

LA CATTEDRALE COSMATESCA DI CIVITA CASTELLANA

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI
(Civita Castellana, 18-19 settembre 2010)

a cura di
Luca Creti

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

LA CATTEDRALE COSMATESCA
DI CIVITA CASTELLANA

*Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Civita Castellana, 18-19 settembre 2010)*

a cura di
LUCA CRETÌ

Copyright 2012 © «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 – 00193 Roma
<http://www.lerma.it>

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore

ISBN 978-88-8265-761-1

*Con l'Alto Patrocinio del Presidente della Repubblica
della Presidenza del Consiglio dei Ministri
della Segreteria di Stato della Santa Sede
e della Conferenza Episcopale Italiana*

REGIONE LAZIO
PROVINCIA DI VITERBO

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI ED ETNOANTROPOLOGICI
UNIVERSITÀ “LA SAPIENZA” ROMA
UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA VITERBO
UNIVERSITÀ DI SIENA
UNIVERSITÀ “G. D'ANNUNZIO” PESCARA
UNIVERSITÀ DI URBINO
ISTITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIOEVO
DIOCESI DI CIVITA CASTELLANA
ISTITUTO SUPERIORE DI SCIENZE RELIGIOSE “A. TROCCHI”

Comitato organizzatore del Convegno

Paolo Portoghesi
Presidente

Luca Cretì
Coordinatore scientifico

Paola Amicucci
Claudio Canonici
Luigi Cimarra
Giancarlo Palazzi
Ettore Racioppa

Segreteria
Simona Municchi
Francesca Zampaletta

In copertina:
Civita Castellana, dettaglio del portico della cattedrale
(elaborazione grafica di Ettore Racioppa)

SOMMARIO

Prefazioni

Marcello Meroi	»	13
Mariella Zezza	»	15

Presentazione

Gianluca Angelelli	»	18
--------------------------	---	----

Prolusione

S.E. Mons. Romano Rossi	»	21
-------------------------------	---	----

Introduzione

Francesco Paolo Fiore	»	27
-----------------------------	---	----

La cattedrale di Civita Castellana: il punto sugli studi

Luca Creti	»	29
------------------	---	----

LA CATTEDRALE COSMATESCA DI CIVITA CASTELLANA

Civita Castellana nel Patrimonium del primo Duecento

Massimo Miglio	»	41
----------------------	---	----

Testimonianze di eterodossia nel Patrimonio di San Pietro in Tuscia durante il secolo XIII

Tommaso di Carpegna Falconieri	»	47
--------------------------------------	---	----

Romanità a Roma: le basiliche del XII secolo fra tradizioni e innovazioni

Dale Kinney	»	53
-------------------	---	----

La lastra con scene di caccia della cattedrale di Civita Castellana

Francesco Gandolfo	»	77
--------------------------	---	----

Costruere ad lapides de filo

Renzo Chiovelli	»	89
-----------------------	---	----

La cripta della cattedrale di Civita Castellana: architettura e vicende costruttive

Donatella Fiorani	»	105
-------------------------	---	-----

Il cantiere e il reimpiego nella cattedrale di Civita Castellana

Daniela Esposito / Patrizio Pensabene	»	121
---	---	-----

I marmi antichi nel riuso cosmatesco

Dario Del Bufalo	»	167
------------------------	---	-----

<i>Collaborazione e rivalità fra botteghe nella scultura figurativa cosmatesca: il caso di Civita Castellana</i>	
Enrico Bassan	» 185
<i>I disiecta membra degli arredi liturgici “cosmateschi” del duomo di Civita Castellana</i>	
Giorgia Pollio	» 191
<i>Drudo de Trivio e Luca di Cosma. Gli artisti, le opere e il loro intervento a Civita Castellana</i>	
Manuela Gianandrea	» 217
<i>Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro</i>	
Peter Cornelius Claussen	» 233
<i>I riflessi del portico della cattedrale di Civita Castellana nell’architettura italiana del Rinascimento</i>	
Paolo Portoghesi	» 243
<i>Il futuro del pavimento cosmatesco</i>	
Angela Dressen	» 253
<i>Il Settecento religioso a Roma e nel territorio</i>	
Claudio Canonici	» 267
<i>Riscritture barocche. La cattedrale di Civita Castellana nel Settecento</i>	
Claudio Varagnoli	» 275
<i>Il riammodernamento della cattedrale, “spelunca rovinosa”: la figura dell’architetto e le fasi del cantiere tardobarocco</i>	
Luca Creti	» 289
<i>Tra amministrazione pontificia e nuovo Stato unitario: vicenda, protagonisti e aspetti significativi del restauro del portico del duomo di Civita Castellana</i>	
Maurizio Caperna	» 315
<i>Protezione e trasmissione dei valori materiali e spirituali custoditi nella chiesa cattedrale di Civita Castellana</i>	
Giuseppe Simonetta	» 333
 APPARATI	
<i>Bibliografia</i>	» 343
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Simona Municchi	» 377
<i>Indice dei luoghi</i> a cura di Francesca Zampaletta	» 391

I MARMI ANTICHI NEL RIUSO COSMATESCO

Dario Del Bufalo

Introduco questa relazione presentandovi alcuni materiali lapidei di colori e forme diverse provenienti da tutte le province occupate da Roma, usati durante l'età imperiale e successivamente reimpiegati in più epoche.

L'Impero rappresentava le regioni sconfitte con sculture nel loro marmo nazionale: ad esempio, quando Roma sottomise la Dacia e la Frigia cominciò a realizzare figure di prigionieri in marmo frigio, imponendo al paese sconfitto la doppia umiliazione di essere raffigurato in questo modo e scolpito nel marmo nazionale, come fosse un vessillo conquistato.

In alcune formelle dell'*Antiquarium* del Palatino provenienti dalla *Domus Tiberiana* (Figg. 1-2) si osservano gialli antichi a profusione, dove il giallo rappresenta Cartagine, il verde la Grecia, il rosso e i vari porfidi l'*Aegyptus capta*, e così via.

Roma dà inizio a una moda che durerà fino ai nostri giorni: il riuso dei marmi colorati dei paesi asserviti, viene operato trasmettendo il valore simbolico, religioso e politico che lei stessa assegnava a quei colori.

Il pavimento, restaurato, della curia al Foro Romano nella versione di epoca diocleziana (Fig. 3), è realizzato già con riusi e frammenti di *opus sectile* in Porfido e Serpentino, alternati con Giallo Antico e Pavonazzetto.

Fin dal III-IV secolo si riscontra il riutilizzo nei pavimenti di prodotti lapidei che nella tarda Repubblica e nel primo Impero avevano uno spessore e una superficie del singolo elemento superiore a tutte le altre epoche, e spesso anche esagerata (spessori di mattonelle che superano i 10 cm). Dunque tutto il materiale reimpiegato nel medio e tardo Impero veniva ritagliato, nella superficie e nello spessore, anche per via dell'aumento del suo

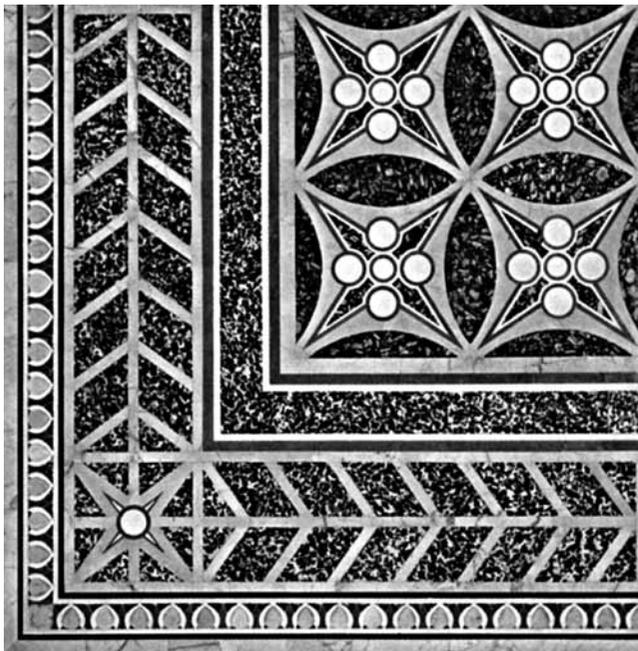


Fig. 1 – Roma, *Antiquarium* del Palatino. Frammento di pavimento dalla *Domus Tiberiana*. I sec.



Fig. 2 – Roma, *Antiquarium* del Palatino. Frammento di pavimento dalla *Domus Tiberiana*. I sec.



Fig. 3 – Roma, *Curia Iulia*. Pavimento in *opus sectile* restaurato su base diocleziana.

valore commerciale, salito a dismisura e che l'Editto di Diocleziano tentò di calmierare.

Bisogna fare un distinguo nel riuso dei materiali da costruzione: in alcuni casi l'elemento lapideo singolo veniva ritagliato nel suo spessore e rispezato o segato per assumere una nuova forma, in altri l'elemento originale di *opus sectile* veniva reimpiegato 'tal quale'.

A Santa Maria in *Cosmedin* (Fig. 4) possiamo notare elementi di Giallo Antico e di Serpentino nel pavimento dell'altare, che sono appunto dei materiali originali del I-II secolo d.C. riusati tali e quali nel Medioevo, senza alcuna modifica.

Nella chiesa inferiore dei Santi Cosma e Damiano (Fig. 5), che si trova a livello del Foro, molti di questi marmi e pavimenti sono stati riutilizzati esattamente come erano: triangoli di Porfido Rosso, gialli pregiati, porfidi neri, pavonazzetti e marmi bianchi, recuperati negli scavi del Foro a una distanza di non più di 20 o 30 metri, sono stati ricollocati nel pavimento della basilica anche un po' alla rinfusa, ma senza essere modificati.

Nell'uso cosmatesco a Civita Castellana di reimpiegare i materiali romani, possiamo notare delle formelle (Fig. 6) entro le quali vi sono evidentemente dei frammenti di mosaici antichi, losanghe che hanno fat-

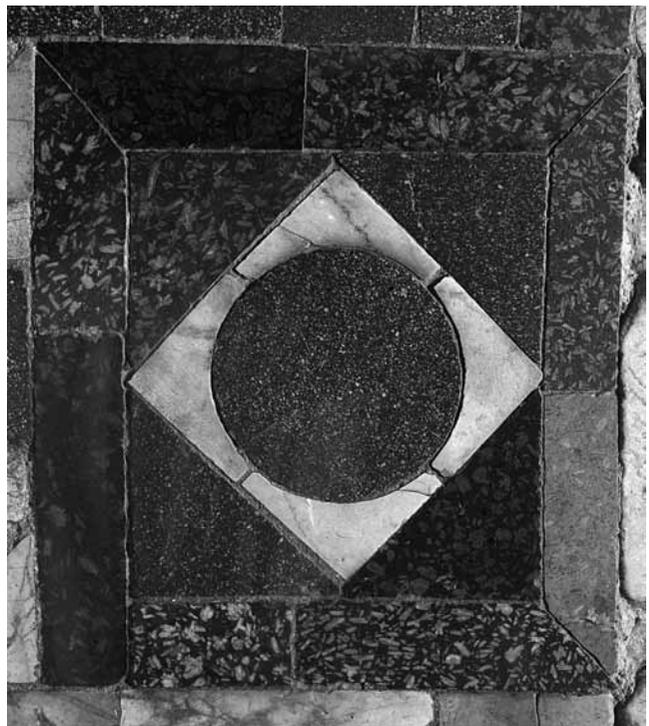


Fig. 4 – Roma, Santa Maria in *Cosmedin*. Altare maggiore. Formella medioevale costituita da elementi originali di *opus sectile* romano. XII sec.



Fig. 5 – Roma, Santi Cosma e Damiano. Basilica inferiore. Dettaglio del pavimento formato da elementi originali di *opus sectile* romano. VI sec.



Fig. 6 – Civita Castellana, cattedrale. Dettaglio del pavimento con riadattamento di questo quinconce. XIII sec.

to parte di un *opus sectile* o ellissi riusate tali e quali.

Altro è quello che possiamo chiamare ‘frantumazione’ dell’*opus sectile*; tra l’*opus sectile* e l’opera cosmatesca c’è un periodo – compreso tra il VI e il IX secolo ma ancora non ben definito e studiato (riassunto in queste 4 foto di formelle) – durante il quale il materiale romano, che era molto ben tagliato, viene letteralmente ‘frantumato’. Nel pavimento del refettorio dei Santi Quattro Coronati (Fig. 7) si possono notare delle tessere così irregolari da aver sicuramente subito la ‘frantumazione’ per ‘spacco’ diretto dell’elemento originale con un’ascia o una martellina. Nella formella del pavimento della cripta di Sant’Agnese in Agone (Figg. 8-9) abbiamo una situazione simile nel disegno e nella tecnica, non già di *secatio* bensì di spacco, che rende i bordi degli elementi musivi molto irregolari; ciò vale anche per la cripta di San Clemente (Fig. 10).

Questi sono i primi esempi di un riuso tardoantico, paleocristiano e primo medioevale degli elementi di *opus sectile* imperiale, i quali verranno sempre più ‘frantumati’ per dare vita a quello che diventerà poi il mosaico ‘cosmatesco’.

Torniamo tuttavia un attimo indietro nel tempo e soffermiamoci sui colori. Un esempio è il mosaico, o meglio mezzo mosaico e mezzo *opus sectile*, proveniente dalle navi di Caligola rinvenute e recuperate negli anni ’30

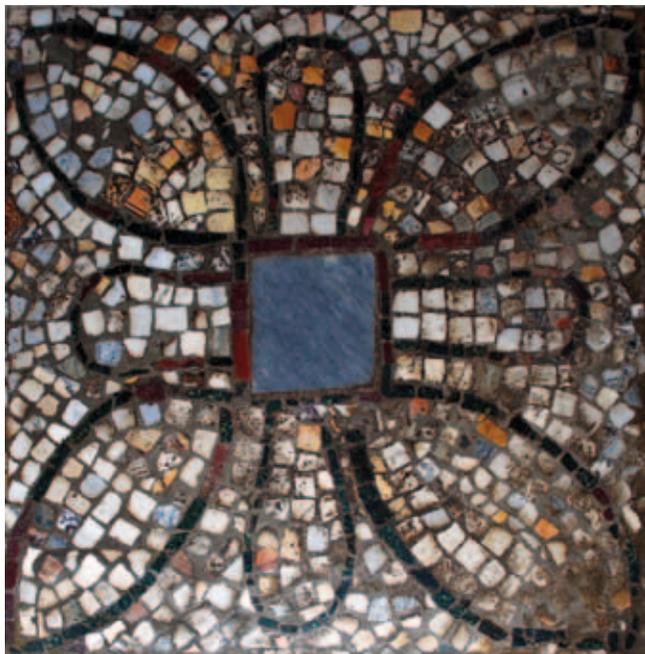


Fig. 7 – Roma, Santi Quattro Coronati, refettorio. Particolare del pavimento con tessere ottenute dalla frantumazione di elementi di *opus sectile* romano in marmi colorati vari. IX-X sec.

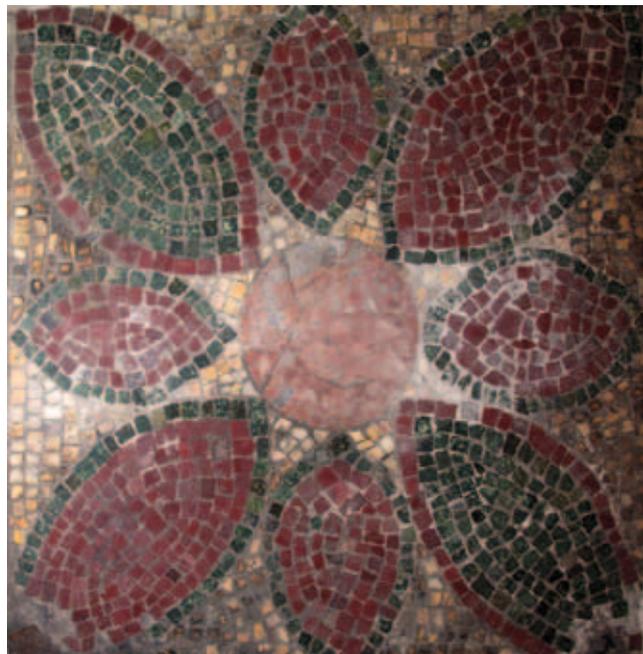


Fig. 8 – Roma, Sant'Agnese in Agone, cripta. Particolare del pavimento con tessere ottenute dalla frantumazione di elementi di *opus sectile* romano in marmi colorati vari. IX-X sec.

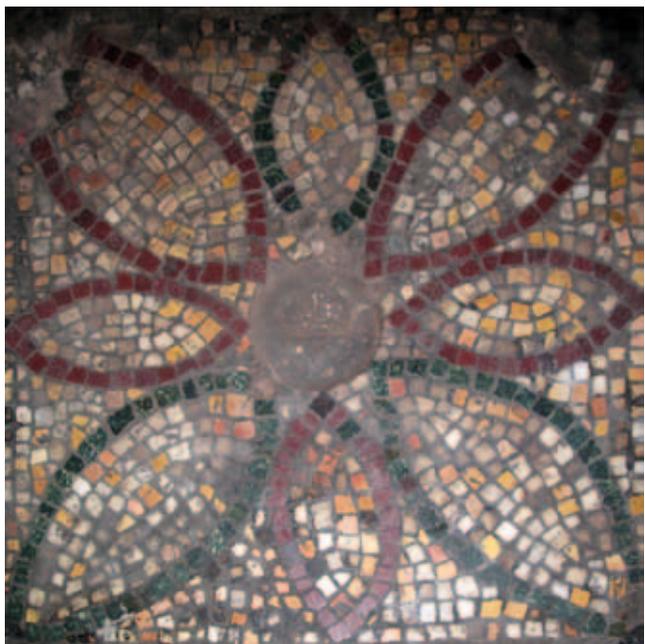


Fig. 9 – Roma, Sant'Agnese in Agone, cripta. Particolare del pavimento con tessere ottenute dalla frantumazione di elementi di *opus sectile* romano in marmi colorati vari. IX-X sec.



Fig. 10 – Roma, San Clemente, stanze ipogee vicino al mitreo. Particolare del pavimento con tessere ottenute dalla frantumazione di elementi di *opus sectile* romano in marmi colorati vari. IX-X sec.

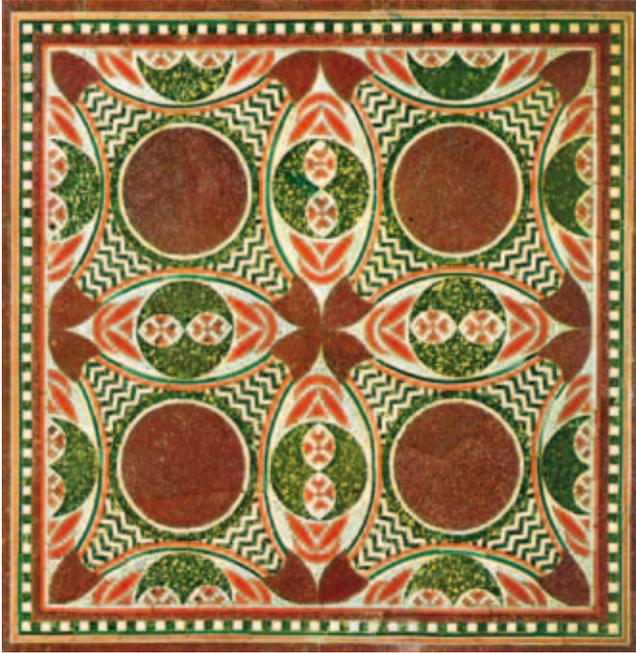


Fig. 11 – Provenienza Antiquario Sangiorgi, ubicazione odierna sconosciuta. Parte di pavimento in *opus sectile* e mosaico proveniente dalle Navi di Caligola a Nemi. I sec.

dal lago di Nemi (Fig. 11); era nella raccolta dell'antiquario Sangiorgi a Roma, e la sua collocazione attuale è sconosciuta. Ha una cosa ben chiara da rappresentarci, i colori: sono il rosso, il verde e il bianco, i quali esprimono delle simbologie che per l'Impero romano avevano un preciso significato.

Nel passaggio dalla Roma Pagana alla Roma Cristiana questi colori simbolici mantengono dei significati e ne assumono anche di nuovi.

Il Cristianesimo prende da Roma l'iconografia di Giove – il quale è un bel signore canuto, con una folta barba e un volto rassicurante, che dà fiducia – e la utilizza per rappresentare il Padre di Cristo, l'Onnipotente. Gli amorini dell'iconografia romana imperiale diventano gli angioletti del Paradiso, e così molte raffigurazioni (e numerose architetture), come i simbolismi nei colori dei marmi, trasmigrano nel Cristianesimo e diventano ancora portatrici di un valore: alcune volte religioso, altre politico, ma sempre simbolico. Un esempio è il colore bianco: a Roma incarnava la purezza e rappresentava molto spesso le divinità; dal mondo pagano si trasmette a quello cristiano come



Fig. 12 – Civita Castellana, cattedrale. Recinzione presbiteriale con sfingi a 'vecchietta' e leone, specchiature in Porfido e Serpentino. Inizio XIII sec.



Fig. 13 – L'Aquila, San Pietro ad Alba Fucens. Dettaglio di una transenna con la firma di Andrea. XII-XIII sec.

‘credo’, cioè rappresenta la purezza della fede. Il rosso a Roma significava Porpora (simbolo di potere), ma anche il sangue versato dai suoi soldati per conquistare il mondo; solo l'imperatore si poteva vestire di quel colore o portare le tuniche con due strisce di porpora vera; porporari erano definiti coloro che dovevano fare questi



Fig. 14 – Roma, San Saba. Transenna con specchiature in Porfidi policromi. XIII sec.



Fig. 15 – Roma, San Cesareo in Palatio. Transenna con specchiature in Porfidi policromi. XIII sec.

colori per i tessuti. A Costantinopoli venivano tagliate entrambe le mani a chi tingeva di porpora le stoffe senza la dovuta autorizzazione da parte del governo. Il rosso mantiene, dalla Roma Pagana alla Roma Cristiana, ancora valore di *caritas* in quanto amore (politico) disinteressato rispetto agli altri. I vertici cattolici, prendendo la porpora dall'imperatore, la trasferiscono alla Roma papale e la fanno diventare la porpora della Chiesa, ma anche una nuova forma di *caritas*: il nuovo potere da imperiale a cristiano passa per la mediazione dell'amore per la comunità religiosa. La *caritas* cristiana (termine che se interpretato come nella radice greca *chàris*) assume forse il significato di carisma cioè 'dono divino', prima trasmesso all'imperatore, poi trasmesso al papa dall'Onnipotente. Il verde è la speranza. Il Serpentino Verde, chiamato anche *lapis croceus* perché forma delle croci, viene subito adottato dai cristiani come marmo della cristianità; è infatti il *signum crucis*, cioè il segno di Cristo in una pietra che Dio ha firmato milioni di anni fa, e perciò è cristiana per eccellenza. Rappresenta per Roma anche il campo, cioè il prato verde su cui è stato versato il sangue (il Porfido), mentre il rosso è la conquista, cioè il sangue di tutti coloro che hanno combattuto le battaglie. Il *ruber et viridis*, con il bianco, formano una triade simbolica stabile.

Il *ruber et viridis* (il rosso e il verde) ci accompagnano anche nella trasmigrazione del significato simbolico del bianco, del rosso e del verde in tutta l'iconografia cosmatesca, come nei due plutei di Drudo *de Trivio* e Luca di Cosma a Civita Castellana (Fig. 12), in marmo bianco con specchiature in Porfido Rosso e Serpentino Verde.

Osserviamo lo stesso tipo di transenna a L'Aquila in San Pietro (Fig. 13), a Roma in San Saba (Fig. 14) e, ancora, ancorché non eseguita per questa chiesa ma qui ricollocata posteriormente, in San Cesareo *in Palatio* (Fig. 15): hanno le stesse caratteristiche, cioè una base di marmo bianco, mosaico dorato (la luce che riflette nell'oro può essere interpretata come luce di fede), rosso e verde, rappresentati sempre dal Porfido e dal Serpentino.

Il significato simbolico dei colori è stato apprezzato e assunto anche da altre culture, come quella normanno-araba dell'Italia meridionale, da Ruggero II a Federico II. Nel Palazzo Abbatellis a Palermo (Fig. 16) è conservato un architrave/fregio che correva forse nel tamburo della Cappella Palatina, con un testo in caratteri arabo-berberi inneggiante alle imprese di Ruggero II; l'arabo è scritto in verde, il Serpentino, le



Fig. 16 – Palermo, Palazzo Abbatellis. Lastra con iscrizione araba in lode di Ruggero II dal Palazzo dei Normanni (?). Base in Greco Fasciato, caratteri intarsiati con Porfido Rosso, Serpentino e restauri in Verde Antico. XII sec.



Fig. 17 – Tarquinia, Santa Maria di Castello. Finestra eseguita da Nicola figlio di Ranuccio. 1143.



Fig. 18 – Roma, Santa Maria in Ara Coeli. Frammento di epigrafe imperiale in Porfido Rosso Egiziano.



Fig. 19 – Roma, Musei Capitolini. Palazzo dei Conservatori. Lastra in marmo statuario decorata con marmi policromi detta *Mensa di Achille*. IV sec.



Fig. 20 – Bologna, Museo Civico. Mobile Monetiere di Benedetto XIV.

decorazioni sono in Porfido Rosso e la base è bianca. In particolare la scritta è di colore verde – la speranza – nell’auspicio che il lettore ne comprenda il significato, la decorazione è rossa e vuole significare il potere, e la base è di marmo bianco, rappresentazione della fede.

Il restauro dell’architrave presenta una curiosa anomalia nei materiali di reintegro usati. Il Porfido Rosso Egiziano è stato chiamato in passato anche ‘Rosso Antico’, ma gli scalpellini a Roma chiamavano in questo modo solo il Rosso Antico di Capo Tenaro, che è un altro marmo: non è infatti un porfido, non è duro ma è morbido, ed è tutto rosso invece che con i puntini bianchi. Anche il Serpentino fuori di Roma è stato chiamato in passato ‘Verde Antico’, ma non c’entra nulla con il Verde Antico di Larissa. Molto probabilmente questo restauro è stato ordinato ‘per corrispondenza’ a Roma: il committente palermitano al quale si deve il risarcimento dei marmi colorati che compongono la scritta araba ordina semplicemente del ‘Rosso Antico’ e del ‘Verde Antico’ per integrare le parti mancanti. Ma egli non parla la stessa ‘lingua’ del marmoraro romano, il quale invia a Palermo del Rosso Antico di Capo Tenaro e del Verde Antico di Larissa e non il materiale di cui avevano bisogno, cioè Serpentino Verde di Grecia e Porfido Rosso d’Egitto; e così oggi vediamo che le integrazioni del Porfido Rosso nel restauro dell’architrave sono eseguite in Rosso Antico e quelle del Serpentino in Verde Antico di Larissa.

Nella bifora di *Magister* Nicola presente sulla facciata di Santa Maria di Castello a Tarquinia (Fig. 17) si capisce molto bene che per ‘zeppare’ e controventare l’elemento architettonico in marmo Imezio sono stati usati degli elementi di Porfido e di Serpentino. Come ho potuto verificare direttamente non sono pezzi inseriti dai restauratori negli ultimi secoli ma è stato lo stesso marmoraro a utilizzare delle porzioni di *opus sectile* (dure e durature, e più a portata di mano) per ‘zeppare’ la bifora di marmo e renderla più stabile.

Un altro esempio di reimpiego ‘tal quale’ può essere considerato il frammento di epigrafe romana a Santa Maria in *Aracoeli*, in Porfido Imperiale e con caratteri molto grandi e belli, usato al centro di fasce decorate a mosaico (Fig. 18). In questa, come in altre chiese, c’è stato un lavoro continuo di usi e di ri-usi di marmi colorati. Un caso emblematico è quello della *Mensa di Achille*, oggi nelle raccolte comunali capitoline ma che faceva parte di un paliotto collocato proprio a Santa Maria in *Aracoeli*. Si tratta di una mensa con decorazione in bassorilievo circolare tardoromana, che intorno alla prima metà del XIII è



Fig. 21 – Windsor, Royal Library. Vaso di Serpentino. Disegno a penna e acquerello dai fogli del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo.



Fig. 22 – Bologna, Museo Civico. Vaso in Serpentino dal Monetiere di Benedetto XIV.

stata evidentemente rilavorata “a cassina”, cioè scavata, nella parte centrale e arricchita di marmi colorati da Lorenzo, figlio di Tebaldo. In questo riuso la vita di Achille (sculpta in rilievo) rappresenta un *exemplum* per la rinascita dell’antico nel XIII secolo (Fig. 19).

Durante il Giubileo del 1750 Benedetto XIV fa omaggio dell’opera ai Musei Capitolini in quanto in essa individua più elementi pagani e imperiali che cristiani.

Nel 1751 lo stesso pontefice dona al Museo Civico di Bologna, sua città natale, un oggetto al quale teneva moltissimo: il suo monetiere (Fig. 20), realizzato nella capitale intorno agli anni ’40 del 1700 e contenente più di 5000 monete romane. Osservando direttamente il mobile ho notato un vaso che mi ha ricordato un disegno del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo, conservato alla Royal Library in Inghilterra (Fig. 21). Il vaso presenta le tipiche protuberanze a seno femminile che si trovano in altri esempi – come il vaso della Farmacia Pesci a Roma o quello di Aix-en-Provence – (Fig. 22). Il confronto fra il disegno e il vaso del Museo di Bologna non lascia alcun dubbio sul fatto che quest’ultimo sia l’oggetto che Cassiano dal Pozzo riproduce per il suo Museo Cartaceo e che circa un secolo dopo Benedetto XIV acquista sul mercato romano e inserisce nel suo monetiere preferito.

Soprattutto nel Medioevo nasce l’usanza di riutilizzare e mostrare elementi imperiali; nel Castello di Lagopesole si osserva un frammento di un sarcofago a *lenos* (Fig. 23) il cui riuso assume un valore di *exemplum*: cioè l’oggetto antico è stato rilavorato, la criniera è stata ripulita nei ricci, come se fosse stato ritagliato per metterlo su un trono, si pensa quello di Federico II nello stesso castello. Da parte del sovrano c’è dunque l’orgoglio di rappresentare e mostrare una *spolia* del glorioso passato imperiale e che oggi appartiene al suo governo e a lui, nuovo imperatore romano.

Osservando il sedile a Santo Stefano Rotondo a Roma (Figg. 24-25) notiamo che senza dubbio è un trono romano riusato da Gregorio Magno come faldistorio. Sul suo poggiatesta ho rinvenuto una firma, credo inedita – MAG – IOHS (probabilmente *Magister Iohannis*) – eseguita in maniera ingenua e un po’ goffa, verosimilmente apposta da un giovanissimo Giovanni, il quale l’ha voluta lasciare o come souvenir o addirittura per ingannare i posteri sulla presunta paternità del manufatto.

Di senso opposto è l’operazione di riuso (Figg. 26-27) nella quale un bassorilievo con dei trofei romani viene rilavorato nel Medioevo sul lato opposto scolpendovi il profilo di un leone; in questo caso il pezzo non ha la funzione di *exemplum*, ma serve unicamente a riutilizzare il blocco di pietra e non a esibire un elemento imperiale nobilitato nel reimpiego ‘rinascimentale’.

Esempi di usi e riusi di elementi mostrati dalla ‘rinascenza normanno-sveva’ con poco orgoglio sono, a mio avviso, le decorazioni longobarde. La lastra longobarda di Civita Castellana (Fig. 28) è stata in un pavimento, ma dal tipo di posizione non sembrerebbe che avesse quella collocazione fin dall’inizio. Di quest’opera non



Fig. 23 – Avogliano, Castello di Lagopesole. Elemento romano riusato per il trono di Federico II come *exempla*.



Fig. 24 – Roma, Santo Stefano Rotondo al Celio. Sedia di Gregorio Magno. Riuso dell'antico.



Fig. 25 – Santo Stefano Rotondo al Celio. Sedia di Gregorio Magno. Firma un po' naif di *Magister Iohannis* sul poggiatesta del trono romano.



Fig. 26 – Pesaro, collezione privata. Frammento residuo in Travertino di bassorilievo romano con trofei riusato per scolpire un leone stiloforo del XII sec.



Fig. 27 – Pesaro. Collezione privata. Coppia di leoni stilofori (XIII sec.) scolpiti sul retro di un blocco di Travertino con bassorilievi che rappresentano trofei di epoca romana.



Fig. 28 – Civita Castellana, cattedrale. Dettaglio del pavimento con riuso di un frammento di transenna longobarda.



Fig. 30 – Roma, Santa Maria in Ara Coeli. Pulpito dell'Epistola con la firma del *Magister* Jacopo di Cosma e figlio (sulla parte alta della parasta). Inizio XIII sec.

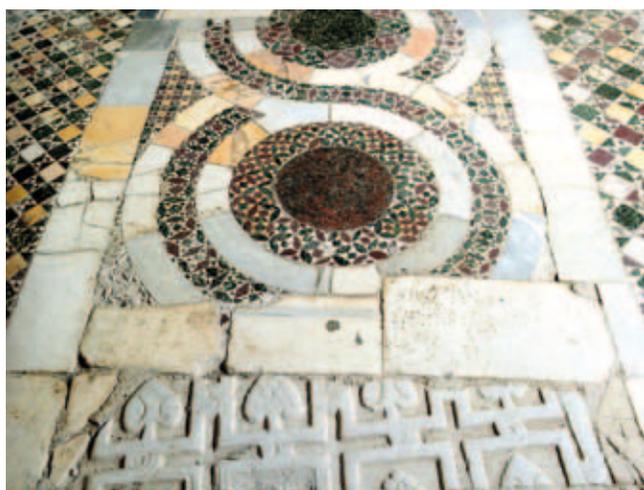


Fig. 29 – Ponzano Romano, Sant'Andrea in Flumine. Pavimento cosmatesco con frammenti di marmi eterogenei e transenna del IX sec.

ho la prova certa, ma di altre lastre posso dimostrare che sono state ribaltate, cioè il bassorilievo longobardo era capovolto, non mostrato: nel XIII secolo evidentemente non amavano esibire elementi riusati e prodotti nel IX secolo, non c'era l'orgoglio romano perché quei pezzi non erano figli dell'Impero.

Sono sicuro che il frammento di transenna a Ponzano Romano (*Fig. 29*) sia stato ribaltato all'epoca dei restauri; ciò si può evincere anche dal fatto che è troppo poco consunto per avere ottocento anni di 'seconda vita' quale elemento centrale di pavimento: sarà stato invece usato dalla parte liscia come si conviene a una mattonella da pavimentazione.



Fig. 31 – Roma, Santa Maria in Ara Coeli. Pulpito dell'Epistola. Struttura interna formata dal riuso di frammenti longitudinali di transenne del IX sec.



Fig. 32 – Segni, Cattedrale. L'Altare di San Bruno (1923) adatta e riusa tre paliotti cosmateschi forse risalenti al 1223, centenario della morte di San Bruno; ma in questa occasione il Papa operò già un riuso, utilizzando delle lastre per transenne appartenenti forse alla stessa chiesa del X sec.



Fig. 33, 34 – Segni, Cattedrale. Altare di San Bruno. Particolare della parte posteriore dei paliotti cosmateschi che mostra i bassorilievi fitomorfi e zoomorfi delle transenne, forse appartenenti alla stessa chiesa del X sec.

Nel pulpito dell'Epistola a Santa Maria in *Aracoeli* (Figg. 30-31) c'è un'altra transenna longobarda riusata all'interno del parapetto, che era stuccato. Ovviamente lo stucco copriva tutti gli elementi scolpiti in epoche precedenti, come per nascondere (con una sorta di imbarazzo) il riuso longobardo attuato in epoca di rinascenza duecentesca.

L'altare di San Bruno nella Cattedrale di Segni (Figg. 32-34) è uno dei più chiari riusi in cui si esprime la 'vergogna' di mostrare la provenienza degli elementi reimpiegati. L'oggetto è realizzato con tre paliotti cosmateschi, sui quali poggia la mensa; queste tre lastre di marmo presentano sul verso un bassorilievo longobardo con animali e racemi vegetali, praticamente sfregiato dal riuso e tenuto ben nascosto.

Un chiaro esempio di riutilizzo 'moderno' si ha ad Artena nell'ingresso di una casa privata (Fig. 35),



Fig. 35 – Artena. Parasta cosmatesca con mosaico in pasta vitrea riusata come architrave sulla porta di una casa privata. XII-XIII sec.



Fig. 36 – Artena. Epigrafe dell'opera di un certo Matteo incastonata nella muratura di una casa privata. XII-XIII sec.

dove come architrave del portone è stata inserita una lesena cosmatesca con mosaico; nello stesso edificio c'è anche un epigrafe di un certo *Magister Matteus* (Fig. 36).

Osservando il quinconce della Cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati di Roma (Fig. 37) si capisce chiaramente come le sue *rotae* siano state sostituite maldestramente; in origine dovevano esserci delle grandi *rotae* di Porfido e Serpentino, o di Granito. Poiché si sono fratturate, sono state rimpiazzate con degli elementi lapidei incoerenti (una croce fatta con pezzi di Lavagna e di Bardiglio – avanzi di cantiere); le *rotae* piccole sono state risarcite con delle rotelle di marmo bianco là dove c'era del mosaico. Il restauro è abbastanza antico, o almeno ottocentesco.

Ciò che voglio evidenziare è che il simbolismo di quei marmi aveva una grande importanza, come nei man-



Fig. 37 – Roma, Santi Quattro Coronati, Cappella di San Silvestro. Grande *quincunx* sotto l'altare. La grande *rota* centrale sostituita maldestramente con delle lastre di Lavagna. Da notare che le *rotae* minori sono state sostituite come nel quadro degli *Ambasciatori* con dei dischi di marmo variegato.



Fig. 38 – Mandala indiano.



Fig. 39 – Sant'Agata dei Goti, San Menna. Veduta del pavimento. Inizio XII sec.



Fig. 41 – Farfa, Abbazia. dettaglio del pavimento superstito con formella integrata (in basso a destra), parte di un più vasto e disastroso intervento di restauro.



Fig. 40 – Ponzano Romano. Sant'Andrea in Flumine. Pavimento e transenne di Nicola e figli. 1150 ca.

dala indiani (Fig. 38), che sono dei grandi *quincunx* nei quali ogni rotella ha un significato simbolico e iconografico. Tutti questi cerchi che si rincorrono sono di ispirazione araba e rappresentano un ponte tra il cosmo orientale e quello occidentale (Fig. 39).

A questo punto è importante ricordare una regola (Fig. 40): quando in un pavimento cosmatesco notiamo una *rota* di marmo bianco, possiamo esser certi che è una sostituzione, e nemmeno recente. Il colore bianco della fede è la base dell'impianto musivo cosmatesco e non può essere un colore decorativo di una *rota*.

Ad esempio, delle pessime sostituzioni sono state fatte a Farfa (Fig. 41). Una delle tre formelle romane è rifatta: al posto del Porfido è stato inserito il Rosso Collemantina, al posto del Serpentino il Verde Alpi, e il Pavonazzetto non è più lo stesso.

Nei restauri in corso a Monreale (Figg. 42-43) le mattonelle a losanga di Porfido e di Serpentino vengono sostituite con antiestetici marmi moderni tagliati a sega e lucidati a specchio. Le sagome non rispettano neanche più il *ductus*, e per chiudere una *rota* di Porfido è stato utilizzato un pezzo di Rosso Asia (cioè un marmo moderno) segato e lucidato a macchina (Figg. 44-45).

Ritornando ai Santi Quattro Coronati e alla sostituzione delle *rotae* (Fig. 46) – vorrei spostare l'attenzione sul quadro di Holbein *Gli ambasciatori*, del 1533 (Fig. 47), nel quale si osserva un pavimento cosmatesco con un quinconce complesso e con un'anamorfo di teschio fra i due ambasciatori amici (e for-

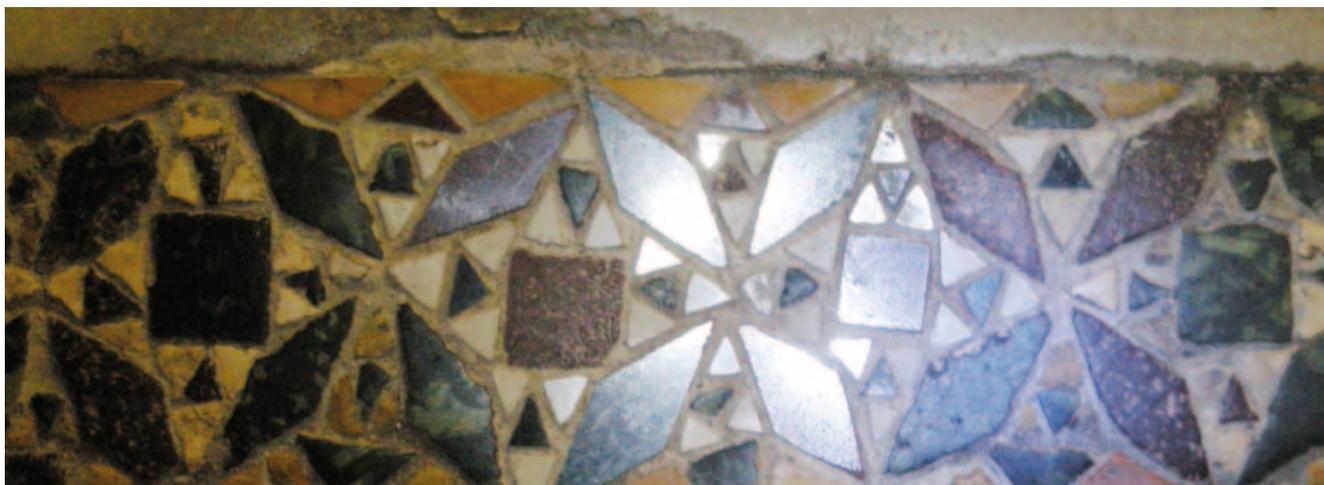


Fig. 42 – Monreale, duomo, navata destra. Particolare del restauro del pavimento eseguito con materiali non pertinenti.



Fig. 43 – Monreale, duomo, navata destra. Particolare del restauro del pavimento eseguito con materiali non pertinenti.

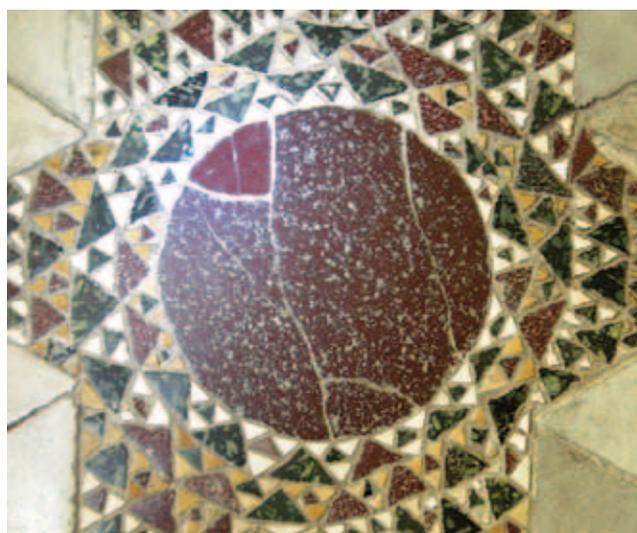
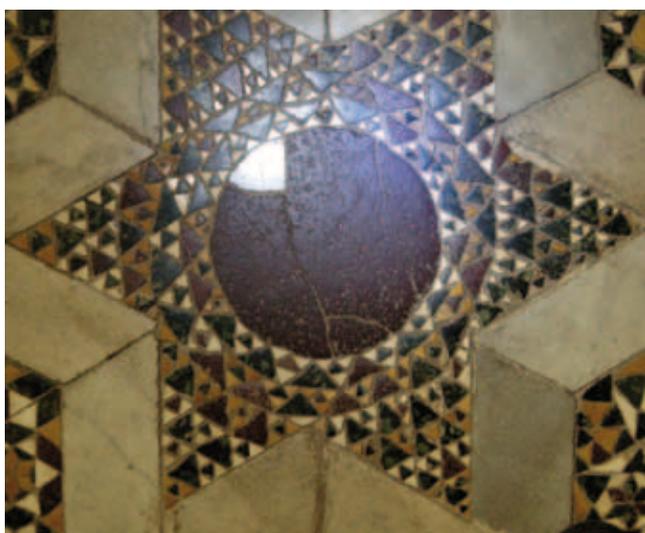


Fig. 44, 45 – Monreale, duomo, navata destra. Particolare del restauro del pavimento eseguito con materiali non pertinenti.



Fig. 46 – Roma. Santi Quattro Coronati, navata centrale. Rotae minori del quincunx ed altre rotae sostituite impropriamente con marmi bianchi.



Fig. 47 – Londra, National Gallery. Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori*, 1533.



Fig. 48 – Londra, National Gallery. Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori*, 1533. Particolare del pavimento prima e dopo la rimozione elettronica del teschio anamorfico..

se amanti). Questo quadro, enorme (una tavola 2 x 2 mt) e molto bello, ha un valore simbolico (ed economico) altissimo. Eliminando il teschio con l'ausilio delle moderne tecniche informatiche si ottiene un'immagine 'pulita' (Fig. 48), nella quale, oltre alla stella di Salomone, al Serpentino e al Porfido, si notano delle rotae sostituite, quindi restaurate già nel 1533. La storiografia mondiale vuole che questa sia una rappresentazione perfetta e



Fig. 49 – Londra, Abbazia di Westminster. Pavimento cosmatesco di Pietro Oderisio, intorno al 1268. Dal confronto con il quadro degli Ambasciatori, risulta evidente che, per dimensione e stile questo non può essere il pavimento che ha ispirato Holbein.

fedelissima del pavimento di Westminster (Fig. 49), fatto dai Cosmati nel 1234, ma ciò non è vero: infatti il quinconce di Holbein è largo circa 2,5 metri, quello di Westminster più di 10 metri. Inoltre (Fig. 50) il pittore rappresenta il pavimento con dettagli perfetti: il Serpentino, la stella di Salomone, il marmo bianco, il Porfido (il nastro a scacchi è verosimilmente veneziano e non romano e sappiamo come entrambi i personaggi del dipinto siano stati, con incarichi ufficiali, a Venezia) e anche le piccole *rotae* sostituite sono raffigurate così bene da far capire che sono state tagliate nel marmo di Calacatta; questo è il ritratto del pavimento e del luogo dove i due si sono conosciuti e forse amati. A quell'epoca il pavimento raffigurato nel quadro aveva già le piccole *rotae* restaurate (cosa che quello di Westminster non ha); dunque Holbein ha 'ritratto' un litostrato vero (oggi forse perduto), cioè quello di una città (Venezia, secondo il mio parere, dove hanno vissuto) che ai due 'ambasciatori' doveva ricordare il luogo del loro incontro e forse fidanzamento.

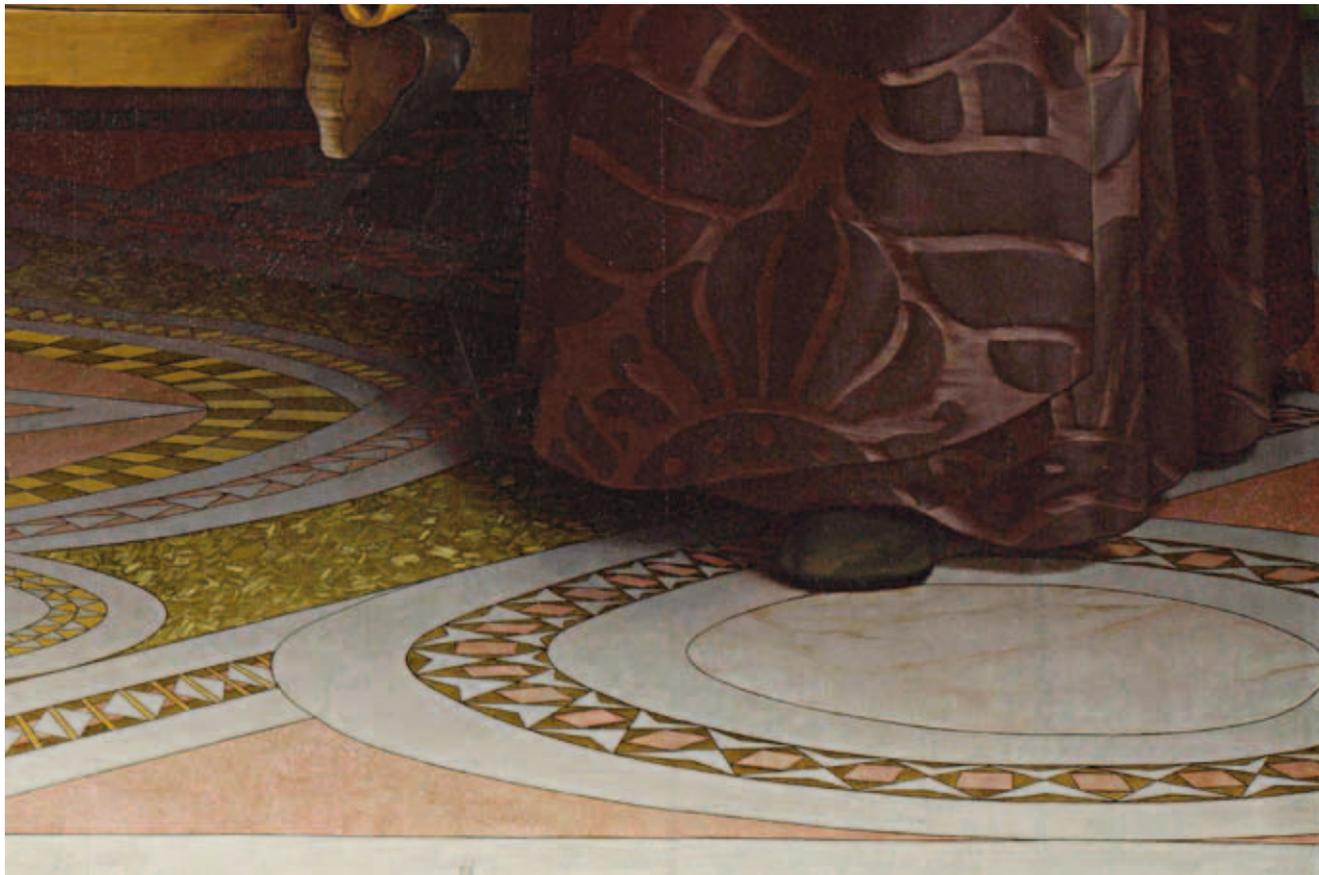


Fig. 50 – Londra, National Gallery. Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori*, 1533. Particolare

Abstract

The contribution by Prof. Dario Del Bufalo focuses on the birth of the fashion of coloured types of marble in Imperial Rome: their use, provenance, quarries and colours, and above all the symbolic, political and religious value of certain key colours in transition from the iconographies of pagan Rome to those of Christian Rome.

Some examples are also discussed of the reuse of coloured marbles in Late Antiquity.

The hypothesis here is that in the Middle Ages the practice was to make use of classical spolia evident, as exempla, while hiding the reuse of Lombard material as verecundia.

Some examples are taken of ancient and modern restorations of famous Cosmatesque floors, poorly executed with inappropriate coloured marbles (Monreale, Santi Quattro Coronati, etc.).

The Cosmatesque floor in the painting *The Ambassadors* by Holbein the Younger is illustrated to demonstrate that it is not, in fact, the floor of Westminster Abbey.