dei sarcofagi di Meleagro, per una delle piangenti che

<sup>19</sup> Nel 1901, indipendentemente l'uno dall'altra, Aby Warburg (Warburg 1932, 154 sg.) e Frida Schottmüller (Schottmüller 1902) indicarono nel sarcofago fiorentino di Meleagro la fonte di un simile gesto nella tomba di Francesco Sassetti in Santa Trinita. La sequenza dal sarcofago antico a Nicola Pisano a Giotto fu poco dopo indicata per primo da André Jolles (Jolles 1905).

circondano l'eroe morente.<sup>20</sup> Un sarcofago di questo tipo, c. 180 d.C., si trovava a Firenze, presumibilmente reimpiegato nel Medio Evo (ora a Milano, collez. Torno) [Fig. 10].<sup>21</sup> Di qui la *Pathosformel* della “disperazione davanti alla morte” fu prelevata e riusata da Nicola Pisano per una madre della *Strage degli Innocenti* nel pergamo di Siena (c. 1265):<sup>22</sup> Giotto potrebbe aver dedotto lo schema da Nicola, o direttamente dal sarcofago. Possiamo dunque in questo caso ricostruire una puntuale catena genetica, che si incardina sopra due fondamenti complementari: da un lato la rarità del gesto e il suo carattere altamente convenzionale; dall'altro lato, la possibilità di documentare fra le due serie, quella antica e quella rinascimentale un plausibile punto di contatto (un sarcofago romano reimpiegato nel Medio Evo).



Fig. 10. *a-b*) *Morte di Meleagro*, e dettaglio, sarcofago romano, II sec. d.C., Milano, Collezione Torno. *c*) Nicola Pisano, *Strage degli Innocenti*, dettaglio, c. 1265, Siena, Duomo, Pergamo

<sup>20</sup> Su questo tema rimando a un mio lavoro: Settis 2000, poi anche Settis 2013. Nel medesimo volume è da leggere, con puntuale riferimento anche allo skyphos pompeiano, il saggio di M. L. Catoni (Catoni 2013).

<sup>21</sup> Robert 1904, 341 sg. nr. 282; Koch 1975, 121 nr. 117; Bober–Rubinstein 2010, 145 nr. 114; Catoni 2013, Figg. 19 a–e. Non ho potuto consultare Paribeni 1975.

<sup>22</sup> Seidel 2012.

## III

La relativa rarità dei disegni su papiro (ne sono noti circa mille) induce ad affrontarne lo studio con particolare attenzione, ampliando al massimo l'attenzione in cerca di plausibili *comparanda* che tolgano i disegni più inattesi dal loro apparente isolamento. Un esempio efficace è il papiro da Ossirinco recentemente pubblicato da Helen Whitehouse e John J. Coulton [Fig. 11],<sup>23</sup> che è (si può dire) il solo disegno di architettura su supporto mobile finora conosciuto da tutto il mondo greco-romano, e come scrivono gli editori si può considerare “a student drawing” del II secolo d. C. Se guardiamo questo disegno, ne è evidente una generica affinità coi disegni di architettura del Quattro o del Cinquecento, ma tale affinità non vuol dire affatto che sia un falso. Il capitello disegnato su una parete di Pompei in preparazione di una decorazione dipinta [Fig. 11 b] è un primo parallelo possibile.<sup>24</sup>

Altri paralleli si possono rintracciare in tutt'altro “genere”, come in alcuni disegni di cantiere, incisi su blocchi di marmo del tempio di Apollo a Didyma (tardo III secolo a. C.) e in simili disegni di cantiere, recentemente raccolti da Antonio Corso in un opportuno censimento:<sup>25</sup> messi insieme con disegni su papiro e testimonianze letterarie, essi possono offrire una prima traccia per studiare il disegno di architettura nel mondo antico.

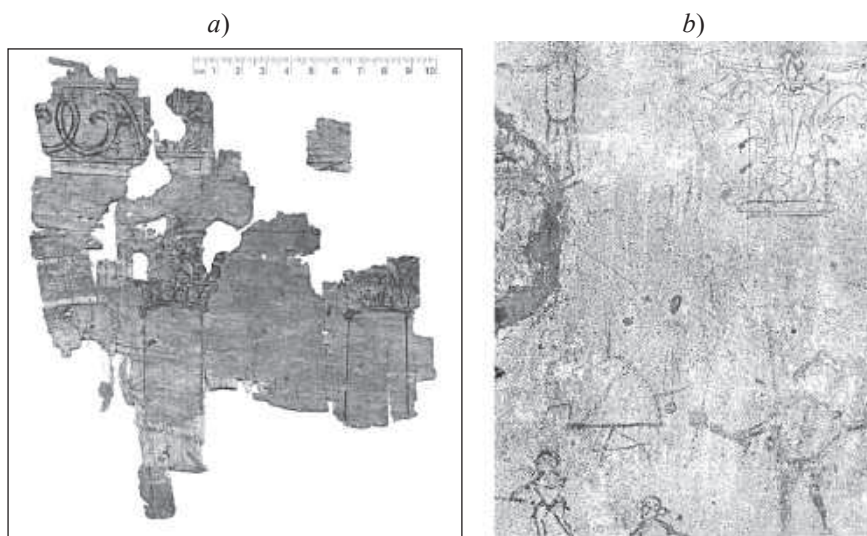


Fig. 11. a) *P. Oxy.* LXXI 4842. b) Disegno di un capitello corinzio su una parete della Casa di Cerere a Pompei (cubicolo *k*)

<sup>23</sup> Whitehouse 2007, 304–306.

<sup>24</sup> Corso 2016, 47 e 111 nr. 55.

<sup>25</sup> Corso 2016.



## IV

Tornerò ora al Papiro di Artemidoro, e per ciascuno dei tre apparati grafici (mappa, sequenza di animali e disegni di figura) proverò a indicare qualche possibile *comparandum*, seguendo solo una delle due modalità della comparazione che ho sopra distinto, e cioè non indicando *à bâton rompu* a-storici rapporti 1:1 fra i disegni del Papiro e qualcos'altro, ma estendendo lo sguardo in cerca di un orizzonte storicamente garantito, o almeno plausibile, entro il quale i vari disegni del Papiro possano collocarsi.

Cominciamo dalla mappa, che come ho ricordato all'inizio è ancora di assai controversa interpretazione, anche perché incompiuta (mancano tutti i toponimi). Ci aspetteremmo che possa rappresentare una regione della penisola iberica, data la sua contiguità alle due colonne di testo che la riguardano, ma finora non si è potuto provare che sia così, anche se Robert C. Knapp ha provato a individuare la zona intorno a Huelva, con la confluenza fra Rio Tinto e Rio Odiel,<sup>26</sup> e se verso il Sud-est della penisola iberica ha più recentemente indirizzato le sue ricerche e ipotesi di lettura anche Pablo Jaime Carrasco Carrasco.<sup>27</sup> Tuttavia, si è tentato e si tenta di individuare la zona rappresentata sulla mappa del Papiro in aree geografiche lontanissime dalla penisola iberica e fra loro: per esempio, secondo Francesca Mattaliano, potrebbe trattarsi di una zona dell'Asia Minore;<sup>28</sup> secondo Pierre Moret, l'area rappresentata sarebbe invece il delta del Nilo,<sup>29</sup> proposta riformulata di recente anche da Jean-Yves Carrez-Maratray;<sup>30</sup> secondo Richard Talbert, invece, la mappa si riferirebbe non a un'area geografica, ma a una proprietà privata.<sup>31</sup> Interpretazioni come queste, se dimostrate, potrebbero convergere con l'idea di un carattere "antologico" del Papiro.

Ma in una giornata di studi alla Società Geografica Italiana nel 2009 è stata sollevata da alcuni una domanda ancor più radicale: è pensabile, all'epoca di Artemidoro o almeno al momento in cui il Papiro fu scritto e disegnato, la presenza e l'uso di carte regionali? Secondo Francesco Prontera, per esempio, "l'assenza dell'illustrazione cartografica appare come una norma generale", e le carte regionali sono "estrane alla cartografia tardo-ellenistica".<sup>32</sup> Anche le carte regionali di Tolomeo, secondo

<sup>26</sup> Knapp 2004.

<sup>27</sup> Carrasco Carrasco 2018.

<sup>28</sup> Mattaliano 2008.

<sup>29</sup> Moret 2012.

<sup>30</sup> Carrez-Maratray 2019.

<sup>31</sup> Talbert 2012.

<sup>32</sup> Prontera 2012.

Prontera, “sono concepite come divisioni della carta generale dell’ecumene e non come premessa alla sua realizzazione”. Ma è davvero così?

Un tetradramma argenteo, noto in almeno 35 esemplari (a cui si aggiungono sei monete in bronzo della stessa tipologia) sembra indicare un’altra direzione [Fig. 12]. Il diritto presenta la figura del re persiano nello schema della “corsa in ginocchio”: insieme ad altri indizi, fra cui l’uso del sistema ponderale rodio, questo prova che le monete furono emesse da una città dell’Asia Minore che era ancora sotto il dominio persiano, prima della conquista di Alessandro Magno, dunque in un arco di tempo che va dal 394 al 334 a. C. Ma che cosa è mai la raffigurazione sul rovescio, un incuso granulato di forma quadrata con un’immagine in apparenza informe? Secondo A. E. M. Johnston, che ha dedicato al tema uno studio molto accurato sul *Journal of Hellenic Studies* del 1967 (poi ripreso pochi anni dopo in *Imago Mundi*),<sup>33</sup> si tratta di una ridottissima mappa in rilievo del territorio intorno a Efeso: un’area di circa 233 kmq., precisamente identificabile, a causa della conformazione del terreno, con



Fig. 12. Tetradrammi d’argento di area ionica, D/ e R/

<sup>33</sup> Johnston 1967; id. 1971.

la valle del fiume Cayster fra i contrafforti dei monti Tmolos e Messogis [Fig. 13]. L'area rappresentata in questa micro-mappa include le città di Efeso, Magnesia sul Meandro e Sardi, ma questi insediamenti umani non sono mostrati in alcun modo, mentre le caratteristiche fisiche della zona sono ben individuate e riconoscibili: “the degree of topographical detail on these coins is extraordinary and must reflect a developed cartographical technique”, scrive Johnston.

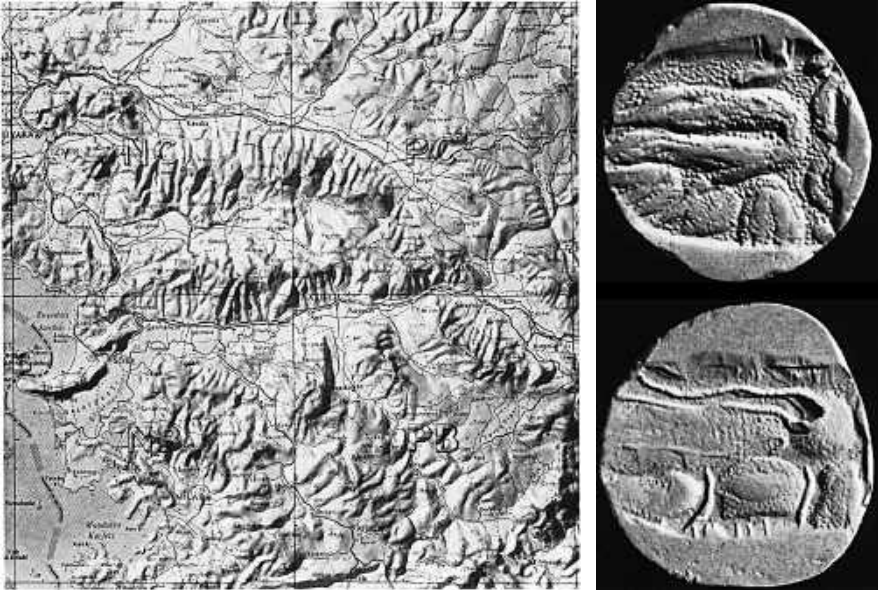


Fig. 13. Mappa orografica della regione di Efeso e rappresentazione del territorio sul rovescio di due tetradrammi d'argento di area ionica

Questi tetradrammi furono assai probabilmente emessi negli anni in cui alcuni Greci di Efeso chiesero l'aiuto di Filippo il Macedone, mentre la città venne occupata da truppe persiane al comando di Memnone di Rodi, finché il “partito” anti-persiano prevalse con la vittoria di Alessandro sul fiume Granico (334 a.C.); le monete erano state forse coniate per pagare i mercenari al soldo di Memnone, e la mappa può aver avuto la funzione di designare un territorio di cui il re persiano rivendicava la sovranità in quelle circostanze. L'interpretazione di Johnston non è stata (che io sappia) mai messa in dubbio: l'uso, per quanto rarissimo, di una mappa regionale come tipo monetale ha importanti implicazioni che vorrei sottolineare, ed è in ogni caso assai diverso da quello che secondo Dilke è l'unico possibile parallelo, la più antica coniazione di Zancle, dove un delfino s'inarca all'interno di un semicerchio che rappresenta la “falce”

(*zanklon* in siculo), cioè la forma del porto di Messina; i cinque punti in alto sarebbero secondo Dilke edifici portuali.<sup>34</sup> Si tratta però, in questo caso, di una rappresentazione compendiaria e convenzionale, appoggiata all'etimologia sicula del nome più antico della città, e non di una vera e propria resa cartografica: Dilke cita anche esempi di età romana, monete di Claudio e di Traiano che mostrano in "veduta aerea" due dei porti di Roma, e le monete di Cnosso con un labirinto schematizzato.

I tetradrammi micro-asiatici che abbiamo citato presuppongono senza dubbio l'esistenza di una mappa dello stesso territorio di dimensioni ben maggiori, tanto che la sua "riduzione" a minuscolo geroglifico cartografico-territoriale risultasse riconoscibile ai "primi utenti" delle monete. L'uso di una "cartina muta" (senza toponimi e senza rappresentazione delle città) come questa presuppone una particolare competenza del pubblico a cui era destinata, una specializzata *conoscenza locale* (nel senso della nozione antropologica di *local knowledge*, introdotta da Clifford Geertz<sup>35</sup>). Possiamo immaginare che mappe regionali come quella presupposta e "citata" da questi tetradrammi avessero usi militari o fiscali, o ancora che fossero adoperate in connessione con viaggi e occupazioni di territori. Come dice Johnston, "it should not be surprising that map makers were so competent in Ionia in the 4<sup>th</sup> century B.C., since the area was renowned for its tradition in geography and cartography". Insomma, se ci chiediamo di qual patria dovesse mai essere un geografo che, conoscendo l'uso di mappe regionali, possa aver deciso di trasferirle nello spazio librario, Efeso sarebbe il nome più indiziato. Efeso, la città di Artemidoro.

## V

Vorrei ora offrire qualche esempio a proposito del secondo apparato grafico del Papiro, la serie di animali che vi furono disegnati sul *verso*. Essi sembrano comporre una sorta di repertorio di bottega, che sarebbe in tal caso l'unico dell'antichità classica giunto fino a noi, con importanti paralleli nella prassi delle botteghe dei tessitori, come vedremo. Molte delle bestie del Papiro ricorrono anche altrove: cito qui un caso particolarmente interessante, quello della lotta fra due animali fantastici, uno dei quali è una sorta di ippopotamo con muso di coccodrillo e denti aguzzi, che la scritta designa come ξηφίας, una parola collegata

---

<sup>34</sup> Dilke 1985, 146 sg.

<sup>35</sup> Geertz 1983.

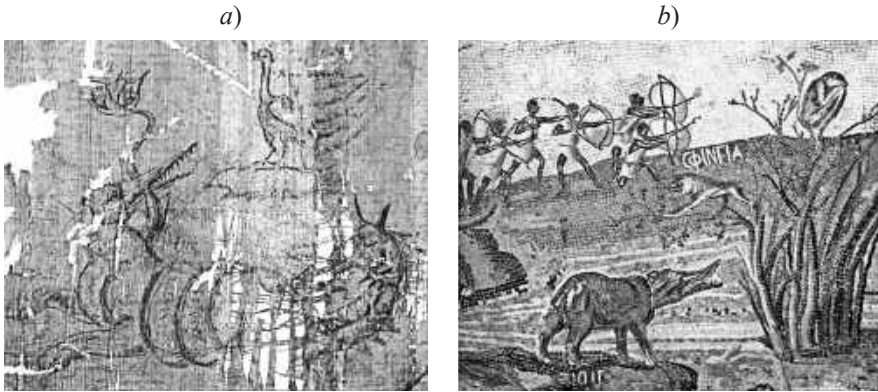


Fig. 14. a) Lo ξιφίας del Papiro di Artemidoro.  
b) Lo ξιφίας del mosaico di Palestrina

a ξίφος, ‘spada’, e usata di solito per designare il pesce spada [Fig. 14]. La stessa bestia si trova anche nel famoso mosaico di Palestrina, opera di maestranze alessandrine della fine del II secolo a.C., ma qui la scritta è stata danneggiata nelle molteplici vicende del mosaico. Irene Pajón Leyra ha dimostrato che tutti i tentativi di lettura dal sec. XVII ad oggi sono falliti, e che la miglior “restituzione” del testo originario è ξιφίας, proprio come nel Papiro.<sup>36</sup>

Fra i paralleli al repertorio di animali del Papiro che si possono proporre, il mosaico di Palestrina è forse il più ovvio; fra gli altri, citerò anche il fregio della tomba di Marissa (II secolo a.C.).<sup>37</sup> Questo orizzonte di *comparanda* si può estendere in varie direzioni, per esempio aggiungendo un interessante caso di decorazione domestica con animali esotici nell’Italia centrale. In due diverse case di *Forum Sempronii* (Fossombrone), entrambe del I secolo d.C., la decorazione parietale recentemente recuperata e restaurata include un partito decorativo con un pannello centrale interamente dedicato alla rappresentazione di un animale [Fig. 15].<sup>38</sup> In ambo i casi (come del resto anche nella tomba di Marissa e nel nostro Papiro) si tratta di rappresentazioni approssimative e di non grande qualità: a stento ammettiamo che la prima di queste due figure possa davvero essere una giraffa, tanto essa è disegnata goffamente. Quanto alla seconda, gli editori la intendono come un ippopotamo con un serpente in bocca: dato il suo stato assai frammentario, potrebbe

<sup>36</sup> Pajón Leyra 2009, 64. Per l’interpretazione del bestiario del *verso* del Papiro come “paradossografia visuale” si veda I. Pajón Leyra 2016.

<sup>37</sup> Jacobson 2006.

<sup>38</sup> Cardinali 2007.



Fig. 15. Due animali dalla decorazione di una *domus* romana di Fossombrone (*Forum Sempronii*).  
Fossombrone, Museo archeologico

invece trattarsi forse di un elefante in lotta col serpente, un tema spesso menzionato dalle fonti classiche (per esempio Strabone, Diodoro, Plinio), e rappresentato, oltre che sul Papiro di Artemidoro, anche a Pompei e in un mosaico del museo di Cartagine.<sup>39</sup>

Più inattesa è un'altra possibile direzione di confronto: decorazioni animalistiche sono frequenti nei vasi globulari meroitici, come quelli provenienti dalla necropoli romano-nubiana di Karanòg, scaglionati a cavallo fra il II secolo a.C. e il II d.C.<sup>40</sup> Sono alti da 30 a 40 centi-

<sup>39</sup> Adornato 2008, 322–326 e 376–377.

<sup>40</sup> Woolley – Randall-Maciver 1910, I, pp. 56–58 e II, tavv. 41, 42, 45, 53, 61 e *passim* (per queste e altre indicazioni desidero ringraziare Marilina Betrò). Si veda anche Wenig 1978, 284 sg. e Baud 2010, 76.

metri, e a quel che pare erano usati per il vino. Sono decorati con cani, scimmie, sciacalli, gazzelle, coccodrilli, ibis, civette, struzzi, leopardi, giraffe [Fig. 16]. In questi vasi, come gli studi specialistici hanno ben riconosciuto, la fauna rappresentata è tipicamente africana, ma lo stile della rappresentazione presuppone l'esperienza e l'influenza del naturalismo ellenistico, mediata (lo ha supposto László Török<sup>41</sup>) da importazioni dall'alto Egitto.



Fig. 16. Vasi meroitici con decorazione animale dalla necropoli di Karanòg (Nubia), I sec. a. C. – I sec. d. C.

Anche in questa classe monumentale, come in ogni altra nell'antichità, le raffigurazioni di animali sono in genere sommarie e infedeli. Per esempio, se mettiamo insieme un campionario di giraffe, da Marissa a Fossombrone, dalla Nubia al Papiro di Artemidoro [Fig. 17], non vi troviamo né una puntuale illustrazione zoologica né il filo di una tradizione iconografica uniforme. Due soli ingredienti legano fra loro queste rappresentazioni: l'uso di convenzioni disegnative di tradizione latamente

<sup>41</sup> Török 1994.

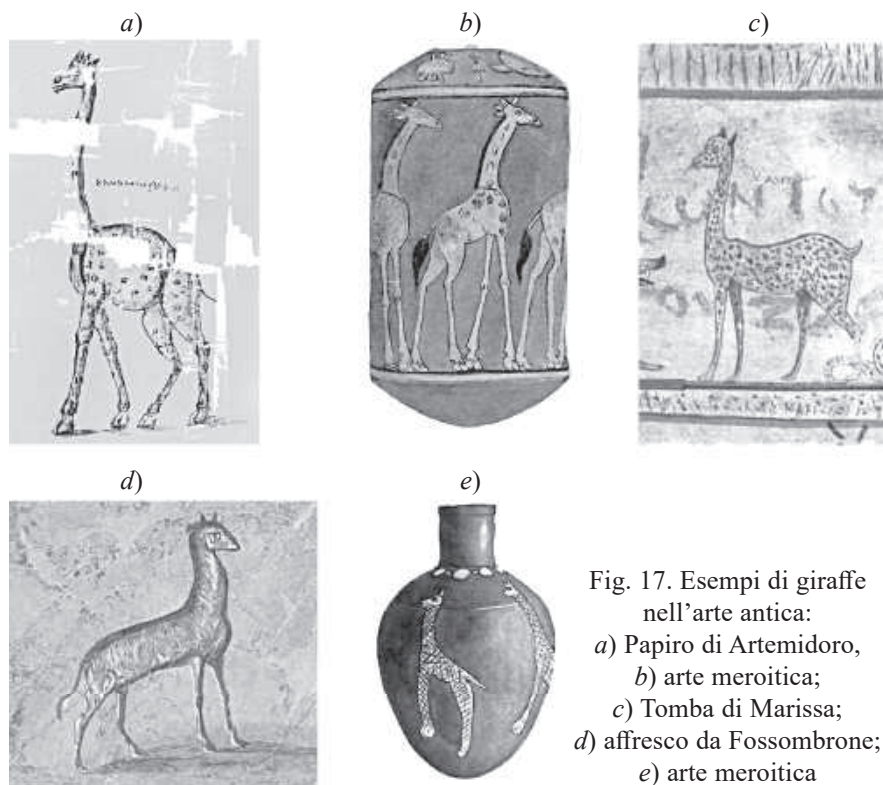


Fig. 17. Esempi di giraffe nell'arte antica:  
 a) Papiro di Artemidoro,  
 b) arte meroitica;  
 c) Tomba di Marissa;  
 d) affresco da Fossombrone;  
 e) arte meroitica

ellenistica e l'intensa, diffusa curiosità per animali dalle strane caratteristiche, come il lunghissimo collo della giraffa; ma anche per scene di lotta fra animali, come quella fra l'elefante e il serpente. È per soddisfare una curiosità come questa (per rispondere, insomma, alla stessa sete di notizie vere o finte che ispirò la letteratura paradossografica<sup>42</sup>) che può esser nato un prontuario di animali buoni da pensare, buoni da rappresentare, come quelli che affollano il *verso* del Papiro di Artemidoro. Anche i disegni di animali su papiro, conservati in buon numero tra i papiri di Ossirinco a Oxford e solo in parte pubblicati [Fig. 18],<sup>43</sup> offrono ulteriori paralleli e indizi in tal senso.

<sup>42</sup> In gen., Sassi 1993; Pajón Leyra 2012.

<sup>43</sup> Whitehouse 2016.



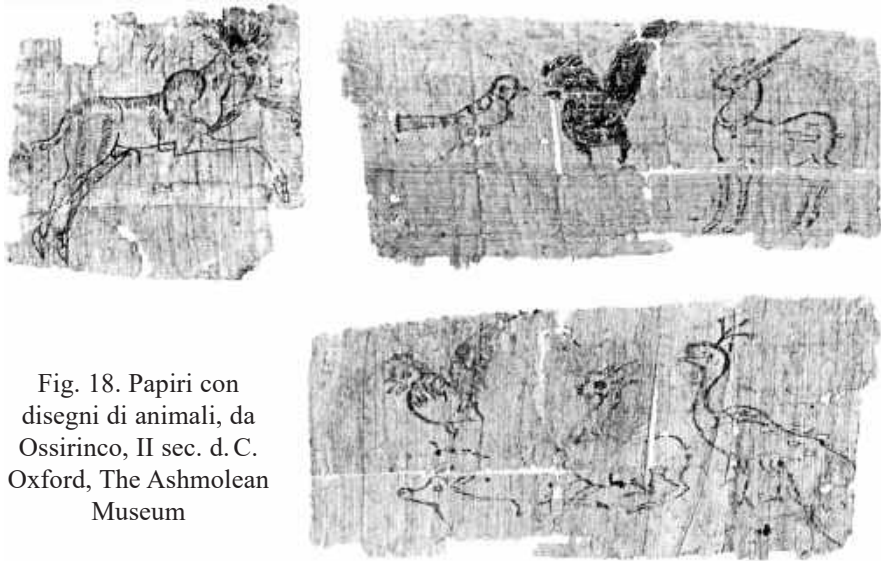


Fig. 18. Papiri con disegni di animali, da Ossirinco, II sec. d. C. Oxford, The Ashmolean Museum

## VI

Passo ora brevemente al terzo degli apparati grafici del Papiro: i disegni di figura. Qui la difficoltà di trovare confronti è ancor maggiore, in particolare sui due punti sottolineati già nell'*editio princeps*:<sup>44</sup> primo, il fatto che alcuni disegni (in particolare delle teste) si rifanno a modelli scultorei che appartengono all'arco di circa quattro secoli, dal 350 a. C. circa all'età di Augusto; secondo, il fatto che essi si presentino come *diseiecta membra*, forse esemplati su calchi in gesso, del tipo di quelli ben noti da Baia, interpretati come i calchi (parziali) di statue per una bottega di copisti del I secolo d. C.<sup>45</sup>

L'uso (o meglio il riuso) disegnativo di tipologie statuarie non è senza paralleli. Tale è il caso del tondo a encausto del Museo Egizio del Cairo da Antinoe, detto per molto tempo "dei due fratelli" e da qualche tempo, con mutata sensibilità, "dei due amanti" [Fig. 19].<sup>46</sup> Accanto ai due ritratti, sono raffigurate come in *grisaille* due divinità: a destra, accanto al "fratello maggiore" (o ἑραστής), un Hermes-Anubi (riconoscibile dal caduceo); a sinistra, accanto al "fratello minore" (o ἐρώμενος), un Antinoo-Osiride (almeno secondo Parlasca). Non sono ancora del tutto chiare le implicazioni religio-

<sup>44</sup> Adornato 2008, 463–465 e *passim*.

<sup>45</sup> Landwehr 1985.

<sup>46</sup> Parlasca–Berger–Pintaudi 1985, 31.



Fig. 19. Tondo “dei due fratelli” da Antinoe, pittura a encausto, 120–140 d.C. Il Cairo, Museo Egizio

se e culturali di questa composizione singolare, dove le due piccole figure ai lati non sono certo intese come epifanie divine, ma come tipi statuari, che servivano forse a caratterizzare i due protagonisti del tondo. Certo è che l’ignoto pittore egizio (la scritta sulla sinistra non è una firma, ma una data) dipinse qui come due statuette di bronzo, ciascuna con la sua base: la tecnica a *grisaille* crea, rispetto ai due ritratti, un consapevole effetto di distanza.

Per cercare *comparanda* per i disegni del Papiro di Artemidoro vanno raccolti sotto un unico sguardo tutti i papiri figurati, spesso frustuli assai minuti: in questo senso sarà molto importante la pubblicazione degli inediti da Ossirinco a cura di Helen Whitehouse, come lo è stato il recente volume di Harald Froschauer sui papiri figurati di Vienna e di Berlino.<sup>47</sup> Un altro sostanziale contributo è stato offerto da Annemarie Stauffer, che nel suo libro *Antike Musterblätter* non solo ha raccolto e sistemato un centinaio di papiri figurati, ma ha anche messo in evidenza per la prima volta una intera classe di documenti, i modelli per tessitori: una pratica di bottega strettamente affine a quella che abbiamo presupposto per il prontuario animalistico sul *verso* del nostro Papiro.<sup>48</sup> In questa direzione

<sup>47</sup> Froschauer 2008.

<sup>48</sup> Stauffer 2008; ead. 2016.

si deve lavorare ancora via via che nuovi papiri figurati vengono pubblicati, come è il caso di uno schizzo su legno nel Phoebe Hearst Museum di Berkeley, Ca., un *unicum* su cui ha recentemente attirato l'attenzione Jean-Luc Fournet [Fig. 20 e].<sup>49</sup> È una sorta di disegno preparatorio a inchiostro nero, di probabile età antoniniana, con numerose indicazioni in greco, evidentemente rivolte al pittore, che danno l'indicazione dei colori da usare.

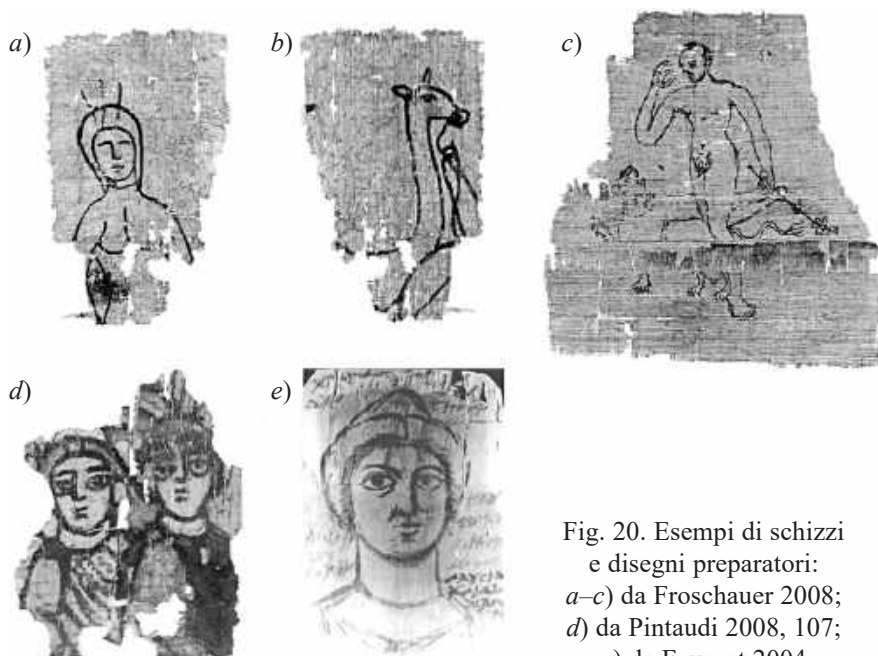


Fig. 20. Esempi di schizzi e disegni preparatori: a–c) da Froschauer 2008; d) da Pintaudi 2008, 107; e) da Fournet 2004

Vorrei ora suggerire la possibilità di esplorare le pratiche grafiche dell'antichità classica, e in particolare quella del disegno al tratto, ricorrendo a un'altra classe monumentale: i graffiti. L'ampia monografia di Martin Langner facilita una visione d'insieme.<sup>50</sup> Si tratta quasi sempre di disegni "non professionali", fatti in momenti d'ozio da persone assai varie per età, estrazione ed educazione: come, per citare solo due casi fra tanti, un'erma dal ginnasio di Delo [Fig. 21] e una parete della casa del Criptoportico a Pompei, dove nello specchio sotto le ghirlande qualcuno tracciò a graffito numerosi animali e scene di *venatio*.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Fournet 2004.

<sup>50</sup> Langner 2001. Keegan 2014 si riferisce in gran parte a graffiti testuali.

<sup>51</sup> Langner 2001, 97 e 106.

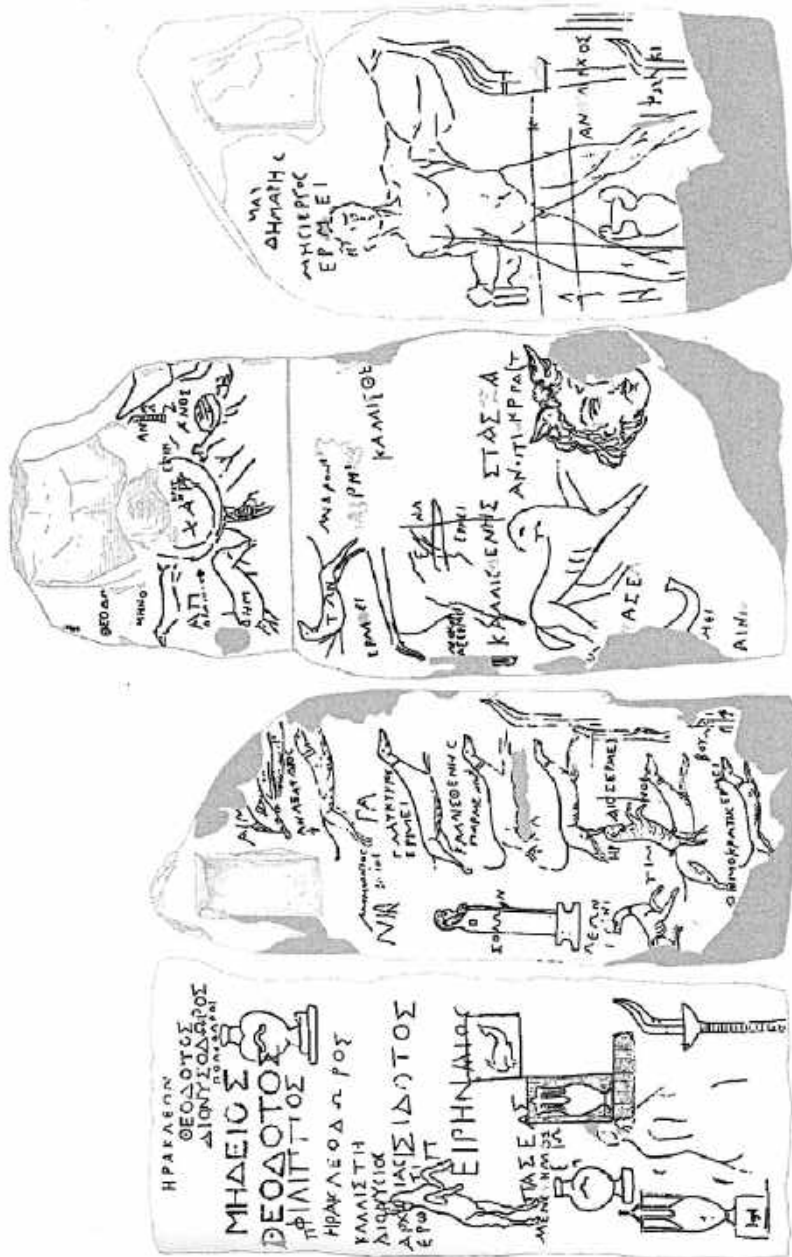


Fig. 21. Riproduzione dei disegni graffiti sui quattro lati dell'erma del ginnasio di Delo, da Langner 2001, fig. 46

I graffiti dell'erma di Delo mostrano la tipica mescolanza di testi e immagini che caratterizza le zone di accumulo dei graffiti. Cavalli, cani, vasi, torce, un'erma di Solone, una testa di Medusa e una statua di Hermes o di un atleta. È evidente la disparità delle mani di chi tracciò questi disegni, ora con modi assai incerti, ora invece con tratto rapido e sicuro, come è qui il caso della statua citata sopra e del *gorgoneion*; mentre la ripetizione di uno stesso cane in corsa pare quasi una competizione improvvisata fra frequentatori del ginnasio. Per il loro carattere “popolare”, che tuttavia implica certo la volontà di condividere il proprio disegno con chi lo guarderà, e magari ne aggiungerà altri lì vicino, i graffiti sono assai utili per ricavarne qualche congettura sulle abitudini grafiche degli Antichi, e soprattutto sui loro filtri di selezione di “cose degne di esser rappresentate”.

Rarissimo è il caso di graffiti di alta qualità, come quelli, di sicura impronta greca, che troviamo sul piede di una statua colossale di Dario da Persepoli (al Metropolitan Museum) [Fig. 22]. Sulla base di confronti con la ceramica attica, questi graffiti (teste umane e di leoni) sono databili

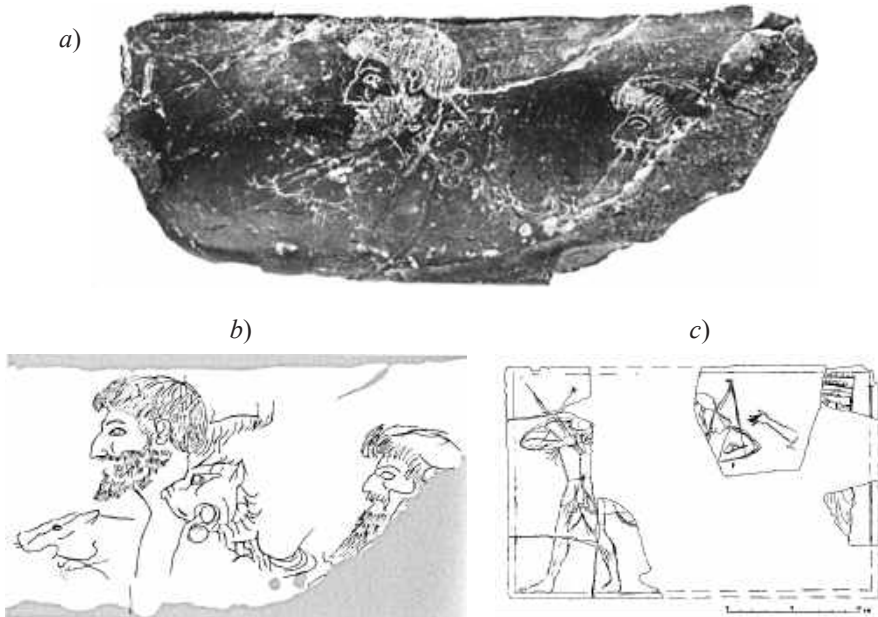


Fig. 22. a–b) Graffiti rinvenuti presso il Palazzo di Dario a Persepoli sul piede di una statua colossale del sovrano, c. 490-480 a.C. e disegno ricostruttivo da Langner 2001, p. 92. c) Apollo ed Eracle, disegno graffito su una lastra rinvenuta a Persepoli, c. 500 a.C.

verso il 490–480 a. C.; secondo Boardman, potrebbero essere opera di schiavi o mercenari greci.<sup>52</sup> Il perduto graffito su lastra di calcare grigio, anch'esso da Persepoli, è invece un disegno preparatorio inciso da una mano professionale. Michael Roaf e John Boardman hanno identificato la scena come la lotta fra Eracle e Apollo per il tripode delfico, al cospetto di Artemide con alto *polos*, datandola circa 500 a. C.<sup>53</sup> Poiché lo schizzo è su calcare locale, questo *pinax* dev'esser stato eseguito *in loco* da un artista greco, ed era destinato ad essere completato col colore. Chiunque ne fossero l'artista e il committente, esso era considerato abbastanza prezioso da finire nel tesoro del Gran Re, dove i frammenti sono stati recuperati in due riprese.

Teste umane e profili di animali sono i due temi più frequenti in cui si esercitavano, improvvisando, gli autori dei disegni di graffiti, ma anche di altre rappresentazioni altrettanto autoschediastiche, come i due disegni al carboncino su una tegola dalla volta della tomba Barberini sulla Via Latina (II d. C.):<sup>54</sup> da un lato un cane in corsa a semplice contorno, dall'altro una testa barbata disegnata al carboncino e poi ritoccata con colore rosso-bruno, probabilmente polvere di mattone bagnata (quello che Plinio chiama *testa trita*) e applicata con le dita.

Fra i graffiti sparsi dappertutto nel mondo antico, Langner ha identificato la presenza di tipi statuari, solo di rado resi con qualche accuratezza, ma sempre in modo da risultare genericamente riconoscibili. Ancor più frequenti sono le teste umane, più spesso di profilo che di fronte: anche di queste raccolgo nella Fig. 23 una selezione casuale, ma sufficiente a mostrare, nonostante l'“aria di famiglia” che questi graffiti hanno fra loro, quanto siano grandi i dislivelli nell'esecuzione, che rispecchiano naturalmente consimili dislivelli di competenza nel disegno. Langner ha osservato che il 44% delle teste sono mostrate nella forma di un busto, o hanno comunque in basso una netta linea di separazione che ne fa rappresentazioni in sé concluse: una convenzione disegnativa in sé degna di nota, anche perché prossima a simili artifici rappresentativi nel Papiro di Artemidoro. Nel caso dei graffiti nrr. 317 e 318, entrambi dal Palatino, che sono state interpretate come ‘caricature’ di Nerone e di Domiziano, il modello potrebbero essere stati busti dei due imperatori.

Anche i disegni sui papiri mostrano grandi dislivelli di qualità, come nel caso di due schizzi tracciati velocemente sul *verso* di documenti

---

<sup>52</sup> Boardman 1993, 37 sg.

<sup>53</sup> Roaf–Boardman 1980, 204–206.

<sup>54</sup> Egidi 2006, 358.

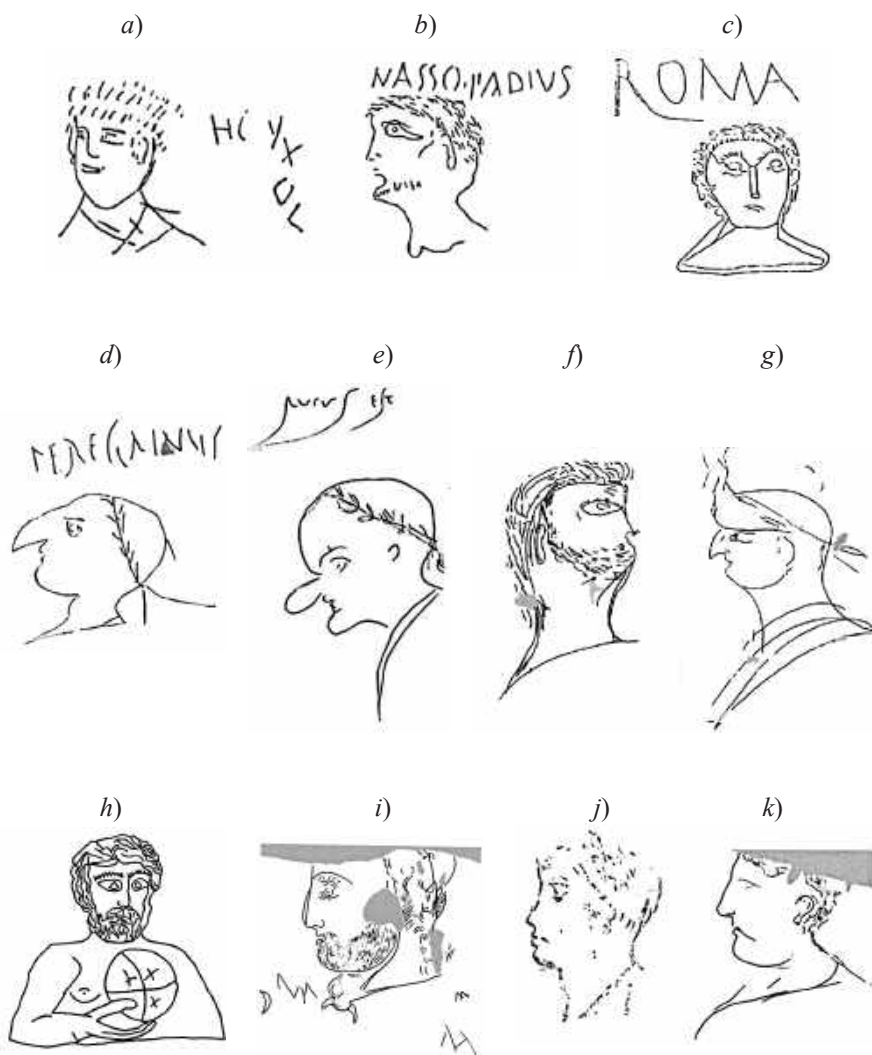


Fig. 23. Disegni graffiti con teste umane, da Langner 2001.

- a) Pompei II 7 (Palestra grande). Alt. 7,5 cm. b) Pompei VIII 7, 20 (corridoio del teatro). Alt. 8 cm. c) Pompei VI 16, 35: Triclinium H. Alt. 8 cm. d) Pompei VIII 1, 1. 2. 6 (Basilica), parete interna. Alt. 6,5 cm. e) Pompei, Villa dei Misteri. Atrio. Alt. 7,2/3,1 cm. f) Roma. Domus Tiberiana. Taberna 7 SW. Alt. 26,5 cm. g) Roma. Palatino Clivus Victoriae, ambiente 4. Alt. 48 cm. h) Leptis Magna. Teatro, parapetto dell'orchestra. Alt. 80 cm. i) Roma. Domus Tiberiana. Criptoportico. Alt. 23 cm. j) Sicilia. Tomba a Milocca. Alt. 16 cm. k) Roma. Domus Tiberiana. 7 SW. Alt. 27 cm

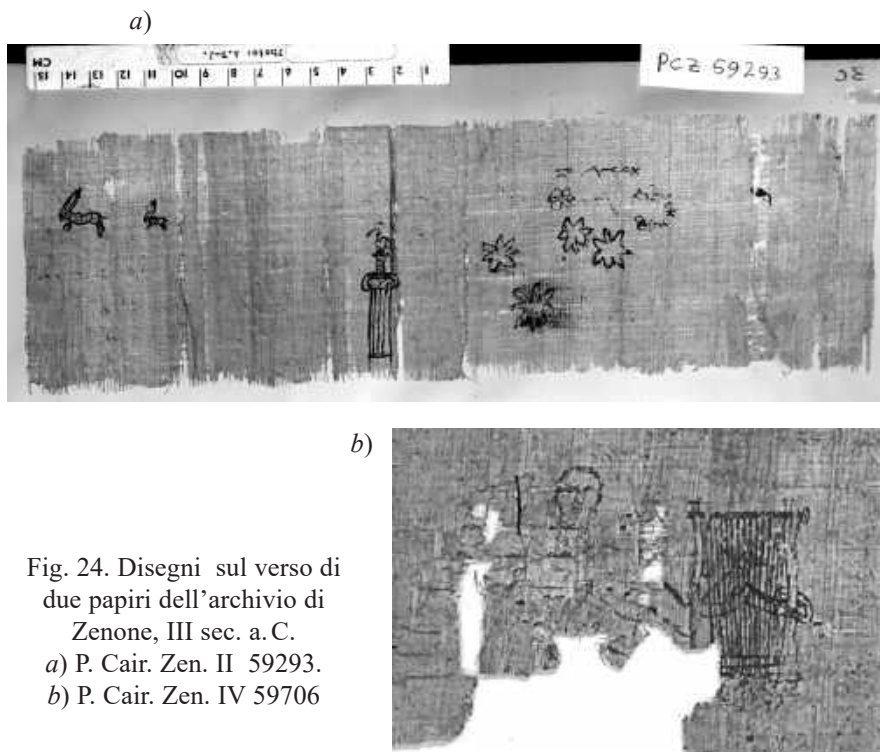


Fig. 24. Disegni sul verso di due papiri dell'archivio di Zenone, III sec. a. C.

a) P. Cair. Zen. II 59293.

b) P. Cair. Zen. IV 59706

dell'archivio di Zenone (al Cairo) [Fig. 24].<sup>55</sup> Il primo documento, datato 251 a. C., è l'elenco dei beneficiari di una distribuzione di orzo; sul *verso* furono rozzamente disegnate due lepri in corsa, una colonna ionica sormontata da un ibis e alcuni fiori o stelle. Il secondo è il diario delle spese di un viaggio sul Nilo, databile anch'esso al III secolo a. C.; sul *verso* qualcuno schizzò con mano assai inesperta una sommaria figura di Apollo citaredo. Al confronto, i disegni del Papiro di Artemidoro, certo non di alta qualità, appaiono subito di natura assai più "professionale". Grande è tuttavia la loro distanza dai prodigiosi vertici del disegno antico, quali ci sono descritti dalle fonti, soprattutto da un celebre passo di Plinio che espressamente cita a questo proposito gli scritti sulla pittura di Senofane di Atene e di Antigono di Caristo, dove si poteva leggere che i *graphidis vestigia in tabulis ac membranis* di Parrasio si tramandavano nelle botteghe degli artisti di generazione in generazione,<sup>56</sup> anche perché

<sup>55</sup> Horak 1992, 234 nrr. 75 e 76.

<sup>56</sup> Plin. *NH* XXXV, 68 (vedi quel che ne ho scritto in Settis 2008b, spec. 594–596).



la sua tecnica disegnativa seppe sfidare la scultura attraverso tratti e scorci fortemente espressivi e l'uso sapiente delle ombreggiature. Ranuccio Bianchi Bandinelli ha dedicato molta attenzione all'inafferrabile disegno di Parrasio, provando a rintracciarne riflessi e affinità nella pittura vascolare attica, in particolare nei vasi del Pittore del Cannello (c. 420 a. C.). La linea disegnativa di Parrasio, argomenta Bianchi Bandinelli, doveva collocarsi sul crinale "fra l'affermarsi di una nuova concezione del disegno, non più come limite di piani, ma come interpretazione di volumi, e una prossima concezione di esso in senso più che altro cromatico e luministico". Quella di Parrasio fu insomma una "linea funzionale" in senso proprio, e cioè tale "che, circoscrivendo un corpo, non ne determina soltanto le compatte superfici, ma crea relazioni di volume".<sup>57</sup>

Il disegno a monocromo ebbe nell'antichità un ruolo assolutamente centrale, che la poverissima documentazione conservata non consente di immaginare facilmente. È perciò necessario utilizzare al meglio i frustoli di disegno che abbiamo, individuandone tecniche, sviluppo e funzione al fine di sostanziare, per quanto possibile, ogni congettura sulla storia del disegno antico. È per questo che il Papiro di Artemidoro, offrendo quello che è fino ad oggi il più vasto campionario di disegni su supporto mobile, merita di essere studiato a fondo nonostante la qualità dei suoi disegni non sia alta. L'analisi al dettaglio dei disegni del Papiro mostra un ventaglio di accorgimenti tecnici, gestualità artigianali, artifici nell'uso delle ombreggiature che corrispondono molto bene al quadro che si può ricostruire per il disegno antico sulla base di sparsi indizi (e di altri papiri figurati).<sup>58</sup> Ombreggiature al tratteggio obliquo, a zig-zag o incrociato; ombreggiature lungo i contorni o per macchia; linea funzionale e uso dello scorcio: tutti questi elementi ne confermano la natura di disegni d'esercizio e la pertinenza alla pratica di bottega.

In una bella pagina, Bianchi Bandinelli evocava la tendenza, inaugurata da Parrasio, "a voler ottenere il modellato mediante ombreggiature con tratteggi a linee brevi e parallele, oppure con linee che seguono l'andamento della forma".<sup>59</sup> È quel che vediamo, sul principio del IV secolo a. C., in una grande *lekythos* a fondo bianco dall'Attica (alta cm. 75), dove si mostra un giovane defunto seduto tristemente presso la propria tomba [Fig. 25].<sup>60</sup> Il giovane è rappresentato combinando nel volto, di tre quarti, veloci pennellate (specialmente nei capelli), e accurate linee di contorno, ancor

<sup>57</sup> Bianchi Bandinelli 1980, spec. 11, 109 e *passim* ("linea funzionale"). 207–211 (Parrasio).

<sup>58</sup> Elsner 2016. Cfr. Moormann 2016.

<sup>59</sup> Bianchi Bandinelli 1980, 210.

<sup>60</sup> Cohen 2006, 237 sg.

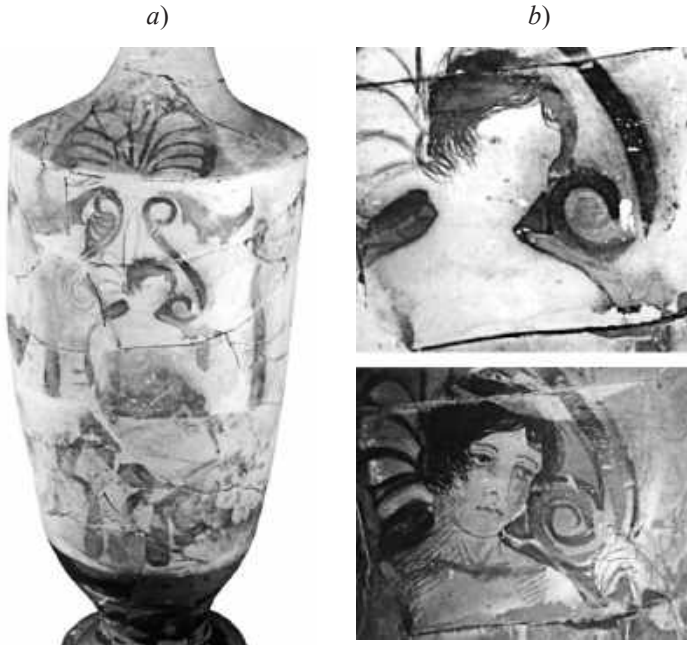


Fig. 25. a) *Lekythos* a fondo bianco da Alopeke, c. 400 a. C. Berlino, Antikensammlung b) Particolari della *lekythos* alla luce normale e alla luce ultravioletta (in basso a destra)

più evidenti nella mano. La figura è arricchita da sapienti ombreggiature al tratteggio sulle spalle e sul collo, ben visibili da una ripresa a raggi ultravioletti. Anche i ben più modesti disegni sul Papiro di Artemidoro sono ombreggiati con tecnica del tutto analoga a questa: traccia, tenue ma visibile, di una continuità di pratiche artigianali che incoraggia a studiare, anche sui papiri, le rare reliquie del disegno antico, mettendole in serie con testi e monumenti, secondo un'accurata strategia della comparazione che congiunga, come dev'essere, l'immediata evidenza formale a un'accurata analisi storica.<sup>61</sup>

Salvatore Settis  
*Accademia Nazionale dei Lincei*  
 salvatore.settis@sns.it

<sup>61</sup> Non ho potuto tener conto in questo articolo di J. Elsner, "The Artemidorus Papyrus. Imagination and the Digital-Photographic Archaeology of Pictures", in: A. Morris-Reich, M. Olin (edd.), *Photography and Imagination* (London 2019) 52–68.

## Bibliografia

- G. Adornato, “I disegni del verso”, in: *Il Papiro di Artemidoro* 2008, 409–460 e “I disegni del recto”, in: *Il Papiro di Artemidoro* 2008, 461–578.
- G. Adornato, “P. Artemid. and C. Simonides’ Original Drawings”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 11–35.
- M. Baud (ed.), *Méroé. Un empire sur le Nil* (Milano–Paris 2010).
- R. Bianchi Bandinelli, *La pittura antica*, a cura di F. Coarelli e L. Franchi dell’Orto (Roma 1980).
- P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources* (London 2010).
- J. Boardman, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity* (Princeton 1993).
- K. Brouwer, J. Masen, *Antiquitatum et annalium Trevirensium libri XXV*, I (Leodii 1670).
- M. Calvesi, “Un Artemidoro del XIX secolo”, *Storia dell’arte* n.s. 19, nr. 119 (2008) 109–128.
- L. Canfora, *Il papiro di Artemidoro* (Bari 2008).
- P. J. Carrasco Carrasco, *El papiro de Artemidoro entre el Tinto y el Guadalquivir. Hipótesis de identificación del mapa de Artemidoro*, “Iroas-Rola”, on-line 2018: [http://encore.fama.us.es/iii/encore/record/C\\_\\_Rb2857860?lang=spi](http://encore.fama.us.es/iii/encore/record/C__Rb2857860?lang=spi).
- M. L. Catoni, “Donna disperata in movimento: peripezie di un particolare”, in: M. L. Catoni (ed.), *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013) 47–81.
- C. Cardinali, “Pitture parietali da domus di Forum Sempronii”, in: M. Luni, *Domus di Forum Sempronii. Decorazione e arredo* (Roma 2007) 91–106.
- J.-Y. Carrez-Maratray, “La ‘carte d’Artemidore’? Le delta des Ptolémées”, *APF* 66 (2019) 1–19.
- B. Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006).
- A. Corso, *Drawings in Greek and Roman Architecture* (Oxford 2016).
- G. B. D’Alessio, “On the ‘Artemidorus’ Papyrus”, *ZPE* 171 (2009) 27–43.
- G. B. D’Alessio, “Reconstructions of the Artemidorus Papyrus”, *Historia. Zeitschrift für alte Geschichte* 61: 3 (2012) 292–309.
- O. A. W. Dilke, *Greek and Roman Maps* (London 1985).
- R. Egidi, “Scheda” in: M. A. Tomei (ed.), *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980–2006* (Milano 2006) 358.
- J. Elsner, “New Studies on the Artemidorus Papyrus”, *Historia. Zeitschrift für alte Geschichte* 61: 3 (2012) 289–292 e 357–361.
- J. Elsner, “Backgrounds and Shadows in the Artemidorus Papyrus”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 37–76.
- M. E. Fedi, L. Carraresi, N. Grassi, A. Migliori, F. Taccetti, F. Terrasi, P. A. Mandò, “The Artemidorus Papyrus: Solving an Ancient Puzzle with Radiocarbon and Ion Beam Analysis Measurements”, in: A. J. T. Jull (ed.), *Proceedings of the 20<sup>th</sup> International Radiocarbon Conference = Radiocarbon* 52: 2–3 (2010) 356–363.

- S. Ferri, “Confronti ammessi e non ammessi”, *Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte* n. S. 3 (1954) 9–28 = S. Ferri, *Opuscula*, Studi Classici e Orientali 11 (Firenze 1962) 94–111.
- L. Franchi Viceré, “Le biblioteche nel mondo greco-romano”, in: Gallazzi–Settis 2006, 78–83.
- H. Froschauer, *Zeichnungen und Malereien aus den Papyrussammlungen in Berlin und Wien* (Berlin – New York 2008).
- J.-L. Fournet, “Deux textes relatifs à des couleurs: Un portrait avec des indications destinées au peintre”, in: H. Harrauer, R. Pintaudi (edd.), *Gedenkschrift Ulrike Horak* (Firenze 2004) 95–99.
- C. Gallazzi, S. Settis (edd.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall’Egitto greco-romano*, catalogo della mostra di Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio – 7 maggio 2006 (Milano 2006).
- C. J. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York 1983).
- U. Horak, *Illuminierte Papyri, Fragmente und Papiere I* (Wien 1992).
- Intorno al Papiro di Artemidoro I. Contesto culturale, lingua, stile e tradizione*, a cura di C. Gallazzi. B. Kramer, S. Settis, con A. Soldati (Milano 2009).
- Intorno al Papiro di Artemidoro II. Geografia e cartografia*, a cura di C. Gallazzi. B. Kramer, S. Settis, con A. Soldati (Milano 2012).
- Intorno al Papiro di Artemidoro III. I disegni*, a cura di G. Adornato (Milano 2016).
- Il Papiro di Artemidoro (P. Artemid.)*, a cura di C. Gallazzi, B. Krämer, S. Settis, con la collaborazione di G. Adornato, A. C. Cassio, A. Soldati. I–II (Milano 2008).
- D. M. Jacobson, *The Hellenistic Paintings of Marisa* (Warminster 2006).
- R. Janko, “The Artemidorus Papyrus”, *CR* 59: 2 (2009) 403–410.
- A. E. M. Johnston, “The Earliest Preserved Greek Map: a New Ionian Coin Type”, *JHS* 87 (1967) 86–94.
- A. E. M. Johnston, “Maps on Greek Coins of the 4<sup>th</sup> Century B.C.”, *Imago Mundi* 25 (1971) 75–76.
- A. Jolles, *Zur Deutung des Begriffis Naturwahrheit in der Bildenden Kunst* (Freiburg i. Br. 1905) 34–36.
- P. Keegan, *Graffiti in Antiquity* (London – New York 2014).
- R. C. Knapp, “The New Artemidorus Fragment and the Cartography of Ancient Hiberia”, in: *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad* (Malaga 2004) 277–296.
- G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage. 6. Meleager* (Berlin 1975).
- B. Kramer, C. Gallazzi, “Alexandrinische Ephebenurkunden aus dem Konvolut des Artemidorpapyrus (P. Alex. Epheb.)”, *APF* 60: 1 (2014) 117–153.
- C. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit* (Berlin 1985).
- M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Wiesbaden 2001).

- P. A. Mandò, M. Fedi, A. Cartocci, F. Taccetti, D. Benedetti, E. Bontempi, L. E. Depero, S. Bruni, V. Guglielmi, A. Migliori, “Il supporto: datazione con il metodo del <sup>14</sup>C. Misure AMS. Gli inchiostri: analisi di microdiffrazione dei raggi X con luce di sincrotrone, analisi micro-Raman, Analisi IBA (PIXE e BS)”, in: *Il Papiro di Artemidoro* 2008, 66–78.
- F. Mattaliano, “Il Papiro di Artemidoro tra Eratostene e Strabone”, in: P. Anello, J. Martínez-Pinna (edd.), *Relaciones culturale en el Mediterraneo antiguo: Sicilia e Iberia* (Malaga–Palermo 2008) 181–198.
- E. M. Moormann, “Linee di contorno e disegni nella pittura greco-romana. Collegamenti con i disegni del Papiro di Artemidoro”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 94–104.
- P. Moret, “La figure de l’Ibérie d’après le papyrus d’Artémidore: entre tradition hellénistique et mise en place d’un schéma romain”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2012, 33–84.
- A. Ottani Cavina, “Un papiro di pieno Ottocento”, *La Repubblica*, 11 giugno 2008.
- I. Pajón Leyra, “Xiphias in the Artemidorus Papyrus”, *ZPE* 170 (2009) 64.
- I. Pajón Leyra, “Artemidorus behind Artemidorus: Geographical Aspects in the Zoological Designs of the Artemidorus Papyrus”, *Historia. Zeitschrift für alte Geschichte* 61: 3 (2012) 336–357.
- I. Pajón Leyra, “Paradosografia visiva sul Papiro di Artemidoro”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 77–92.
- E. Paribeni, *Sarcofago Montalvo con storie di Meleagros* (Milano 1975).
- K. Parlasca, J.-E. Berger, R. Pintaudi, *El-Fayyum* (Milano 1985).
- R. Pintaudi, *Antinoupolis I* (Firenze 2008).
- F. Prontera, “Carta e testo nel ‘Papiro di Artemidoro’”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2012, 175–184.
- M. Roaf, J. Boardman, “A Greek Painting at Persepolis”, *JHS* 100 (1980) 204–206.
- C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III. 2 (Berlin 1904).
- M. M. Sassi, “Mirabilia”, in: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica* I. 2 (*L’Ellenismo*) (Roma 1993) 449–468.
- F. Schottmüller, “Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antike Vorbilder”, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 (1902) 401–408.
- M. Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano* (Venezia 2012).
- S. Settis, “Ars moriendi: Cristo e Meleagro”, in: F. Caglioti (ed.), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* s. 4, Quaderni 9–10 (Pisa 2000) 145–170.
- S. Settis, “Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell’arte antica”, in: Gallazzi–Settis 2006, 20–65.
- S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI* (Torino 2008a).
- S. Settis, “Il contributo del Papiro alla storia dell’arte antica”, in: *Il Papiro di Artemidoro* 2008b, 581–616.
- S. Settis, “Ars moriendi: Cristo e Meleagro”, in: M. L. Catoni (ed.), *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013) 83–108.

- S. Settis, “Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable”, in: S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (edd.), *Serial/Portable Classic*, catalogo della mostra (Milano–Venezia 2015) 51–72.
- S. Settis, “I seminari pisani di Vittorio Bartoletti – Per un corpus dei papiri figurati”, in: D. Minutoli (ed.), *Ricordo di Vittorio Bartoletti a cinquant’anni dalla scomparsa (1967–2017)* (Firenze 2019) 1–17.
- A. Stauffer, *Antike Musterblätter. Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten* (Wiesbaden 2008).
- A. Stauffer, “Zum Gebrauch von Musterblättern in der antiken Textilherstellung”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 147–164.
- G. Stefani, “Casa del Menandro (I, 10)”, in: P. G. Guzzo (ed.), *Argenti. Pompei, Napoli, Torino* (Milano 2006) 191–223, specialmente “Due coppe (*scyphi*) con scene dionisiache”, *ibid.* 200–201.
- R. Talbert, “The Unfinished State of the Map: What is Missing, and Why?”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2012, 185–196.
- S. M. Tarte, “The Digital Existence of Words and Pictures: the Case of the Artemidorus Papyrus”, *Historia. Zeitschrift für alte Geschichte* 61: 3 (2012) 325–336.
- L. Török, “Upper Egyptian Pottery Wares with Hellenistic Decoration and their Impact on Meroitic Vase Painting”, in: *Hommages à Jean Leclant II* (Cairo 1994) 377–387.
- A. Warburg, “Francesco Sassettis letztwillige Verfügung”, in: id., *Die Erneuerung der heidnischen Antike I* (Leipzig 1932) 127–158.
- S. Wenig, *Africa in Antiquity II. The Arts of Ancient Nubia and the Sudan* (Brooklyn, N.Y. 1978).
- H. Whitehouse, “Birds, Beasts, and a Unicorn at Oxyrhynchus”, in: *Intorno al Papiro di Artemidoro* 2016, 105–127.
- H. Whitehouse, “Drawing a Fine Line in Oxyrhynchus”, in: A. K. Bowman et al. (edd.), *Oxyrhynchus. A City and Its Texts* (London 2007) 296–306, specialmente 304–306, J. J. Coulton, “P. Oxy. LXXI 4842: Architectural Drawing”.
- C. L. Woolley, D. Randall-Maciver, *Karanòg. The Romano-Nubian Cemetery* (Philadelphia 1910).

A proper archaeological comparison, while based on immediate and convincing visual affinities, must also be verified and controlled according to parameters of a properly historical, and art historical, nature. The “Papyrus of Artemidorus”, with its three series of drawings (a map, numerous animal drawings and a series of figure drawings) lends itself to considerations of great methodological interest. Some comparisons that have been proposed do not stand up to the test of historical analysis, but the search for other comparisons (or *comparanda*) opens new avenues for research, which this paper explores in part. The central role of drawing in ancient art, so difficult to grasp from an extremely fragmented documentation, can at least in part be understood by widening the gaze from the few drawings on preserved papyrus (about 1000 are known) to other monumental classes: coins, graffiti, paintings, vases, sculptures.

В археологическом исследовании, проводя параллели, основанные на непосредственном и очевидном внешнем сходстве, следует проверять их на соответствие историческим и искусствоведческим критериям. “Папирус Артемидора”, содержащий три серии рисунков (карту, многочисленные изображения животных и ряд изображений людей), располагает к заключениям, интересным с методологической точки зрения. Некоторые из предлагавшихся параллелей не выдерживают исторического анализа. Однако поиск других параллелей (или, точнее, *comparanda*) открывает новые перспективы исследования, которые отчасти реализуются в этой статье. Центральная роль рисунка в античном искусстве, понимание которой затрудняет крайняя фрагментированность материала, может быть понята хотя бы отчасти, если не ограничиваться рассмотрением немногочисленных рисунков на сохранившихся папирусах (их известно около 1000), а включить в обзор другие классы памятников: монеты, граффити, живопись, вазы и скульптуры.