

## I colori del potere nei marmi di riuso

Dario DEL BUFALO

(Presidente dell'Università dei Marmorari di Roma)

Vorrei iniziare introducendo l'argomento del valore simbolico e religioso ma soprattutto del potere politico associato ai colori dei marmi antichi che l'Impero Romano, perseguendo una sua follia, (come la definiva anche Plinio), ha cercato scoprire in tutte le province dell'Impero. Ogni paese conquistato doveva dare all'Impero il suo marmo, il marmo nazionale o quello che Roma comunque indicava come il marmo più bello del paese conquistato. È infatti solo sotto il dominio di Roma che la grande raffinatezza estetica della scelta e del commesso dei marmi colorati, accostati uno vicino all'altro, raggiunge un apice mai più toccato e da allora sempre ricercato e inseguito nei secoli successivi.

Nelle due formelle provenienti dall'Antiquarium del Palatino (figg. 9-10) è possibile osservare un uso "primo imperiale", dei marmi conosciuti da tutti come: Serpentino, Giallo Antico, Bianco Lunense e alcuni graniti e ofiti d'Egitto. Questi stessi marmi saranno oggetto, nel periodo sotto Massenzio (fig. 11), di uso e di riuso, sempre con la predominanza dei colori: il rosso, rappresentato dal Porfido Egiziano, il verde quasi sempre rappresentato dal Serpentino o Porfido Verde di Grecia, alcuni gialli e soprattutto il bianco, il marmo di Carrara. Chiaramente il riuso dei marmi in Evo Medio o comunque nelle varie rinascenze, da quella federiciana al Rinascimento italiano vero e proprio, si è sempre servito di questi colori, i colori che i romani avevano imposto e ai quali avevano attribuito un valore simbolico abbastanza importante; il rosso del Porfido, da cui ha origine la Porpora, il verde del Serpentino, il Giallo Antico e il Bianco.

Questa piccola formella proveniente da Santa Maria in Cosmedin (fig. 12), è stata composta nel Medioevo riusando i marmi romani "tal quali" come diremmo oggi, smontando cioè un *opus sectile* romano e ricomponendo i suoi elementi, senza rilavorarli, in una nuova geometria. È l'esempio di una pratica abbastanza usata, anche se non così spesso, per cui queste, in effetti, sono formelle e tarsie romane, frammenti di *opus sectile* romano riusati senza modifiche. Nella basilica inferiore dei Santi Cosma e Damiano (fig. 13), il pavimento è allo stesso livello di quello del Foro Romano e questo ha permesso un facile approvvigionamento di elementi lapidei "tal quali". Questi triangolo-

li di Porfido, di Rosso Antico, di Giallo Antico e di altri Ofiti e Bigi sono stati quindi riusati nel pavimento della prima basilica dei Santi Cosma e Damiano così come sono stati trovati nel foro Romano. Lo studio dei colori di nuovo ci porta a capire che il Porfido, cioè il rosso, il Serpentino, cioè il verde e il bianco in genere sono i colori con un maggior significato simbolico associato alla rappresentazione del potere imperiale.

Con il passare del tempo la pratica del riuso dei materiali diventa sempre più frequente e si possono incontrare diverse scuole (non ancora di tradizione cosmatesca), come possiamo osservare nella cripta di Sant'Agnese o nel Refettorio dei Santi Quattro Coronati (fig. 14) o negli ipogei di San Clemente, dove troviamo diverse formelle, tutte circa di una stessa epoca, che può andare dal VII fino al IX secolo d.C., nelle quali si fa riuso di marmi colorati romani ma in maniera "frantumata". Non si ricavano cioè delle tessere precise ma si fa una frantumazione di un *opus sectile* romano, che aveva delle forme proprie e lo si riduce in un frammento di forma poliedrica, creando delle geometrie che in quel momento evidentemente davano un senso all'impianto musivo che si stava realizzando.

Nella Roma Imperiale il Porfido, il rosso, richiamava il sangue versato per la vittoria, il Serpentino, il verde, rappresentava i campi, i prati (come dice Plinio nel XXXVI libro della *Naturalis Historia*, "è il marmo più divertente per me e sembra un prato verde") e dunque il rosso unito al verde, secondo un'interpretazione che ho cercato di dare negli anni, simboleggiava il sangue versato dai soldati romani per la conquista dell'Impero, per cui il Porfido Rosso sul Serpentino Verde era il sangue versato sui campi di battaglia; così come il bianco era la purezza associata alle divinità. Nel passaggio dalla Roma Pagana, alla Roma Cristiana si assiste ad un vero e proprio "trapianto genetico" e ad una vera e propria reinterpretazione dei valori simbolici dei colori nei marmi, che sottolinea questo passaggio in modo abbastanza preciso. Il Serpentino Verde da simbolo del territorio, e per cui anche speranza di sopravvivenza e di conquiste, diventa il colore che la fede cristiana ha poi attribuito alla speranza. Il bianco, rappresentando la purezza, si è poi identificato con il divino e per cui con la fede. Il rosso, che era la porpora dell'Imperatore e il sangue versato e per cui la forza del sangue, diventa per la Chiesa di nuovo "la porpora dei porporati" ma assume un significato più che di potere raggiunto con il sangue (anche quello versato da Cristo), di un potere raggiunto con la *caritas*, con l'amore, mentre *caris* (termine greco) ci prepara già all'etimo di *carisma* e perciò un potere raggiunto con il convincimento e con l'amore. Dunque il rosso diventa il potere della Porpora con il raggiungimento della fede, per amore. Esso è quindi anche nella Roma cristiana, un simbolo forte, che rimane negli anni, come possiamo osservare con Costantino e la Porfirogenesì e con tanti altri simbolismi portati avanti da allora, e rappresenta in modo esemplare questo passaggio genetico della simbologia e delle iconografie dei colori dal periodo romano pagano al periodo cristiano.

Osserviamo una formella che viene dalle Navi di Caligola a Nemi (fig. 15) e che oggi è dispersa a seguito dell'incuria del sito durante il secondo conflitto mondiale ma che sappiamo essere stata nella Collezione Sangiorgi. Questa ci dà un chiarissimo segno di come una *rota* porfiretica o quattro *rotae* in un insieme di creazione musiva, rappresentino molto bene questa trinità di colori, rosso verde e bianco, che insieme hanno dato molta potenza a simbologie e ad iconografie. Lo possiamo osservare a Civita Castellana (fig. 16), dove abbiamo da poco celebrato con una conferenza internazionale, l'ottavo centenario dalla costruzione del portico progettato dalla famiglia dei Cosmati, dove le transenne sono sempre di marmo bianco con formelle di Porfido e di Serpentino. Nello stesso modo a San Pietro ad Alba Fucens nella città dell'Aquila troviamo una formella del Maestro Andrea, sempre in Porfido e Serpentino, nella quale si osserva la presenza di un *ductus* abbastanza preciso tra il Serpentino e il Porfido, come se i colori appartenessero ad una *grammatica* che deve essere rispettata e il modo di posizionare questi colori, fosse la *sintassi* del complesso musivo. Le medesime osservazioni possono essere fatte anche per una transenna a San Cesareo in Palatio in Roma (fig. 17) e in molti altri casi in cui l'uso di questi colori ha sottolineato il loro valore simbolico, politico e religioso. Ancora a San Saba (fig. 18) troviamo, sebbene la transenna sia stata restaurata e integrata con un Porfido Nero (*pidocchioso*, quasi *grafico*) al posto di un Serpentino, nella fascia superiore tutti Porfidi Rossi e nella fascia inferiore tutti Serpentinei.

In Italia l'uso di questi colori è proseguito nei secoli, li abbiamo ereditati dall'Impero ma li abbiamo anche in qualche maniera trasmigrati o comunque condivisi con altre grandi culture. Questo è un frammento del famoso fascione in marmo Greco con una scritta in arabo che si trovava a Palermo nel Palazzo di Ruggero II, dove il testo arabo inneggia alla grandezza del re, oggi è musealizzato a Palazzo Abatellis (fig. 19). Come si può osservare la scritta araba è in Serpentino Verde, le decorazioni in rosso sono in Porfido e la base chiaramente è in marmo Greco Fasciato. Questo esempio di fusione di culture fa parte di una serie di opere d'arte e di architettura che hanno avuto influenza in tutto il Sud Italia fino ad Amalfi e Gaeta in alcuni casi fino a Roma.

Vorrei sottolineare come il rapporto fra Occidente e Oriente, o comunque fra la cultura cristiana occidentale e la cultura orientale, (diciamo nord africana, medio orientale e ancora più specificatamente egiziana) sia stato caratterizzato da una grande tolleranza, laddove la presenza di Roma e del primo cristianesimo in Egitto e specialmente nel Sinai o nel Deserto Orientale (la Tebaide), aveva un gran peso con il presidio di quei territori da parte delle tante comunità, in altrettanti monasteri cristiani (Santa Caterina, San Simeone, Monastero Bianco, Sant'Antonio, ecc.). In Egitto, dove si possono trovare ancora un gran numero di monasteri cristiani, il Cristianesimo esplose subito dopo che Costantino annunciò la tolleranza per i cristiani e poi l'8 novembre del 324 d.C., disegnò i confini della Nuova Roma, conferendo a tutto il Medi-

terraneo Orientale un grande potere politico e religioso. Il rispetto dimostrato nei confronti dei molti monasteri cristiani presenti in queste regioni e dei molti nuovi monasteri nati dopo il 324, testimonia la grandezza della cultura araba, che ha dato prova di grande tolleranza fino ai nostri giorni. Penso che sia un *unicum* nel mondo antico, il rispetto che ha permesso la sopravvivenza del monastero di Santa Caterina nel Sinai, e non solo (fig. 20), al cui interno possiamo osservare una formella di ispirazione romana, con tarsie in marmi colorati ma non imperiali, cioè trovati evidentemente sul posto.

A Palermo, nuovamente a Palazzo Abatellis, troviamo un pavimento (fig. 21), molto probabilmente proveniente da una delle residenze di Ruggero, in cui possiamo osservare quei disegni, quegli stilemi e quei colori arabi, che sono prova dell'esistenza di un grande dialogo tra il mondo occidentale e quello orientale. Ulteriori testimonianze del rapporto tra Roma ed Egitto e del rispetto tra le due culture le possiamo trovare osservando il Monastero di San Simeone ad Assuan, il Monastero Bianco a Sohag, San Macario a Wadi el-Natrun e naturalmente Sant'Antonio nel Deserto Orientale, monasteri che a tutt'oggi non hanno mai subito un attacco, una demolizione né una distruzione dal popolo arabo. Sappiamo inoltre che alcuni monaci copti hanno riusato delle tombe, come quella dell'epoca di Ramses II a Deir Rifa, come loro rifugi, come cappelle o come monasteri stessi. Ad Abu Sha'r sul Mar Rosso è stata identificata un'architrave, dove una scritta in greco dice "L'unico Dio che esiste, (l'unico Dio che conosco) è Cristo", che testimonia quanto fosse presente il Cristianesimo non solo nella Tebaide, come ci è stato ben certificato dalla presenza di San Paolo I Eremita, Sant'Antonio e tutti gli anacoreti ma anche in altri luoghi d'Egitto. Molto probabilmente la parola "Cristo" è stata aggiunta in un secondo momento ad una frase scolpita precedentemente ma poi accettata nei secoli così come oggi la vediamo rappresentata.

I cristiani avevano un grande legame con l'Oriente, che si è rafforzato ovviamente dopo che Costantino, con la fondazione di Costantinopoli, aveva aperto verso Oriente il potere dell'Impero. Osserviamo questa grossa arca di Porfido Egiziano che si trova a Costantinopoli nel Museo Archeologico (fig. 22) e che molto probabilmente è l'arca di Costantino il Grande. Dalla presenza di questa e di numerose altre arche di Porfido si evince il senso non solo della Porfirogenesi ma anche della morte nel Porfido, cioè il Porfido ha già l'altissimo valore simbolico che la Chiesa avrebbe successivamente portato avanti con la Porpora. Il Porfido acquista un significato fondamentale anche per Giustiniano II Rinotmetos, che vediamo rappresentato nella testa del cosiddetto Carmagnola, sulla balaustra di San Marco a Venezia (fig. 23). Anche Giustiniano II dunque, si fa ritrarre nel Porfido e porta avanti ancora una volta questa tradizione della Porpora, tra Impero e Chiesa, con grande significato simbolico e politico, legato al ruolo dell'Egitto, luogo di provenienza di tanti materiali ma soprattutto del Porfido.

In questa foto che ho scattato nella cava di Porfido d'Egitto si vedono i blocchi che escono dalla parete principale sul *Mons Porphyrites*, e il villaggio dei lavoratori, detto *Lycabettos*. Le rovine che si intravedono a metà del fotogramma, sono le case dei cavatori, nelle quali vivevano i criminali comuni insieme ai Confessori Cristiani, che venivano condannati alla *damnatio ad metalla* sui monti porfiritici, lavorando la pietra con le catene sia alle mani che ai piedi, con 45° all'ombra e circondati dal deserto. La condanna ad una morte certa, di questi *dannati ad metalla*, veniva qualche volta scongiurata, soprattutto dai confessori cristiani, che, avendo più forza nella fede, tentavano la fuga riuscendo a raggiungere, dopo una ventina di chilometri a sud, il Wadi Nagat.

Io stesso, una decina di anni fa, ho fotografato Wadi Nagat, nel quale, risalendolo, ho documentato una serie di rifugi incredibili, in cui i cristiani riuscivano a sopravvivere, come racconta il Cavalca nelle *Vite dei Santi* e specialmente nei racconti agiografici su San Paolo "primo eremita". Si racconta di come egli si rifugiò in questi luoghi, allora semplicemente detti ricoveri della Tebaide, e trovò un rifugio esattamente come questo (secondo i miei rilievi dovrebbe essere proprio quello di San Paolo), cioè una "grotta con il cielo sfondato (con un buco sulla volta), con una piccola fonte d'acqua e alcune palme dattilifere". In questo luogo San Paolo ha vissuto con tre datteri al giorno e un po' di acqua che sgorgava sul posto. Questo eremitaggio di San Paolo secondo me non è stato una sua invenzione, bensì l'emulazione, (dopo una vita dissoluta trascorsa tra i vizi e i divertimenti di Alessandria) di quei cristiani che, condannati ai lavori forzati nelle cave di Porfido, fuggivano dalla morte certa e si rifugiavano in questi stessi luoghi in una sorta di eremitaggio forzato, per fuggire dai soldati romani. La sua dunque è un'anacoresi postuma, poiché i veri primi anacoreti sono senz'altro stati i cristiani cavatori sul monte porfiritico e che sono stati, dopo la fuga, salvati da quella palma e da quell'acqua. In questo stesso luogo ho trovato moltissimi ricoveri ascrivibili ai primi cavatori-anacoreti. In un sopralluogo compiuto negli anni '90 (con il capo della famiglia della tribù Maaza, che sono gli Sheikh beduini della zona) ho fotografato questo ricovero nel Wadi Nagat (fig. 28). Mimetizzato nella parete di roccia verticale, ha restituito una manetta-bracciale, probabilmente conservata al suo interno per secoli e lì abbandonata (o venerata) dopo che il condannato *ad metalla* se ne fu liberato. Torniamo a Roma, nella basilica dei Santi Quattro Coronati (fig. 24), questi erano condannati ai metalli in una cava di Porfido (non si sa quale con certezza) ma svolgendosi la storia agiografica sotto Diocleziano, il chierico che ha trascritto questo martirologio, ha posizionato (erroneamente) la cava di Porfido in Pannonia poiché Diocleziano era pannone e forse lui stesso nato in quei luoghi. Si racconta che questi quattro scalpellini si fossero rifiutati di eseguire un ordine diretto di Diocleziano per scolpire una statua del dio Esculapio. Essendo confessori cristiani si rifiutarono di scolpire la figura di un dio pagano.

Diocleziano, molto adirato, fece scavare loro quattro vasche di Porfido, li fece uccidere a bastonate e li fece seppellire nelle stesse arche che avevano costruito. Furono traslati in un secondo tempo da Via Labicana nella basilica dei Santi Quattro Coronati al Celio. Una cosa certa è che le arche dei Santi Quattro sono di Porfido e l'unica cava di Porfido esistente in quel periodo era quella d'Egitto, dunque la cronaca agiografica dei Santi Quattro si svolge in Tebaide tra le cave di Porfido e Tebe (Luxor). La ricerca continua e l'occasione di un restauro italiano in Egitto riapre il caso...

A Luxor si trova questo edificio (fig. 27), il Tempio di Giove Ammone, che è stato riusato dai romani e la cui aula principale è stata utilizzata come sala per le riunioni militari, è stata affrescata negli anni precisi della Tetrarchia con scene di adunanze militari e riunioni del vertice imperiale. Diocleziano si è recato a Luxor una prima volta nell'anno 298 e successivamente nel 302. Fra le altre immagini militari presenti nell'affresco di Luxor, si può notare un'abside con quattro personaggi togati rappresentati. Naturalmente i personaggi sono stati identificati come i Tetrarchi. La stranezza è che hanno tutti l'aureola, sono scalzi e con strani simboli in mano, mentre i Tetrarchi erano terribili imperatori con la mano pronta sulla spada per fare guerra e repressione. A seguito del restauro (condotto da Luigi De Cesaris nel 2009) si sono evidenziati particolari dell'affresco, che ne potrebbero mutare l'interpretazione. Oltre a possedere tutti e quattro una vistosa aureola giallo oro e un manto non certo tetrarchico, uno di loro stringe in mano un ramoscello d'ulivo da sempre simbolo di pace.

Comincio a domandarmi se non sia stato uno di quei "trapianti genetici" che dalla Roma Pagana alla Roma Cristiana sono stati operati su di un'iconografia imperiale, essendo quattro i Santi Coronati, così come i Tetrarchi. Mi sembra inoltre più che possibile che i cavatori della Tebaide conoscessero personalmente i Quattro, portati a Roma perché si erano rifiutati di scolpire una statua del dio Esculapio e da Diocleziano per questo fatti uccidere. I Quattro Coronati erano infatti diventati come degli eroi per i lavoratori delle cave e tutt'ora sono i santi protettori dei marmisti.

Nel 303 era cominciata la gravissima persecuzione di Diocleziano contro i cristiani e solo nel 313 l'Imperatore Costantino decise di porre fine alle persecuzioni. Dal 324 Costantino fece di Costantinopoli la Nuova Roma e il Mediterraneo orientale acquisì un grandissimo potere, si dice addirittura che di lì a pochi anni più dei  $\frac{3}{4}$  della popolazione egiziana fosse diventata cristiana. Nei giorni seguenti l'editto di tolleranza, dalla Tebaide dovevano essere liberati tutti quei cristiani che erano stati condannati *ad metalla*, migliaia di confessori che erano nelle cave egiziane e che dal Monte porfiritico dovevano essere curati e trasferiti nella città più vicina, Tebe (Luxor). I cavatori cristiani condannati e finalmente liberati dalle catene, conoscevano bene la storia dei loro Quattro colleghi e avevano fatto di questi degli eroi, oltre che i loro beniamini. Una volta arrivati a Luxor, osservarono l'affresco nell'aula nel Tem-

pio di Ammone e si dovettero indignare non poco nel vedere ancora rappresentati i loro aguzzini, i Tetrarchi, sull'affresco della sala imperiale. Così, credo che a quel punto, chiesero di sostituire nell'affresco l'immagine dei quattro tetrarchi con l'immagine dei loro beniamini i Santi Quattro Coronati. In questo modo acquistano un senso i simboli rinvenuti a seguito del restauro e cioè: l'aureola, il ramo d'ulivo in mano al personaggio di destra, la calamide porpora raffigurata in quel modo, i piedi privi di sandali e soprattutto il bustino centrale, con aureola che rappresenta Cristo Bambino, identico a quello nell'icona ad encausto su legno di San Pietro, nel Monastero di Santa Caterina al Sinai.

Dunque è verosimile pensare che questo affresco sia stato geneticamente modificato nel passaggio dalla Roma Pagana alla Roma Cristiana, ed ecco perché il Porfido, il suo colore e l'Egitto sono stati così importanti per la nostra Religione. Ecco perché a Santa Maria in Ara Coeli un pezzo di lapide romana (fig. 29), che fa bella mostra dei suoi caratteri epigrafici imperiali, è stata posizionata sul pavimento come *ereditas* ed *exempla* per la cristianità. Nella stessa Santa Maria in Ara Coeli, abbiamo trovato l'origine di questo pluteo, (un bassorilievo con la rappresentazione della vita di Achille) (fig. 30), un disco pagano 'cosmatizzato' e usato come transenna proprio nella basilica dell'Ara Coeli, donato poi da Benedetto XIV intorno al 1740 ai Musei Capitolini. L'illuminato pontefice ne ha ravvisato l'origine pagana e compie una delle prime donazioni che un papa fa allo Stato, donandolo ai Capitolini come oggetto di antichità classica.

Nel 1750 Benedetto XIV fa un altro dono importante alle collezioni pubbliche, questa volta al Museo Civico di Bologna con un bellissimo monetiere in noce d'India, una raccolta di 500 monete romane (fig. 31). Mi imbatto in questo meraviglioso mobile, che non è in mostra ma si trova nell'ufficio della direttrice del museo, intorno all'anno 2001. Nella crociera, di base vedo una cosa che mi colpisce molto, un vaso di marmo Serpentino, cioè di *Lapis Croceus*, con due seni laterali, femminili, che richiama una iconografia rara ma presente nella Roma classica nei vasi e nei mortai. Mi interesso a questo vaso e faccio delle ricerche. Capisco come mai Benedetto XIV abbia preferito il *Lapis Croceus*. Infatti il marmo Serpentino ha i feldspati che formano delle croci e si è detto che questa sia la firma che il Padre Eterno ha lasciato in onore di Cristo al momento della creazione. Dopo alcune ricerche ritrovo il disegno che me lo ricordava ed è un disegno del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo, che si trova oggi a Windsor nella Royal Library. Metto quindi a confronto il vaso con il disegno del Seicento e non ci sono dubbi, è lo stesso oggetto (figg. 32-33). Benedetto XIV acquista questo vaso tra il 1730-1740, decide di metterlo sulla crociera del suo mobile preferito ma Cassiano dal Pozzo lo aveva visto a Roma cento anni prima ed è una cosa molto rara, abbinare un disegno di Cassiano dal Pozzo ad un oggetto reperibile in una collezione moderna. Dunque il Serpentino fa queste bellissime croci, ha questi feldspati pro-

prio a forma di croce esatta, è una croce perfetta ecco perché nei pavimenti paleocristiani è tanto amato, non solo per il suo colore verde, ma perché mostra “la firma di Cristo” con una croce nella natura geologica del marmo.

Anni fa in Pakistan mi sono imbattuto in un marmista che mi ha mostrato con grande enfasi ed orgoglio il taglio di una arenaria speciale dicendomi “vedi il nostro dio Allah ha posto la firma nella pietra milioni di anni fa, dunque è lui l'unico vero Dio”. A quel punto gli rispondo “anche il nostro Dio si firma nella pietra, poiché abbiamo il marmo Serpentino che rappresenta delle croci perfette, che sono il simbolo della nostra religione e la firma del nostro Messia” e gli mostro una foto del *Lapis Croceus*. E lui replica “il nostro Dio però si firma leggibile e per esteso, il vostro si firma come gli analfabeti...” non sapevo più come rispondere e asserisco che è una questione di simbologie. Lui insiste e dice “ti dimostro che il nostro Dio si firma spesso anche nelle agate” e mostra una serie di foto inconfutabili dove appare la scritta “Allah è grande”...non seppi replicare.

Dunque è la croce che ci distingue, anche se è stata malamente rappresentata da questo restauro infelice, compiuto sulla *rota* centrale della Cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (fig. 34). In questo *quincunx* musivo la *rota* centrale e le due piccole *rotae* laterali a destra (che avrebbero dovuto essere tagliate in Porfido o altro marmo colorato) sono state sostituite con la lavagna o con marmo bianco venato, infrangendo le regole di una “grammatica e sintassi” lapicida, mai scritta, ma molto ben conosciuta e codificata.

La geometria del quinconce medievale sembra molto vicina alla geometria dei *mandala* indiani (fig. 35) e tutti e due rappresentano in maniera grafica il Cosmo che in questo caso avvicina l'Occidente all'Oriente.

Il cosmo viene rappresentato in questo modo su tanti pavimenti ma quello che vorrei sottolineare, sono i restauri scellerati con i quali hanno sostituito le *rotae*, originali e colorate, con dei dischi in marmo bianco o venato, inaccettabili. Nelle foto dei pavimenti di Sant'Agata dei Goti e di Sant'Andrea in Flumine (fig. 36) notiamo ancora dei restauri di *rotae*, in origine colorate, sostituite con toni improbabili, in marmo bianco.

A Santa Maria in Trastevere (fig. 37) un restauro ottocentesco ha sostituito il Serpentino Verde di Grecia con un quasi simile Verde Plasma di Corsica, rispettando dunque il colore ma non il materiale.

Osservando i quinconci del pavimento ai Santi Quattro Coronati (fig. 38), restaurati con dischi bianchi (che sembrano occhi ciechi) penso alla unicità di un quadro molto famoso e celebrato, *Gli Ambasciatori* di Holbein il Giovane, che si trova alla National Gallery di Londra, è molto interessante per i colori e il disegno del suo pavimento (fig. 39). È un quadro pieno di simbologie, di riferimenti, di informazioni, non solo dell'epoca, il 1533. Osserviamo il teschio anamorfico che copre il pavimento, rappresenta la morte che dividerà i due amici, De Dinteville, ambasciatore francese di Inghilterra e De Selve, ambasciatore francese presso la Santa Sede in Italia a Roma e poi a Venezia. Dun-

que, i due si conoscono, si amano dal punto di vista amichevole o da altri punti di vista, e commissionano questo quadro ad Holbein, (2 metri per 2 metri su tavola di legno), dipinto con grande maestria, con dettagli pazzeschi e con un costo che sarà stato molto alto. Raddrizzando l'anamorfose si riesce a "leggere" il teschio nella sua naturale rotondità e numerosissimi simboli come *aetatis suae* 23 anni, l'età di De Selve (fig. 40), l'età di De Dinteville, *aetatis suae* 29 (fig. 41), una bellissima nappa eseguita a "punto Milano", altri dettagli incredibili come la sfera celeste e quella terrestre (figg. 42-43) che puntano l'Italia e non l'Inghilterra. Sottolineo che la sfera non punta l'Inghilterra, dal momento che la storiografia degli ultimi cinquant'anni, che si è occupata di questo quadro, ha sostenuto che il pavimento sul quale si trovano i due ambasciatori, sia il pavimento dell'Abbazia di Westminster a Londra. Ma non è quello...sia per le dimensioni, che per il disegno. Togliendo il teschio con un'operazione di restauro a Photoshop (fig. 44), completando ed esaltando l'immagine del pavimento, si scopre la stella di Salomone, questa è circondata da un nastro a scacchi gialli e neri (molto veneziano) e da un Serpentino bellissimo disegnato in maniera speciale su di un fondo in Porfido Rosso un po' sbiadito, si vede che è un rosso puntinato di banco. Quello che mi ha convinto che il pavimento di Holbein non è la riproduzione del pavimento di Westminster è che quest'ultimo misura 15 x 15 metri mentre quello del quadro al massimo di è di 2 x 2 metri, ma soprattutto il disegno e i materiali del pavimento cosmatesco di Westminster non corrispondono assolutamente alla rappresentazione meticolosa e precisa che Holbein esegue nella tavola degli *Ambasciatori*.

Il dipinto è così maniacalmente eseguito che il pavimento non può essere di invenzione o senza alcun riferimento. Difatti le due *rotae* esterne (su una delle quali De Dinteville poggia il suo piede destro) sono state sostituite con un materiale non pertinente alla "grammatica" costruttiva dell'impianto musivo cosmatesco. Questo lo si percepisce in maniera precisa, dato che il pittore rappresenta la *rota* di destra (fig. 45) in modo magistrale, permettendoci di riconoscere (analizzando la venatura così ben disegnata) il marmo usato per sostituirla e cioè il marmo di Calacatta. Dunque il pittore ha eseguito un "ritratto" di un vero pavimento esistente e suggerito dai committenti (gli ambasciatori), come hanno fatto per il loro ritratto e per tutti i dettagli evocativi del loro incontro, della loro amicizia, del loro amore. Così possiamo affermare che lo studio dei marmi e del loro colore ci dà spunti e suggerimenti per lo studio della storia dell'arte e ci dà la prova che il pavimento rappresentato in questo famosissimo dipinto di Holbein non è il pavimento dell'Abbazia di Westminster ma un pavimento cosmatesco plausibilmente presente nelle città di Roma o di Venezia che ancora non ho individuato ma che non smetterò di cercare.



Fig. 9. Antiquarium del Palatino, Roma. Frammento di pavimento dalla Domus Tiberiana. I sec.

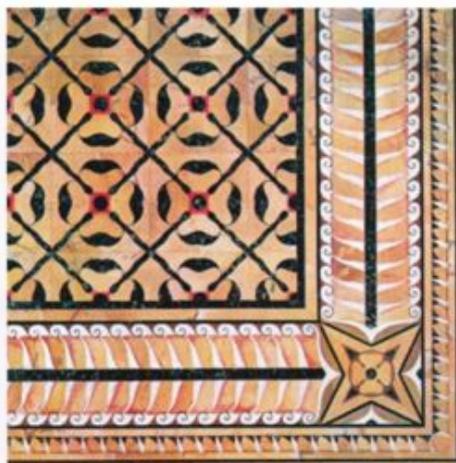


Fig. 10. Antiquarium del Palatino, Roma. Frammento di pavimento dalla Domus Tiberiana. I sec.

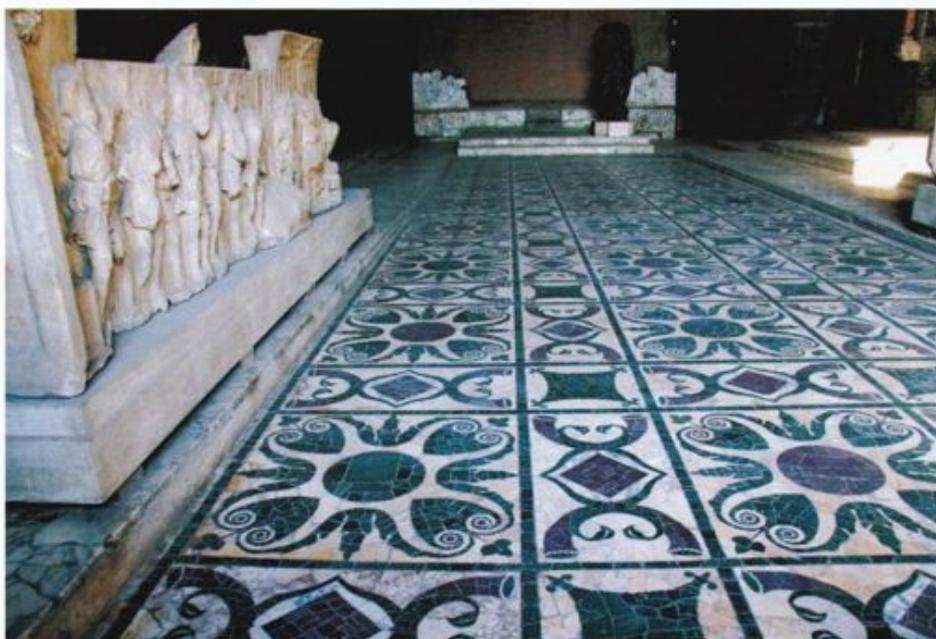


Fig. 11. Curia Iulia, Roma. Pavimento in *opus sectile* restaurato su base dioclezianea



Fig. 12. Santa Maria in Cosmedin, Roma. Altare maggiore. Formella medioevale costituita da elementi originali di *opus sectile* romano. XII sec.



Fig. 13. Santi Cosma e Damiano, Roma. Chiesa inferiore. Dettaglio del pavimento formato da elementi originali di *opus sectile* romano. VI sec.



Fig. 14. Santi Quattro Coronati, Roma. Refettorio. Particolare del pavimento con tessere ottenute dalla frantumazione di elementi di *opus sectile* romano in marmi colorati vari. IX-X sec.



Fig. 15. Provenienza Antiquario Sangiorgi, ubicazione odierna sconosciuta. Parte di pavimento in *opus sectile* e mosaico proveniente dalle Navi di Caligola a Nemi. I sec.



Fig. 16. Civita Castellana (Viterbo), Cattedrale. Recinzione presbiteriale con sfingi a 'vecchietta' e leone, specchiature in Porfido e Serpentino. Inizio XIII sec.



Fig. 17. San Cesareo in Palatio, Roma. Transenna con specchiature in Porfidi policromi. XIII sec.



Fig. 18. San Saba, Roma. Transenna con specchiature in Porfidi policromi. XIII sec.



Fig. 19. Palazzo Abatellis, Palermo. Lastra con iscrizione araba in lode di Ruggero II dal Palazzo dei Normanni. Base in Greco Fasciato, caratteri intarsiati con Serpentino. XII sec.

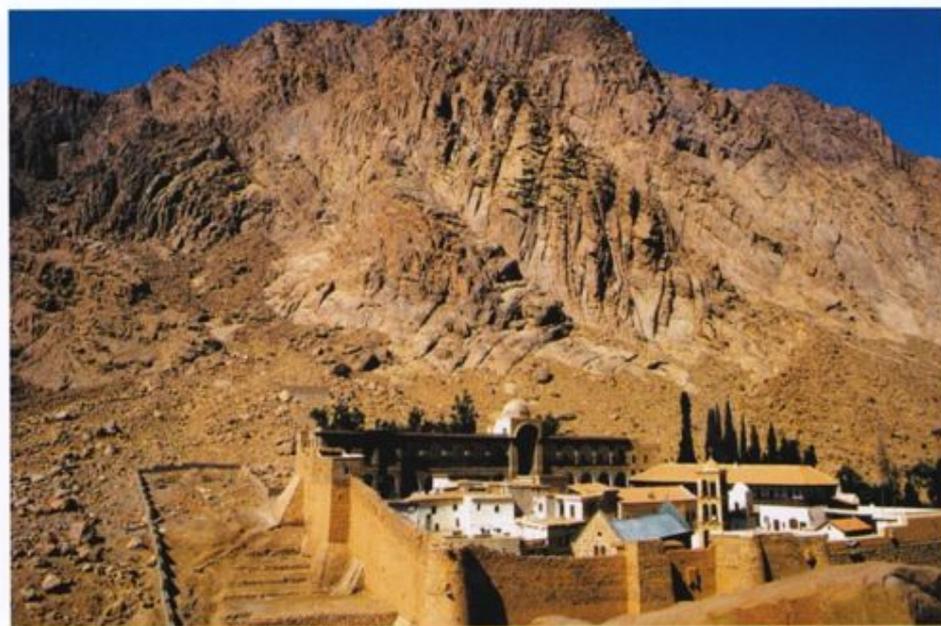


Fig. 20. Monastero di Santa Caterina, Egitto



Fig. 21. Palazzo Abatellis, Palermo. Frammento di pavimento con tasselli di marmi vari, di chiara ispirazione islamica. XII sec.



Fig. 22. Museo Archeologico, Istanbul. Sarcophago imperiale in Porfido Rosso Egiziano. IV sec.

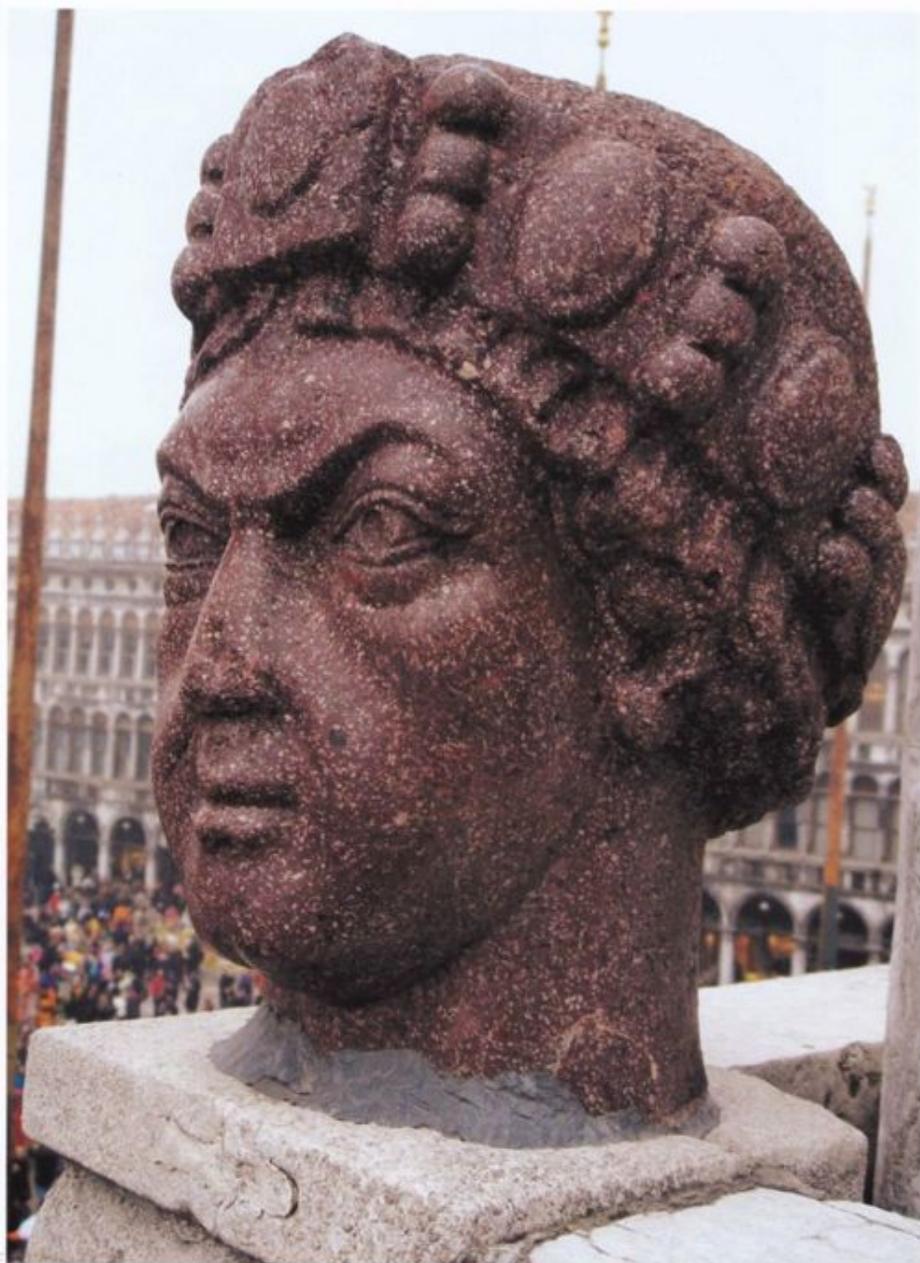


Fig. 23. Balastra del terrazzo di San Marco, Venezia. Testa in Porfido Rosso Egiziano, detto il *Carmagnola*; in realtà è il ritratto di Giustiniano II *Rinotmetos* cioè con il naso tagliato (705 ca.)



Fig. 24. Santi Quattro Coronati, Roma. Interno della cripta. Sarcofagi porfiretici dei Santi Quattro Coronati, vasche termali di epoca romana

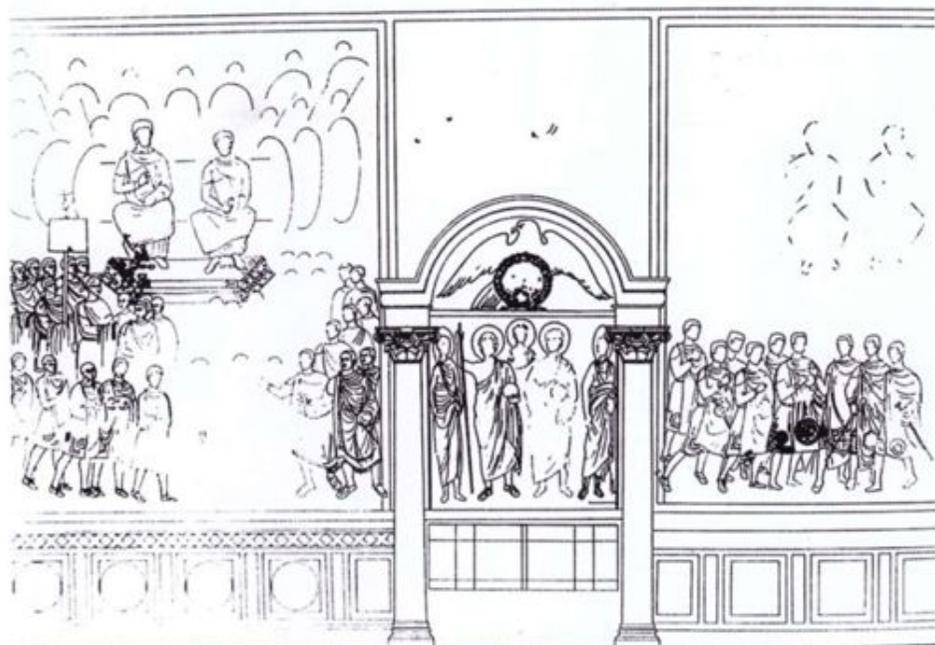


Fig. 25. Rilievo delle pitture tetrarchiche nel sacello del culto imperiale del Tempio di Amon, Luxor



Fig. 26. Piazza San Marco, Venezia. Sculture in Porfido Rosso raffiguranti i Tetrarchi e provenienti dalle colonne onorarie di Costantinopoli

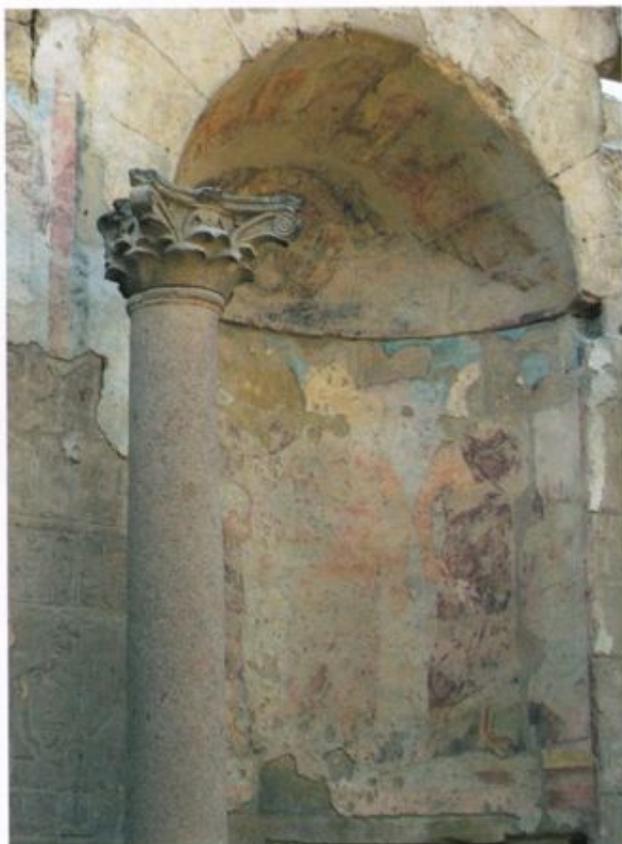


Fig. 27. Tempio di Amon, Luxor. Abside con affresco che rappresenta quattro personaggi in tunica

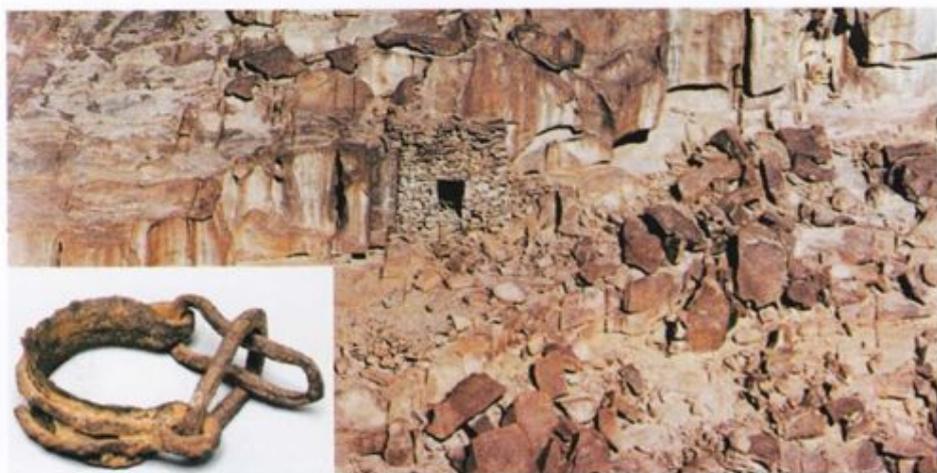


Fig. 28. Egitto, Deserto Orientale, Wadi-Nagat. Rifugio mimetizzato di anacoreta nel quale sono state rinvenute le manette-bracciali per le catene della *damnatio ad metalla*



Fig. 29. Santa Maria in Ara Coeli, Roma. Dettaglio del pavimento



Fig. 30. Musei Capitolini, Roma. Cosiddetta *Mensa di Achille*



Fig. 31. Museo Civico, Bologna. Monetiere di Benedetto XIV



Fig. 32. Royal Library, Windsor. Disegno di Cassiano dal Pozzo per il suo Museo Cartaceo



Fig. 33 Bologna, Museo Civico, Bologna. Monetiere di Benedetto XIV, vaso in Serpentino posto sulla crociera di base



Fig. 34. Santi Quattro Coronati, Roma. Cappella di San Silvestro. Dettaglio del pavimento

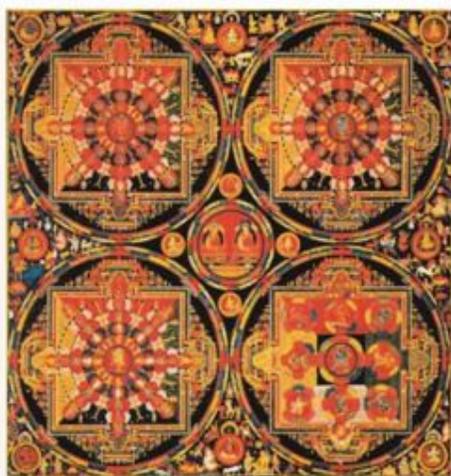


Fig. 35. Mandala indiano



Fig. 36. Sant'Andrea in Flumine, Ponzano Romano (Roma). Pavimento centrale



Fig. 37. Santa Maria in Trastevere, Roma. *Rota* del pavimento restaurata e sostituita

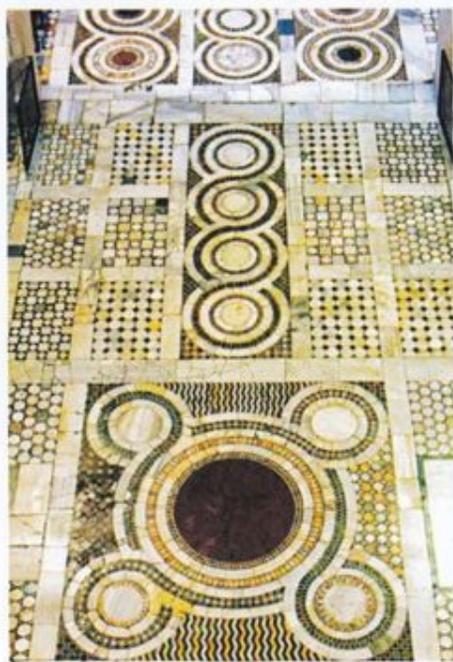


Fig. 38. Santi Quattro Coronati, Roma. *Rotae* del pavimento restaurate e sostituite



Fig. 39. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori*. National Gallery, Londra



Fig. 40. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori*. Particolare dell'età di De Selve. National Gallery, Londra



Fig. 41. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori*. Particolare dell'età di De Dinteville, National Gallery, Londra



Fig. 42. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori*. Particolare della sfera celeste. National Gallery, Londra



Fig. 43. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori* (partic.) Globo terrestre. National Gallery, Londra

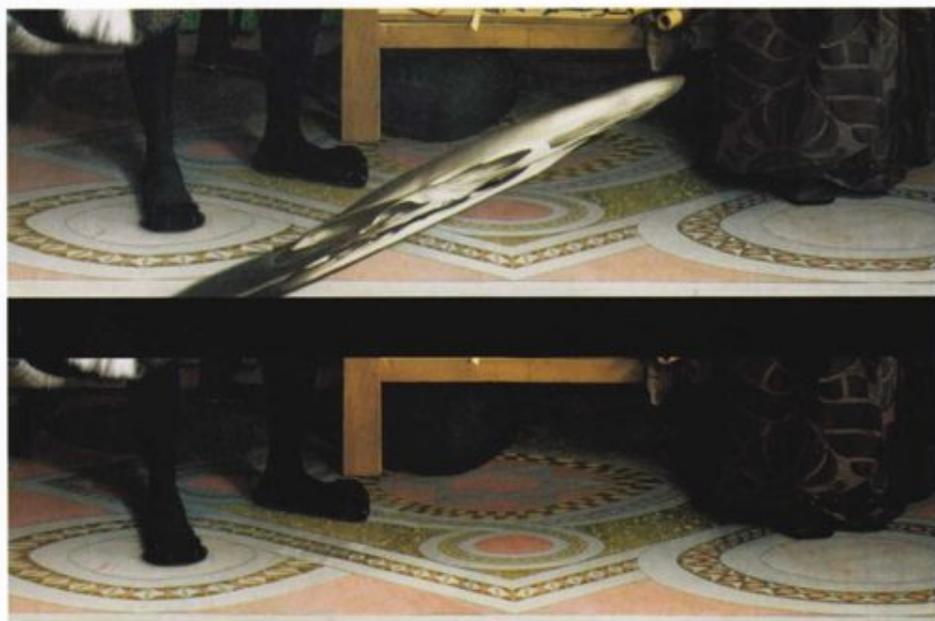


Fig. 44. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori* (partic.) Rimozione del teschio anamorfoico dal pavimento. National Gallery, Londra



Fig. 45. Hans Holbein dipinto degli *Ambasciatori*. (partic.) Pavimento, *rota* di destra in marmo di Calacatta. National Gallery, Londra