

COMPONENTI

DEL GUSTO DECORATIVO COSMATESCO

IN uno studio ormai quasi dimenticato A. Frothingam affermava oltre mezzo secolo fa l'origine bizantina della decorazione pavimentaria e parietale usata dai marmorari romani del sec. XII-XIII; con non minore decisione proclamava che l'influsso bizantino relativo a quel genere di ornato policromo giungeva nello stesso tempo in Sicilia e direttamente da Costantinopoli e in forma mediata attraverso l'Egitto, per agire poi sui marmorari del litorale campano che avevano seguito un processo di sviluppo non diverso nella sostanza da quello dei loro colleghi della regione romana ¹⁾. Per lo stato degli studi il quadro era abbastanza ardito e valse ad accrescere il suo credito la riprova che in alcuni settori ne fornirono poco dopo le indagini particolari del Bertaux ²⁾. Talune delle idee fondamentali del Frothingam conservano anche oggi intatta la loro validità; ma altre risultano troppo assertorie o semplicistiche a causa di scoperte o precisazioni posteriori che mostrano quanto sia vasta e complessa la somma degli scambi culturali ed artistici fra due diverse regioni.

Naturalmente l'arte dei Cosmati, termine ormai convenzionale sotto il quale si raggruppano i marmorari romani del sec. XII-XIII, anche se non appartenenti a quel paio di genealogie nelle quali tale nome prevale, non si esaurisce nella decorazione di pavimenti o di suppellettili presbiteriali con porfidi, fasce di marmo e bordure di mosaico. Sovrapponendosi tuttavia a cibori, altari, plutei, amboni, mostre di porte e di finestre o altro ancora, di schema paleocristiano o bizantineggiante, quella decorazione ne modificò l'aspetto e valse a dare al rinnovato classicismo romanico un significato ed un carattere particolare ³⁾. Può essere quindi criticamente lecito riprendere in esame il vecchio problema delle origini della decorazione cosmatesca, a condizione che lo si intenda come un'indagine di cultura e di gusto, astraendo quindi dalle singole individualità di artisti che, ciascuna a suo modo, accolsero il comune decorativismo e lo modificarono entro limiti non vasti, come di regola accade per tutti i maestri di secondo piano del Medioevo. Approfondire questo gusto cosmatesco e scomporlo nelle diverse tendenze, che in esso confluirono con intensità variabile ed in momenti differenti, può essere forse un sicuro punto di partenza per quella valutazione critica delle singole individualità che manca anche nei più recenti studi sull'argomento.

Chi si accinga a ricercare come si sia formato il gusto policromo dei Cosmati resta colpito dal fatto che nessun rilievo venga dato alla tradizione locale, sia come componente attiva di quella maniera, sia come elemento capace di operare una selezione fra i modi importati e di predisporre almeno all'accettazione di taluni di essi. La posizione di Roma sarebbe stata in questo campo di una totale acquiescenza alle forme importate da Bisanzio e dall'Oriente mussulmano, proprio quando negli stessi anni si rinnovava



FIG. 1 - ROMA, S. MARCO - Pavimento della chiesa antica
(Fot. Soprint. Mon.).

con lo studio degli edifici basilicali il gusto delle proporzioni e in una scuola pittorica quasi priva di influssi estranei dominava il maestro della chiesa inferiore di S. Clemente. Tutto ciò sembra antistorico o per lo meno ingiustificato, finché non siano raccolte in tal senso prove veramente convincenti.

Conviene quindi prendere le mosse da quello che i primi marmorari all'inizio del sec. XII potevano avere sottocchio, o da quello che se anche di remota origine straniera potesse essere ormai entrato a far parte del loro patrimonio culturale. Potrebbe sembrare fuor di luogo ricordare la vasta produzione di litostrati a commessi marmorei o a mosaico ed i rivestimenti parietali dell'età imperiale: i grandi dischi di marmi colorati come nel pavimento del Pantheon, il tondo a mosaico in S. Costanza, o i clipei figurati con fasce chiuse od avvolgenti ornate di trecce o di nastri carporfori, come nel pavimento della sala di Costantino al Vaticano, rappresentano

modi cronologicamente troppo lontani e tipologicamente troppo diversi per avere una parte attiva e diretta nella formazione del gusto cosmatesco⁴⁾. La loro azione si esercitò invece per tutto il medioevo, attraverso quel necessario contatto che faceva dei ruderi una vera miniera di marmi pregiati, perpetuando una tradizione decorativa generica ed un gusto per il colore che chiaramente si individua in quelli che sono gli antecedenti cronologici delle opere cosmatesche.

Pavimenti a commessi marmorei di diverso colore e di disegno piuttosto semplice sono ancora conservati in frammenti più o meno vasti ai SS. Cosma e Damiano, a S. Maria Antiqua, a S. Crisogono e a S. Maria in Cosmedin; in essi le forme geometriche del quadrato, del rombo e del triangolo si combinano variamente e pure molto diverse

sono le dimensioni dei tasselli. A questi scarsi esempi si è aggiunto di recente il vasto tratto della chiesa di S. Marco (fig. 1), notevole per il disegno largo ed elementare, ma anche per il modo come un motivo si fraziona in pezzi di colore simile, pur continuamente variato per la qualità dei marmi. A S. Clemente (fig. 2) le poche formelle conservate sono fra loro molto simili: gli spazi quadrati listati di bianco, talvolta



FIG. 2 - ROMA, S. CLEMENTE - Pavimento della chiesa inferiore
(Fot. Soprint. Mon.).

con iscrizioni funebri cristiane rimesse in opera, sono campiti da un tesellato minuto ed irregolare sul quale spiccano disegnati nel sanguigno del porfido fiori a quattro petali con bottone centrale e talvolta con spartizione cruciforme. Un vero esempio precosmatesco è quello della cappella di S. Zenone in S. Prassede, dove l'amplessimo disco di porfido è circondato di triangoli ed il campo fra questi e la fascia di marmo bianco che segue il perimetro della cappella è ornato di un semplice motivo a scacchiera. Nei pochi resti della primitiva chiesa dell'Aracoeli (fig. 3) ritornano le scacchiere, le losanghe con triangoli e quadrati inscritti, o le piccole stelle a sei od otto punte con le stesse elementari forme geometriche.

Questi resti di pavimenti sono troppo scarsi e di datazione spesso non certa, perché si possa tracciare una linea di sviluppo, senza generalizzare fatti dovuti alla cultura del singolo marmoraro. Tuttavia essi sono sufficienti a provare una continuità decorativa e la persistenza di motivi fondati su forme geometriche semplici largamente diffuse nella produzione locale d'età imperiale, la coesistenza di dischi e di tessellati in una medesima opera, e forse anche una certa tendenza a diminuire, o per la difficoltà di trovare lastre intere o per un maggiore impegno degli esecutori, le dimensioni dei tasselli⁵⁾.

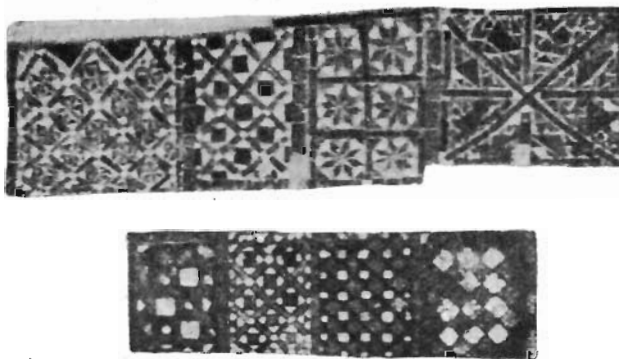


FIG. 3 - ROMA, S. MARIA IN ARACOELI - Resto di pavimento
(da Hermanin).

Anche la decorazione parietale, dopo gli esempi del periodo fra il IV ed il

V secolo, non decade; le fonti letterarie ed epigrafiche conservano il ricordo di incrozzazioni parietali, forse particolarmente ricche nelle absidi delle basiliche. Quando poi diventò più difficile trovare lastre intiere di superficie abbastanza ampia, i pittori, come già era avvenuto nell'antichità, si incaricarono di raggiungere in affresco lo stesso scopo con minore spesa e minor tempo. Agli esempi già noti si è aggiunta di recente la vasta decorazione, forse di una schola cantorum, sotto S. Marco, (fig. 4) dove spazi rettan-

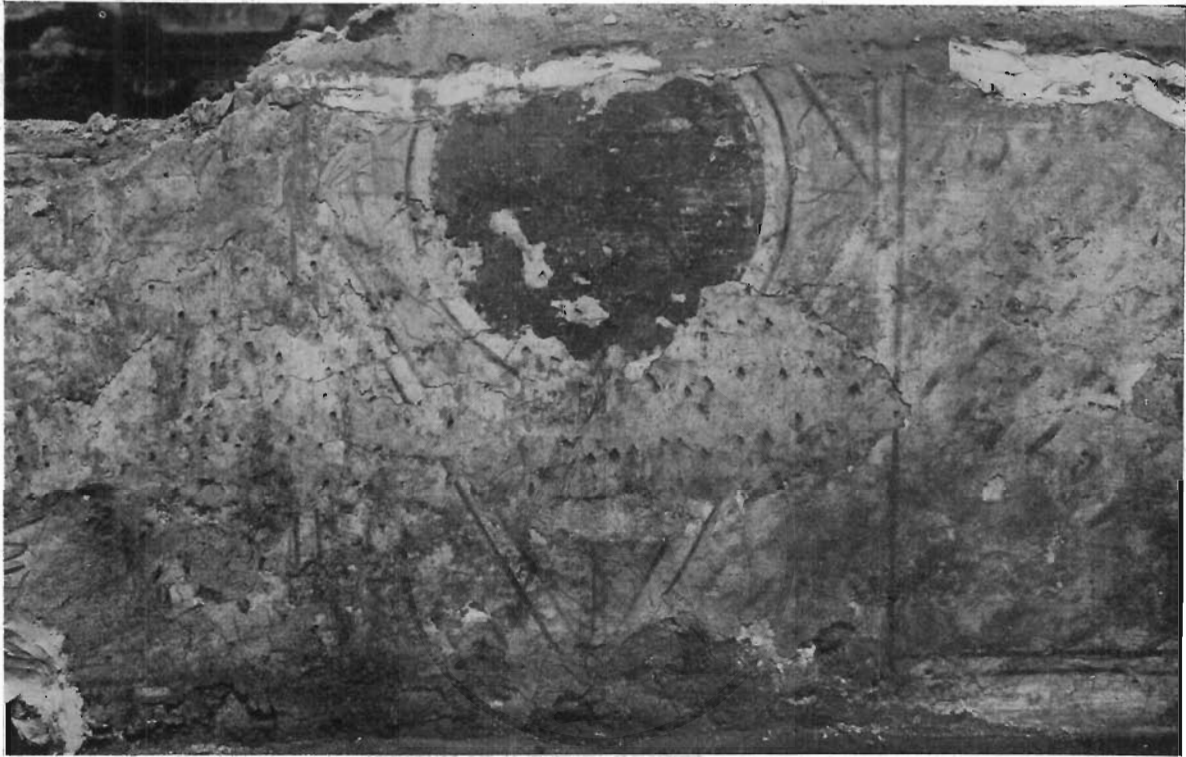


FIG. 4 - ROMA, S. MARCO - Decorazioni a finti marmi della schola cantorum (?) (Fot. Soprint. Mon.).

golari di giallo hanno losanghe in finto cipollino con dischi rossi a somiglianza del porfido. Soltanto una attenta disamina dei vari dati archeologici e il riscontro con quanto si conosce intorno alla storia della chiesa potranno fornire una data precisa, che è da porre fra il sec. V e il IX, forse a metà fra i due termini estremi⁶⁾.

Ma è specialmente importante richiamare l'attenzione sui pannelli dipinti dell'abside dell'antica basilica di S. Crisogono, attribuiti al tempo di Gregorio III. In essi accanto alla grande libertà che permette al pittore di variare i fondi e di introdurre anche per evidente reminiscenza paleocristiana figure di pesci, è interessante la presenza del tondo centrale unito da fasce ad altri quattro più piccoli disposti agli angoli ed il più stretto collegamento attuato da bande diagonali talora accavallate come nelle elementari tessiture degli intrecci viminei coevi. Benché manchino altri particolari, gli affreschi di S. Crisogono (fig. 5) offrono già un esempio abbastanza

evoluto di quello che sarà il motivo essenziale nelle guide cosmatesche di tanti pavimenti romani del sec. XII e XIII⁷⁾.

L'importanza di questi fatti per la formazione dei modi prevalentemente usati dai Cosmati è evidente e non ha bisogno di dimostrazione. Può sorgere il quesito se e fino a qual punto l'arte di Bisanzio possa avere influito nella formazione di questi modi, e si potrebbe osservare che i finti marmi di S. Marco ricordano molto i pannelli intarsiati di S. Sofia, dove però il verde prevale nel tondo e nel quadrato centrale. Si possono raccogliere le varie testimonianze del cerimoniale di corte con soste imperiali su grandi ruote di porfido, il marmo che per il suo colore era il più prossimo alla porpora, e se esse sono tarde obiettare che conservano il ricordo di tradizioni più antiche. Si può sospettare, ricordando il pavimento della Porphyra, che i tondi partecipassero della natura di certe « architetture di potenza », e per l'accostamento dei cinque dischi collegati da fasce invocare il pluteo di S. Marco a Venezia, quelli del S. Luca di Stiris in Focide o gli altri della phiale di Lavra che, seppure più tardi, postulano specie attraverso frammenti attribuiti al periodo iconoclasta, come quello del Museo Bizantino di Atene, prototipi capaci di essere stati di modello al pittore di S. Crisogono.

In queste osservazioni vi è certamente del vero, ma si dovrà pur convenire che basterebbe combinare il tondo centrale che è nella fronte principale dell'altare di Rachis con i quattro contenenti i simboli evangelici in una lastra del battistero di Callisto a Cividale ed avere lo stesso motivo dei pannelli di S. Crisogono. Infatti i marmorari del tempo di Pasquale I ce ne offrono un esempio in un pluteo frammentario ancora esistente in S. Prassede. Proprio quel certo gusto dell'intreccio e un moderato « horror vacui » fanno sospettare che il pittore di S. Crisogono abbia avuto qualche rapporto con i marmorari del suo tempo, culturalmente indipendenti da Bisanzio che con un certo ritardo ed in modi particolari accolsero l'influsso « barbarico »⁸⁾.

Di più evidente origine bizantina sembra essere in questo periodo il motivo che si trova dipinto su una parete del tempio della Fortuna Virile, già chiesa di S. Maria Egiziaca. Una doppia fascia avvolgente determina un fregio con medaglioni alternatamente grandi e piccoli, al di sotto dei quali si aprono ampie specchiature quadrangolari. A prescindere dalla parte figurata sembra quasi che sia stata riprodotto in parete un motivo da pavimento simile a quello ancora conservato nella basilica di S. Giovanni Studios a Bisanzio, forse prossimo anche per data agli affreschi romani⁹⁾.

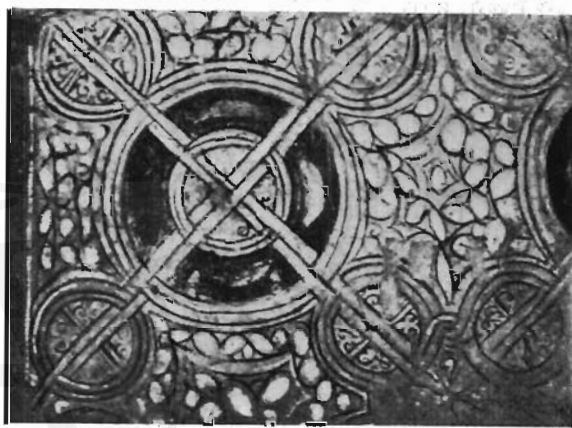


FIG. 5 - ROMA, S. CRISOGONO - Pannello dipinto della chiesa inferiore (Fot. Min. P. I.).

A prescindere dall'andamento avvolgente delle fasce, noto attraverso altri esemplari che meglio rientrano nella tradizione locale, la successione dei dischi non fu di regola accolta nel repertorio cosmatesco, per cui il partito ornamentale della Fortuna Virile costituisce implicitamente una conferma di quanto si è venuto esponendo, non essendo entrato a far parte della tradizione locale a causa del suo spiccato carattere bizantineggiante.

Proprio in quel periodo inoltre si era venuta formando in Roma una curiosa unificazione del sistema decorativo. Gli intrecci viminei aggruppati in una grande varietà di motivi erano passati dai plutei ai pilastrini di collegamento delle iconostasi, agli architravi, alle lastre degli amboni, alle incorniciature delle porte, a tutti quegli elementi insomma, salvo naturalmente i pavimenti, ai quali poi si estese la decorazione musiva di tipo cosmatesco ¹⁰⁾.

È questo un precedente della massima importanza perché pone come un dato acquisito nella tradizione locale che si possa con il medesimo sistema ornamentale soddisfare con economia e rapidità e senza l'impegno richiesto dal rinnovamento della plastica le richieste del mobilio presbiteriale che rapidamente si avvicendava. La posizione storica dei Cosmati non risulta infatti troppo dissimile da quel tradizionalismo un poco inerte che induce gli architetti a rimaneggiare ancora il vecchio modulo basilicale, ma li tiene lontani da ogni seria ricerca costruttiva e li isola dalla grande corrente lombarda.

Ai primi marmorari del principio del sec. XII la tradizione locale offriva dunque oltre una interrotta continuità decorativa fondata sul gusto del colore, l'uso perpetuatosi fino dall'antichità di pavimenti o tarsie parietali policrome, il progressivo impicciolimento del tessellato e l'esempio di una unificazione ornamentale. In particolare esistevano esempi, anche se più o meno influenzati da Bisanzio, di dischi di porfido bordati e completati da grosso mosaico, di dischi variamente collegati da fasce ad altri più piccoli e disposti agli angoli, di elementari motivi geometrici basati sul quadrato, la losanga, il triangolo ed aggruppamenti stellari a sei e ad otto punte. Tutto ciò non basta a spiegare l'arte dei Cosmati ed il loro modo di ornare, ma anche ammesso di voler negare ad essi una qualunque capacità di elaborare quel che già avevano in patria, e concesso che si possano trovare nell'ambito dell'arte di Bisanzio precedenti immediati o addirittura modelli del loro sistema policromo, si vorrà almeno concedere alla tradizione la forza di indurre i marmorari ad accogliere fra le forme importate quelle più prossime a quanto già esisteva in Roma.

La realtà dei fatti attesta invece che la tradizione locale fu attiva ed operante più di quanto non permetta di credere un cauto ragionamento. Quando infatti quel Paolo, « magnus opifex » che al tempo di Pasquale II (1100-1118) firmò i plutei di Ferentino e ci diede il primo esempio datato di un autentico lavoro cosmatesco, riempì lo spazio con losanghe di porfido disposte a scacchiera e completò il resto con quadrati più piccoli e triangoli, il suo disegno elementare si spiega abbastanza con le forme geometriche

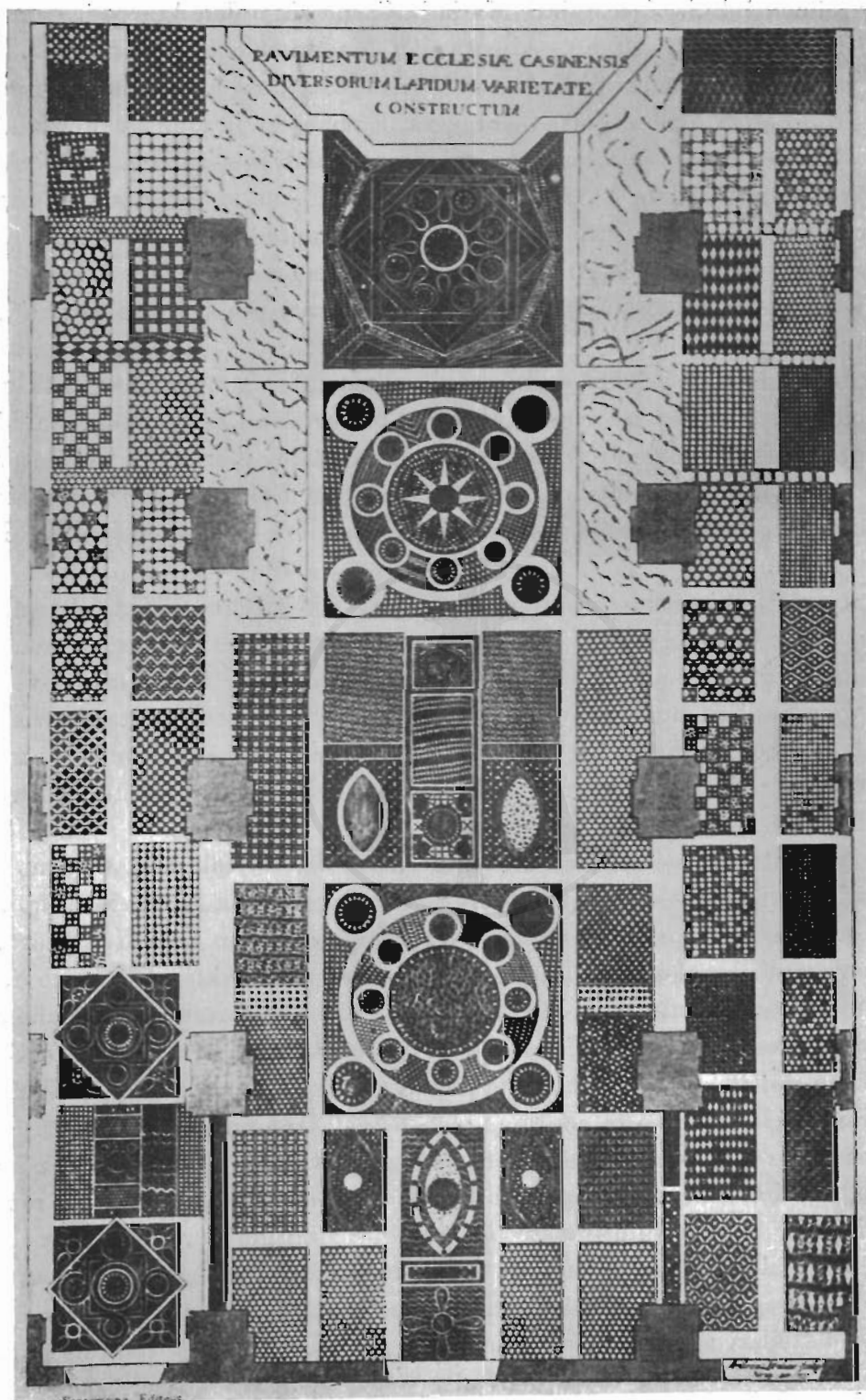


FIG. 6 - MONTECASSINO, ABBAZIA - Pavimento (dal Gattola).

usate nei pavimenti di S. Marco, di S. Maria in Cosmedin o dell'Aracoeli. Il marmoraro che lavorò la cattedra di Alfano dedicata alla Madonna nella chiesa di S. Maria in Cosmedin, imitò il pavimento di S. Zenone, quando vi pose al sommo il grande disco di porfido di piccoli tringoli a guisa di raggera. E chi stese la guida centrale del pavimento di S. Clemente poté per il gruppo dei cinque tondi ispirarsi ai plutei di S. Prassede o ai pannelli nell'abside di S. Crisogono. Infine dipendono ancora dalla tradizione locale opere affini alle precedenti ed in particolare tante formelle molto semplici che fiancheggiano nei pavimenti le guide centrali o lo stesso mosaico delle bordure, quando, specie nella fase iniziale, esso si risolve in aggruppamenti più o meno variati di forme geometriche elementari.

È naturale che nell'origine della maniera cosmatesca di quanto si fa parte alla tradizione locale, di altrettanto diminuisce d'importanza la componente bizantina, dalla quale la si faceva prima esclusivamente dipendere. È tuttavia da notare che le due forze non agirono in contrasto escludendosi l'un l'altra, ma nel medesimo senso in modo da rafforzarsi reciprocamente, per cui spesso non è possibile fare fra loro una distinzione netta.

La componente bizantina ha avuto certamente un'importanza grande nella formazione della maniera, ma i confronti particolari o per ragione di data o per diversità di motivi non raggiungono quella chiarezza persuasiva che i sostenitori vorrebbero. Il fatto storico fondamentale sul quale si impernia l'azione esercitata da Bisanzio nel campo della decorazione policroma di un interno chiesastico è la venuta di musivari e di quadratari da Costantinopoli per decorare la nuova basilica eretta da Desiderio a Montecassino intorno al 1071¹¹⁾.

Del pavimento già noto attraverso l'incisione del Gattola (fig. 6) sono ritornati in luce vasti tratti, ma solo una parte limitata è sfuggita alla distruzione; quasi esclusivamente composta di porfido, serpentino e bianco, tagliati in tasselli piuttosto grandi, l'opera aveva nel complesso un'intonazione sobria e smorzata. Del ricco repertorio di motivi molti risultavano dalla variata composizione di forme geometriche semplici, ed in complesso non erano dissimili da quelli precosmateschi di S. Maria in Cosmedin, di S. Prassede o dell'Aracoeli. Anche se portavano nella varietà i segni di una lunga pratica formatasi attraverso la continua richiesta di decorare sontuosamente chiese e palazzi, essi accusano, nonostante una certa concentrazione del colore denso come in un tappeto, una lontana origine classica che li accomuna ai pochi esempi romani dell'alto medioevo e possono giustificare un influsso bizantino esercitatosi fra il VII e il IX secolo, al quale si è già accennato. Accanto a motivi generici, altri hanno invece un carattere più spiccatamente bizantino, come i campi con spazi fusiformi, le ruote monocrome o stellari circondate da otto tondi più piccoli e da altri quattro angolari, le disposizioni cruciformi di tondi o di altri spazi geometrici, ecc.

Il carattere fortemente bizantineggiante del pavimento cassinese risulta chiaro anche dai confronti con quanto si conosce della produzione costantinopolitana attra-

verso le fonti letterarie ed i pochi resti ancora conservati. Splendido esempio di una lunga tradizione di lusso che si era creata un artigianato capace di soddisfarla doveva essere il pavimento della stanza da letto di Basilio I, il fondatore della dinastia macedone, nel palazzo del Kenurghion, che egli si era fatto costruire con una fastosità tale da gareggiare con quella dei Califfi. Al centro, in un disco bordato di marmo cario (venato), campeggiava un pavone; altre fasce dello stesso marmo si dipartivano radialmente fino ad un secondo cerchio più grande e concentrico al primo; agli angoli gli spazi residui avevano il fondo decorato di marmo verde di Tessaglia, variegato a fingere le onde d'un ruscello, e su questo spiccavano aquile, che la fonte loda per la loro espressione naturalistica¹²⁾. I pochi resti di S. Sofia (fig. 7) attestano l'uso di grandi dischi circondati da dischi minori, con e senza la piccola bordura di mosaico, larghe fasce di marmo bianco e giallo e campitura a mosaico geometrico dei triangoli curvilinei di risulta¹³⁾. A S. Giovanni Studios (fig. 8) larghe lastre rettangolari di marmo verde hanno fascette musive, mentre una banda avvolgente racchiude piccoli tondi l'uno di seguito all'altro¹⁴⁾. Nella Zeyrek Kilissé giama, l'antica chiesa del Pantokrator, un tratto abbastanza ampio di pavimento ha lastre rettangolari e dischi di vario colore sempre spaziate da una larga fascia di contorno e negli angoli aquile stilizzate chiuse in un clipeo come nelle stoffe coeve¹⁵⁾ (fig. 9).

Anche i resti di pavimento conservati in Grecia sono di forme simili. Ad Hosios Lucas nelle braccia della croce grandi dischi di marmo sono circondati da una fascia di mosaico e da altri dischi minori entro un cerchio di marmo bianco con altri dischi disposti agli angoli¹⁶⁾. Il medesimo tipo di ruota con un tondo centrale, altri otto più piccoli in serie continua racchiusi da una fascia di marmo ed i quattro angolari, si trova

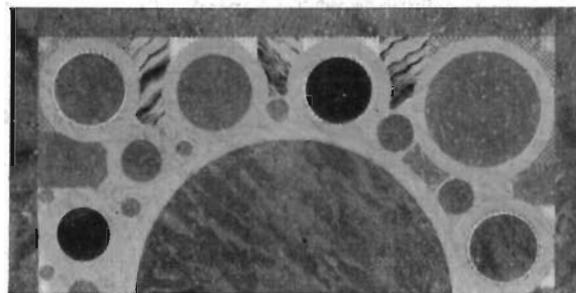


FIG. 7 - COSTANTINOPOLI, S. SOFIA - Resti di pavimento (da Salzenberg).

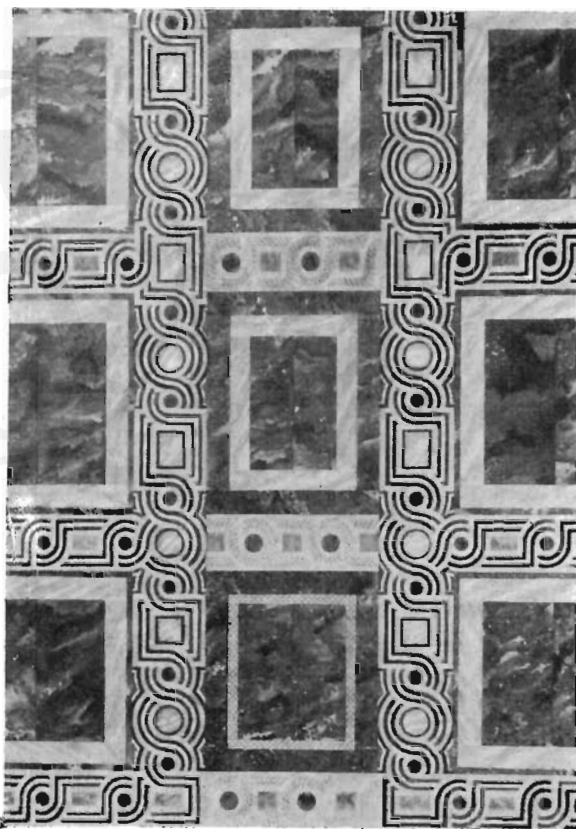


FIG. 8 - COSTANTINOPOLI, S. GIOVANNI STUDIOS - Resti di pavimento (da Salzenberg).

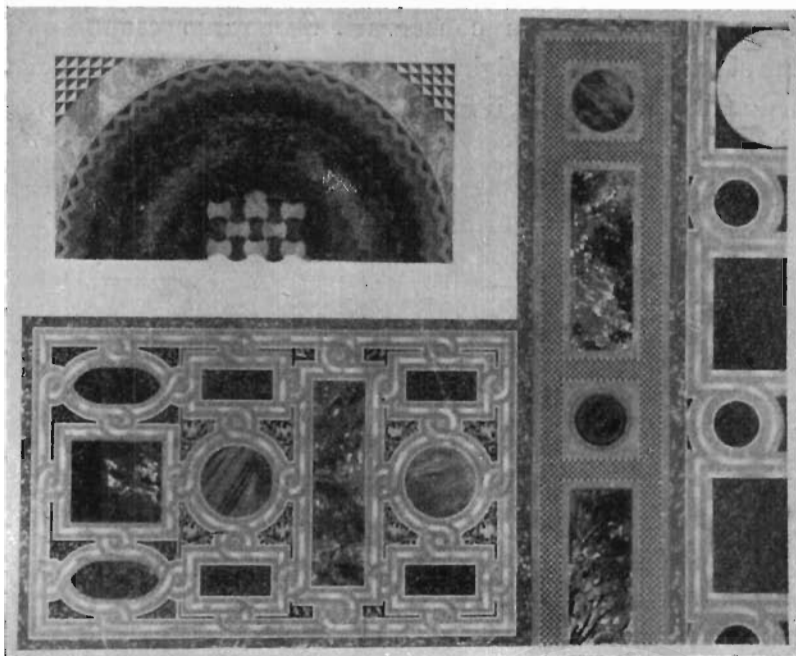


FIG. 9 - COSTANTINOPOLI, CHIESA DEL PANTOKRATOR - Resti di pavimento
(da Salzenberg).

originalità dei marmorari romani. D'altra parte, poiché un motivo identico a quello dei Cosmati si trova nel pavimento del presbiterio nella cappella Palatina di Palermo, e non potendosi ovviamente supporre un influsso dei romani sui musivari di Sicilia che rimarrebbe fenomeno isolato, si deve supporre a fondamento delle due distinte manifestazioni italiane un prototipo bizantino, probabilmente preferito e largamente sviluppato a Roma per il modo come la tradizione locale predisponesse i marmorari.

Nella produzione romana infatti si può dire che manchino quegli elementi e quei motivi che più di altri per le loro spiccate caratteristiche sono vicini agli esempi noti del mondo bizantino, come le ruote, presenti invece nel pavimento desideriano. Quando motivi del genere si trovano sporadicamente nella produzione dei marmorari romani sono subito individuabili, perché l'opera esce dall'ambito piuttosto circoscritto dell'autentico repertorio cosmatesco. Nel pavimento del duomo di Ferentino o in quello di S. Clemente a Roma, la guida centrale presenta dischi

nella chiesa del monastero di Ivron (fig. 10) ed in altre ancora del monte Athos¹⁷⁾. A voler essere precisi si tratta sempre di motivi molto prossimi ma non identici a quelli a cinque dischi con bordure di mosaico e fasce avvolgenti che costituiscono il tema fondamentale della decorazione cosmatesca, ma si deve pur considerare che nel dominio dell'arte di Bisanzio, dove così sviluppato era quel sistema di ornare, troppo pochi sono gli esempi rimasti per poter affermare una sicura

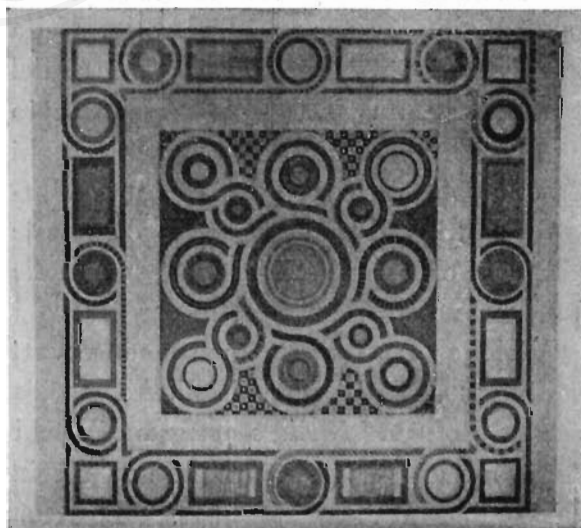


FIG. 10 - IVIRON, CHIESA - Particolare da pavimento
(da Frothingam).

consecutivi di uguali dimensioni con fasce di marmo avvolgenti e di bordure interposte di mosaico; il rapporto con il frammento di S. Giovanni Studios, con gli affreschi del tempio della Fortuna Virile o con particolari affini del pulpito e del soglio della cappella Palatina ne chiariscono la sicura provenienza da Bisanzio. Anche il grande riquadro centrale nel S. Pietro di Tuscania è di impronta fortemente bizantina; l'ampio disco centrale contiene cinque dischi disposti in croce ed eseguiti

in un tessellato di disegno non comune in Roma; esso è incluso poi in un campo a forma di rombo collegato dallo sviluppo delle fasce con bordura di mosaico ai quattro dischi angolari più piccoli. Il richiamo ai plutei di S. Marco, di Hosios Lucas o della

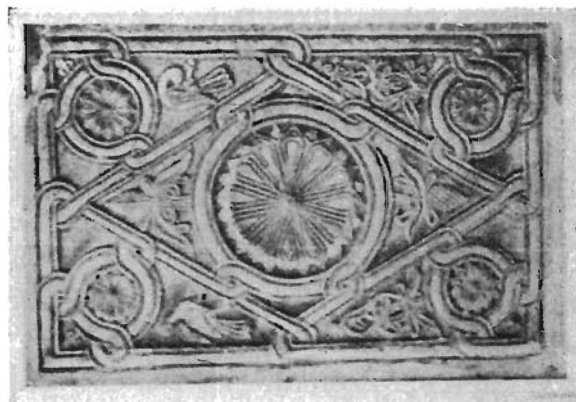


FIG. 11 - LAVRA, MONASTERO - Pluteo (da Broekhaus).

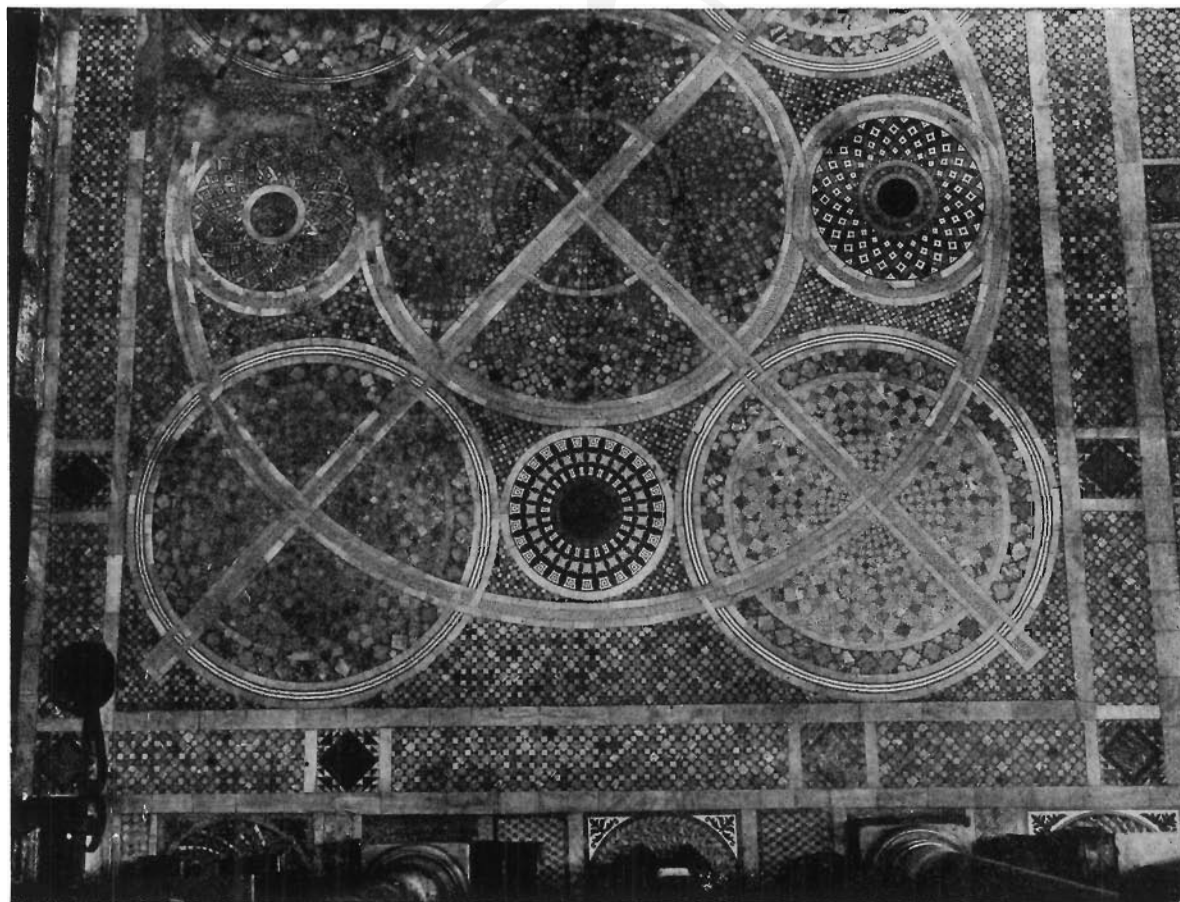


FIG. 12 - VENEZIA, S. MARCO - Particolare di pavimento (Fot. Alinari).

phiale di Lavra (fig. 11) è così evidente da non lasciare dubbi sulla azione esercitata dall'arte bizantina sul marmoraro.

Ma la grande maggioranza delle opere cosmatesche si presenta con caratteristiche proprie alquanto diverse dalla produzione autentica di Bisanzio, anche se essa poteva vantare tutti o quasi tutti i motivi del repertorio. In complesso vi è una limitazione rispetto alla varietà bizantina ed una certa monotonia appena variata dalla sottile industria artigiana degli esecutori, ma all'equilibrio un poco dilagante e ritmato delle ruote con cerchi concentrici si sostituisce una misurata e semplificata razionalità classica di gusto più occidentale. Le fasce bianche sempre abbastanza larghe hanno una precisa funzione di limite per contenere il dilagare del colore e ritmarlo con una pausa di carattere neutro, e nello stesso tempo con il loro avvolgersi e ritornar su se stesse concludono l'aspetto composto della decorazione in una serrata razionalità che non ammette prolungamento indefinito, ma cerca un rapporto costante tra lo spazio e l'ornato.

La caratteristica locale si afferma ancor più al confronto con decorazioni pavimentarie di altre regioni non meno soggette all'influsso di Bisanzio. Nel S. Marco di Venezia, a prescindere da quella parte dove si fa sentire o la tradizione paleocristiana o il gusto lombardo, ritorna il motivo dei dischi concentrici o delle ruote intessute di mosaico (fig. 12) legate come già nel più antico pannello dipinto dell'abside romana di S. Crisogono. Il frazionamento del colore genera l'effetto di un tappeto soffice dalle tinte fuse e smorzate senza le cesure troppo decise delle larghe fasce bianche e le note troppo squillanti dei grandi dischi di porfido. La produzione siculo-campana quando non presenta influssi mussulmani che ne accentuano il carattere ornamentale a scapito delle pause e del rapporto spaziale, si serve della fascia con un certo gusto di contrasto cromatico, amplia le bande musive, ama ritmi meno razionalmente conclusi, ed è specialmente aperta a raccogliere vari motivi della produzione bizantina. Nel complesso è più variata e fantasiosa, più vivida di colore, meno rigorosamente classica rispetto a Roma¹⁸⁾.

Qualche spunto poteva offrire la tradizione bizantina anche per quel che riguarda il trasferimento del colore sulla suppellettile presbiteriale e l'impiego di tessere vitree. Di queste ultime si sa che costituivano la decorazione parietale insieme a « crustae » marmoree nella già ricordata stanza da letto di Basilio I al Kenurghion. Era più che logico che, con il diffondersi della decorazione su superfici non soggette al calpestio, anche in Roma i marmi pregevoli cedessero ben presto il posto ad un materiale di produzione facile e di effetto più appariscente. Non mancavano del resto nell'area di Bisanzio esempi di marmo cui venivano aggiunti artificialmente note di colore. L'iconostasi di Hosios Lucas conserva ancora ornati d'oro su un fondo di azzurro pallido.

Lasciando stare i casi di complessi ageminati di marmi pregevoli, tecnica estremamente raffinata e di un carattere troppo spiccatamente locale, un'altra tendenza della scultura decorativa di Bisanzio costituisce un antecedente importante per il gusto cosmatesco. La maniera coloristica che fino dall'età paleocristiana accentuava il rilievo

in contrasto con il piano di fondo profondamente scavato nel quale l'ombra si addensava, aveva già sfociato nei trafori di età giustiniana. Più tardi per accentuare lo intaglio a rilievo piuttosto basso si riempì il fondo con sostanze vetrose o cerose, di colore nero o azzurrastrò come in talune cornici della chiesa di Hosios Lucas, e poiché talvolta il motivo classico era incluso in un clipeo come nella produzione tessile, il listello marmoreo del tondo finiva per assumere una funzione di limite rispetto al colore del fondo¹⁰⁾. Questo contrasto di bianco e di scuro è ancora la prima impressione che colpisce chi guardi un pavimento cosmatesco, avanti di scorgere la varietà dei colori e dei motivi; e le fasce bianche hanno un valore di limite che incastona il fondo di colore o stringe una bordura musiva come nei listelli di quelle complesse decorazioni bizantine con i piani riempiti di smalto o di cera colorata.

Si tratta in questo caso di una concezione del tutto particolare del gusto cromatico che Roma ha accolta, inserendola in quelle sue semplici inquadrature già in uso nel secolo IX e che diede alla sua produzione un significato particolare.

La componente bizantina del gusto cosmatesco non si lascia dunque valutare con quella esattezza che si desidererebbe. Troppo poco ci è pervenuto di quella vasta produzione destinata a soddisfare con il sottile magistero delle tecniche più svariate e complesse la raffinata sontuosità dei committenti per poter affermare che i motivi essenziali e del resto limitati del repertorio cosmatesco fossero direttamente importati da Bisanzio. Esistevano variamente aggruppati dischi, fasce di mosaico, campi di tessellato a disegno geometrico, ed altri elementi che in parte erano già anche a Roma o provenienti da prototipi dell'antichità classica o importati in età anteriore. Le formelle dell'Athos, che al Frothingam fornirono la prova di una assoluta dipendenza dei Cosmati da Bisanzio, sono in realtà più affini al pavimento desideriano che ad opere romane. Quel poco che in questo vi è di più legato e concluso, di più razionale nel rapporto fra spazio e ornato, potrebbe derivare da modelli bizantini perduti, ma potrebbe essere un apporto locale o almeno il segno di una inclinazione che esercitò una cernita fra i molti modi offerti da Bisanzio. Del resto non è sul particolare motivo che va cercato l'influsso della cultura greca, ma sul modo di concepire il colore, ed in tal senso il mutamento che si riscontra in Roma fra le opere precosmatesche e quelle cosmatesche autentiche è veramente profondo e tale da non poter essere spiegato senza quegli accostamenti di intagli e di sostanze colorate largamente usati dai bizantini.

Della componente musulmana dell'arte cosmatesca si è sempre parlato vagamente, sia perché essa raccolse ed unificò tendenze varie dell'oriente, sia perché agì in forma indiretta o per quel tanto che nel complesso delle arti sontuarie ne aveva assorbito Bisanzio, specie a partire dal periodo iconoclasta, o attraverso l'influsso esercitato dai marmorari siculo-campani. Mentre quest'ultimo si rintraccia con una certa facilità, spesso riesce arduo distinguere quando elementi di gusto sassanide od orientale in genere sono passati attraverso Bisanzio.

Per avere comunque un'idea dell'azione esercitata dal gusto orientale-musulmano

sull'arte cosmatesca, tanto nella intuizione del colore come nella scelta di particolari motivi, si può osservare come il decorativismo mussulmano poteva bene spingere i marmorari romani ad estendere su ogni superficie il loro tappeto cromatico. In particolare Bisanzio conobbe fusti di colonne in marmi colorati o rivestiti di sculture, ma non ricoperti di mosaico, elemento che ricorre invece nell'arte mussulmana²⁰). Le colonnine di iconostasi provenienti da S. Bartolomeo all'Isola ed ora a S. Alessio, firmate da Jacopo di Lorenzo, e ancor più distintamente quelle delle parti più ricche e tarde dei chiostri di S. Paolo e di S. Giovanni mostrano non solo una divisione dell'ornato in sezioni orizzontali, ma un motivo a linee spezzate, del tutto simile a quello delle colonne nel padiglione del chiostro di Monreale, nel pulpito della cappella Palatina o nel tegurio del sepolcro di Enrico IV nel Duomo di Palermo. Ed in generale sembra lecito affermare che il progressivo arricchimento cromatico, l'impicciolimento del motivo, il valore di tappeto di alcune decorazioni tardocosmatesche a disegno minuto e labirintico, siano dovuti all'azione dei marmorari campani influenzati dal gusto mussulmano.

A questa azione i Cosmati furono particolarmente sensibili, specie quando si recavano a lavorare nel Lazio meridionale ed erano meno soggetti a quel classicismo dominante nella città che tendeva ad isolarli da altri movimenti di natura dissimile. Gli esempi del genere sono numerosi nel corso del Duecento.

Quando Drudo de Trivio, che nel lavabo di palazzo Venezia si mostra intagliatore abbastanza vigoroso, architetta il ciborio del duomo di Ferentino, ne orna il paliotto d'altare con due grandissimi dischi di porfido e riempie gli spazi residui con un mosaico a disegno minuto, riducendo assai la fascia bianca che in altre opere del genere scandisce con una classica pausa le zone di colore. Del resto già Lorenzo con il figlio Jacopo nei due pulpiti ora raffazzonati dell'Aracoeli aveva mostrato di aderire alla

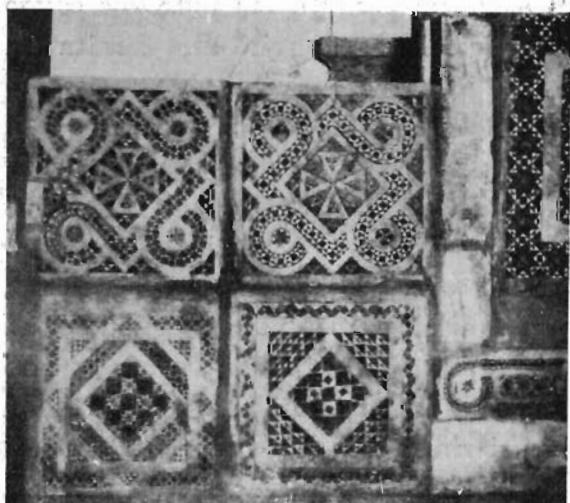


FIG. 13 - ANAGNI, DUOMO - Plutei nel museo dei marmi
(Fot. Min. P. I.).

stessa tendenza di ridurre, a vantaggio di una compatta stesura del colore, la larga fascia bianca di riquadro, e la stessa maniera ritorna nel pulpito di destra di S. Lorenzo fuori le mura non anteriore al Duecento e nella cattedra della stessa chiesa o in quella di S. Sabina, dove il frazionamento del colore si risolve per mancanza di adeguate pause in un decorativismo un poco stanco e vacuo. Roma tuttavia conservò di regola un certo tradizionalismo, del quale i marmorari si spogliarono facilmente operando a mezzogiorno della città. Così quel Cosma, il figlio carissimo di maestro Jacopo che era stato suo

aiuto nell'elevare il solenne arco del duomo di Civita Castellana, chiamato a stendere il pavimento del duomo di Anagni fra il 1226 e il '31, impiccolisce i dischi a profitto delle bordure di mosaico, e nei plutei (fig. 13) li sostituisce addirittura con losanghe combinate con avvolgimenti angolari o intrecciate a quadrati. Il ritmo delle fasce avvolgenti con la sua classica conclusione è così sostituita da sottili liste bianche nelle quali la brusca spezzatura angolare arieggia modi campani, anche se il disegno in sostanza derivi da formelle bizantineggianti del pavimento desideriano di Montecassino. Modi simili vennero ripetuti più tardi nel sepolcro Caetani del duomo di Anagni o nel pulpito del S. Andrea di Orvieto.

Si è visto come il Vassalletto non cercasse di nascondere le fasce musive a zig zag nelle colonne dei chiostri romani di S. Paolo e di S. Giovanni in Laterano: con la stessa franchezza ostenta linee spezzate di gusto non romano nel dorsale della sua cattedra di Anagni. In quest'opera veramente mirabile per la rispondenza delle masse nitidamente squadrate e delle terse superfici, le linee verticali della pedana con i leoni e dei braccioli con i pomi di porfido si concludono nelle due bande parallele di mosaico del tondo sopra il dorsale, dove due triangoli equilateri si intrecciano e con le loro punte estreme sottolineano lo sviluppo orizzonta-

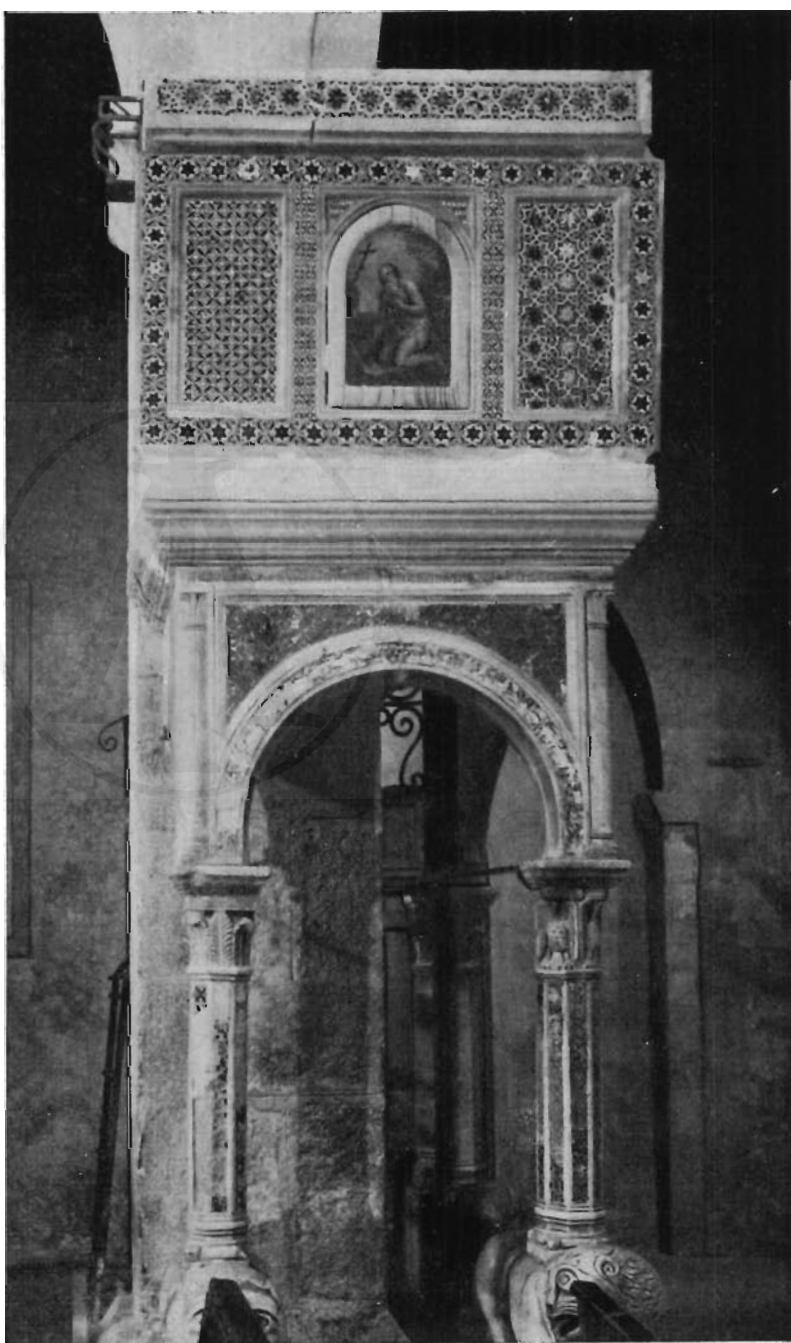


FIG. 14 - FONDI, S. PIETRO - Pulpito (Fot. Soprint. Mon.).

le del bancale. Nella estrema semplificazione di quest'opera solenne che la luce esalta, il motivo esotico delle linee spezzate e delle sei punte alternate a clipei simili alle maioliche di tipo meridionale rinnova il vecchio schema della cattedra di Alfano a S. Maria in Cosmedin, traendo ispirazione da modelli estranei all'autentico gusto romano.



FIG. 15 - FONDI, S. PIETRO - Particolare del pulpito (Fot. Soprint. Mon.).

Basterebbero questi pochi esempi a dimostrare che furono proprio i maestri più capaci e meglio dotati operanti in Roma nella prima metà del secolo XIII quelli che intuirono la relativa povertà e la limitazione insita nel repertorio locale; con il massimo interesse essi guardarono alle opere dei loro colleghi campani, nelle quali trovavano esaltata con diversa vigoria la forza del colore e la varietà dei motivi. Non esitarono quindi ad imitare la riduzione delle scanzioni costituite dalle bianche fasce avvolgenti e a spezzare con un più dinamico conflitto di angoli la monotona armonia dei dischi e delle curve, almeno per quel tanto che era compatibile con la loro educazione classicheggiante e con il gusto dominante a Roma. Fuori della città e specie nel sud essi finivano per sentirsi più a loro agio,

in uno stretto contatto con una civiltà coloristica affine alla loro, ma nella quale l'apporto arabo-siculo aveva infranto i rigidi legami di Bisanzio.

L'incontro sul limite politico delle due regioni si risolve nel complesso a favore dei campani. Il caso significativo è offerto dal marmoraro Giovanni di Niccolò, autore del pulpito di S. Pietro a Fondi, che nel firmare la sua opera si proclama di origine

romana, ma che dimostra di avere interamente assorbito la maniera dei marmorari operanti nella Campania settentrionale ²¹). L'opera (fig. 14) si presenta ora alterata nel suo insieme, perché proviene dalla distrutta chiesa di S. Giovanni Gerosolimitano a Ponte Selce e nella ricomposizione vi fu inclusa anche una lastra che in origine era un paliotto d'altare con la sua « fenestella confessionis » sfondata come a S. Giorgio in Velabro o nel duomo di Ferentino o chiusa da una lastra di marmo colorata cui fu sostituito un dipinto con un S. Gerolamo penitente. Le diverse lastre non hanno alcuna spartizione architettonica ma soltanto fasce musive, e le bordure bianche sono ridotte al minimo; gli specchi a disegno minuto e

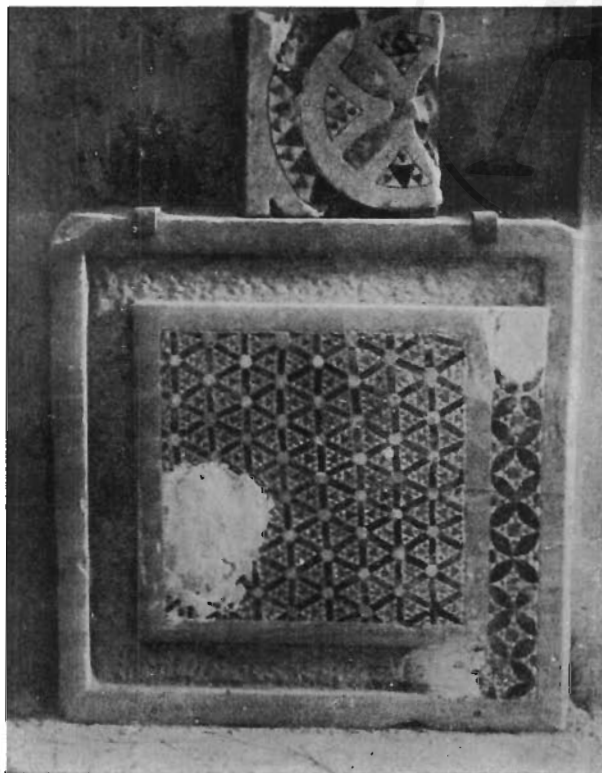


FIG. 17 - GAETA, DUOMO - Lastra nel museo dei marmi (Fot. Soprint. Mon.).



FIG. 16 - FONDI, S. PIETRO - Capitello del pulpito (Fot. Soprint. Mon.).

senza rapporto con lo spazio hanno il valore di un tappeto. Le liste di mosaico si attorciano a riccio intorno all'unico disco di porfido; nel fregio superiore rosette costituite dall'intreccio di rombi e quadrati spiccano con la loro fascetta bianca a linee spezzate con la stessa ostentazione che l'analogo motivo ha nel pulpito di Sessa Aurunca; i motivi degli specchi e ancor più le due ruote multicolori hanno il più vicino riscontro nel pergamo di S. Pietro a Minturno. Di intonazione più schiettamente arabeggiante sono le figurette degli evangelisti (fig. 15) sottoposte ad una estrema stilizzazione lineare: sparito ogni accenno plastico, il contorno bianco si op-



FIG. 18 - GAETA, S. LUCIA - Rilievo (Fot. Soprint. Mon.).

pone con la sua rigidità grafica alla campitura o si fraziona in segmenti decorativi come nel corpo dell'aquila. Benché l'opera sia nel complesso dovuta ad un maestro minore, la strana e fantastica vitalità di quei simboli supera gli schematismi propri di Bisanzio e non si spiega del tutto senza l'apporto mussulmano proveniente dalla Sicilia.

Poiché i termini di confronto si riferiscono tutti alla metà del secolo XIII, è stato giustamente osservato che il maestro del pulpito di Fondi non può essere il Giovanni di Niccolò che firma il ciborio di S. Maria di Castello a Tarquinia e lavora con il padre a quello di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano²²⁾; per carattere di stile è pure diverso da quell'Angelo che con altri opera in S. Pietro d'Albe. Le colonnine ottagonali, gli archetti, ed ancor più la forma dei capitelli, dove la foglia angolare già si curva goticamente ad uncino (fig. 16) sembrano argomenti validi per negare anche opinioni più recenti, secondo le quali l'opera potrebbe essere anteriore al Duecento²³⁾. Taluni arcaismi non sono il segno di maggiore antichità, ma della scarsa cultura del maestro.

Deve essere pure decisamente negata la presenza di marmorari romani nella suppellettile presbiteriale del duomo di Gaeta. Nei pochi frammenti certamente provenienti da amboni il colore è più sobrio che nel pulpito di Fondi, non per la diversa formazione culturale dei marmorari, ma per maggiore antichità. Nelle lastre riadoperate sotto la base del campanile le fasce di mosaico si attorciano a riccio; fra quelle conservate nel piccolo museo dei marmi, una lastra ha il tondo centrale circondato da



FIG. 19 - GAETA, S. LUCIA - Rilievo (Fot. Soprint. Mon.).

bordure musive fra liste di bianco che si avvolgono con andamento a linee decisamente spezzate, così da ricordare tratti di pavimento della Cappella Palatina; una seconda ha un mosaico del tipo a tappeto con disegno a minuti triangoli (fig. 17) affine a quello del pulpito di Terracina. Talune fasce sono ornate da stelle a sei punte listate di bianco come a Fondi e a Caserta vecchia, in modo da accentuare proprio nel colore neutro la spezzatura angolare, alla maniera campana.

Non ostante autorevoli affermazioni in contrario, non sembra possibile attribuire a maestri romani i marmi della chiesa di S. Lucia a Gaeta, che alla fine del secolo scorso chiudevano come plutei la zona presbiteriale delle navatelle e che successivamente sono stati non felicemente composti nell'altare maggiore. Gli intarsi di marmi policromi hanno disegni, composti di forme geometriche semplici, quali dalla tradizione classica erano passati alla pratica medioevale di Roma e di Bisanzio. Questo fatto piuttosto che giustificare una attribuzione a maestri cosmateschi attesta che le stessi componenti locale e bizantina danno origine tanto ai marmorari romani che campani²⁴⁾. Ma la preponderante cultura di Bisanzio diede a questi ultimi un carattere diverso: se il Frothingam sbagliò nel datare al secolo X²⁵⁾ i marmi di S. Lucia a Gaeta, egli ne intuì esattamente l'orientamento stilistico bizantineggiante. Il modellato infatti vi è largo e tondeggiante con un lieve trapassare dei piani e il rapido digradare ai margini della forma; la nobiltà dell'Angelo accusa la derivazione da modelli bizantini del se-

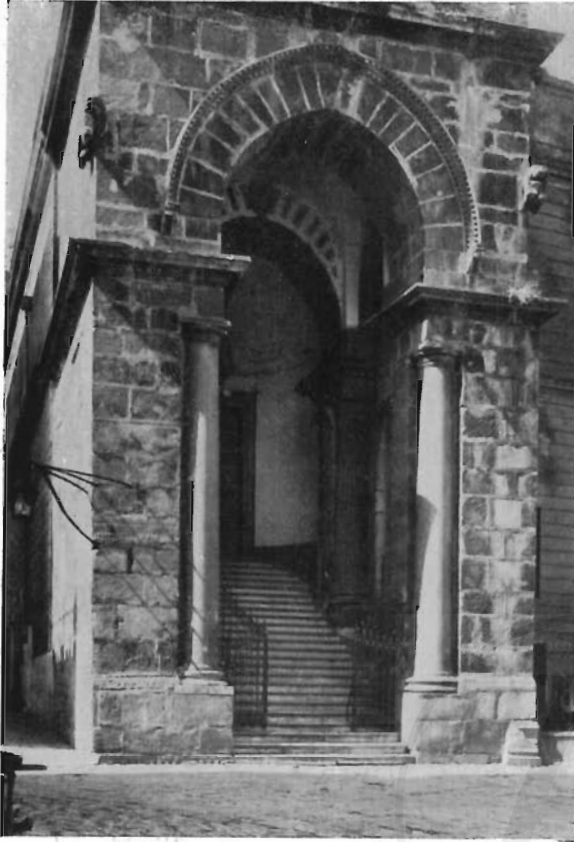


FIG. 20 - GAETA, DUOMO - Base del campanile (Fot. Alinari).



FIG. 21 - GAETA, DUOMO - Particolare dell'interno del campanile (Fot. Soprint. Mon.).

colo XII, non meno della convenzionale intenzionalità prospettica delle ali (fig. 18). L'opera si riallaccia alla maniera bizantineggiante delle sculture del secondo pergamino di Salerno, dove già si trova la sovrapposizione della plastica al fondo musivo, che Roma accoglierà solo con Arnolfo. Il grifo, di fattura più coloristica, con la caratteristica coda, e la sirena con il corpo squamato (fig. 19) richiamano nella vivacità della posa o nella sottile lavorazione a dischetti le lastre campane con Giona e il pistrice, nota comune di tanti pulpiti della regione. I vari dati di cultura sembrano tuttavia fondersi già con un certo gusto classico di modellare, per cui si potrebbe dubitare che i rilievi sfiorino già l'età federiciana e non possano essere anteriori al primo quarto del Duecento.

Quando un maestro formatosi a Roma si reca a lavorare oltre i confini del Lazio, anche se disposto ad accogliere modi locali conserva certi tratti che lo rendono ben riconoscibile. Non vi sono motivi fondati per dubitare che il Niccolò d'Angelo che lascia il suo nome nella base del campanile del duomo di Gaeta (fig. 20) sia un personaggio diverso dall'omonimo che sotto Alessandro III architettò il portico della basilica lateranense e segnò con il Vassalletto il candelabro di S. Paolo fuori le mura²⁶. Non mancano nel Lazio meridionale esempi di campanili traforati alla base da arcate, o altri nei quali il tradizionale cotto era sostituito da conci di pietra

squadrata; tuttavia sono estranei al linguaggio romano gli archi acuti e di sesto rialzato dell'ingresso e quelli sui quali si imposta la volta a crociera sopra la scalinata, le cornici di un classicismo spiccatamente campano e le bifore pure a sesto rialzato. C'è tuttavia nel modo di comporre le grandi colonne all'interno del primo piano (fig. 21 e 22) una vigoria che rammenta le navate di S. Maria in Trastevere ed una consumata

abilità nel riadoperare materiale di spoglio che conviene all'autore del portico lateranense, quale c'è noto attraverso la stampa del Ciampini.

Risulta così evidente, anche stralciando dal gruppo classificato romano opere di gusto diverso, che al meridione i cosmateschi guardarono con interesse; con esso ebbero occasione di venire a contatto e ad esso si ispirarono operando fuori di Roma. I due casi sostanzialmente diversi di Niccolò d'Angelo e di Giovanni di Niccolò attestano a qual punto di saturazione di forme meridionali potessero giungere artisti romani.

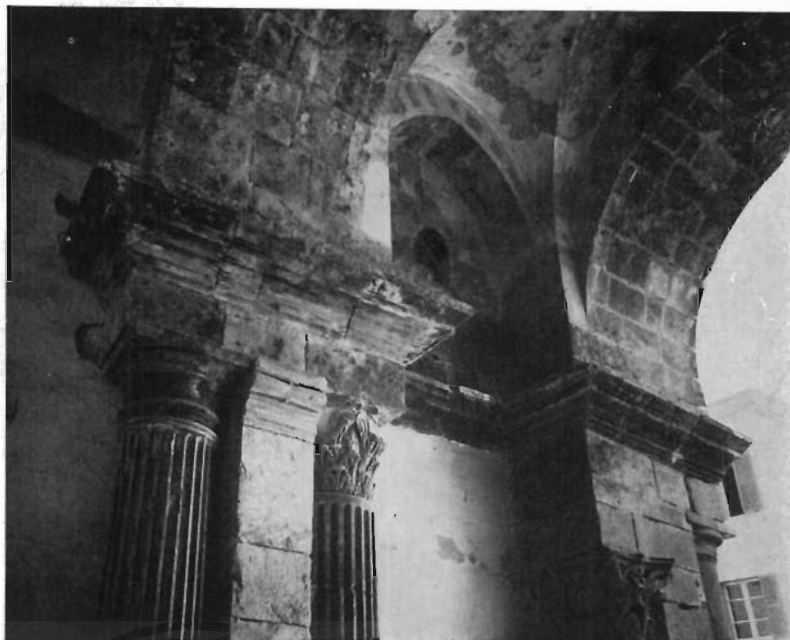


FIG. 22 - GAETA, DUOMO - Particolare dell'interno del campanile (Fot. Soprint. Mon.).

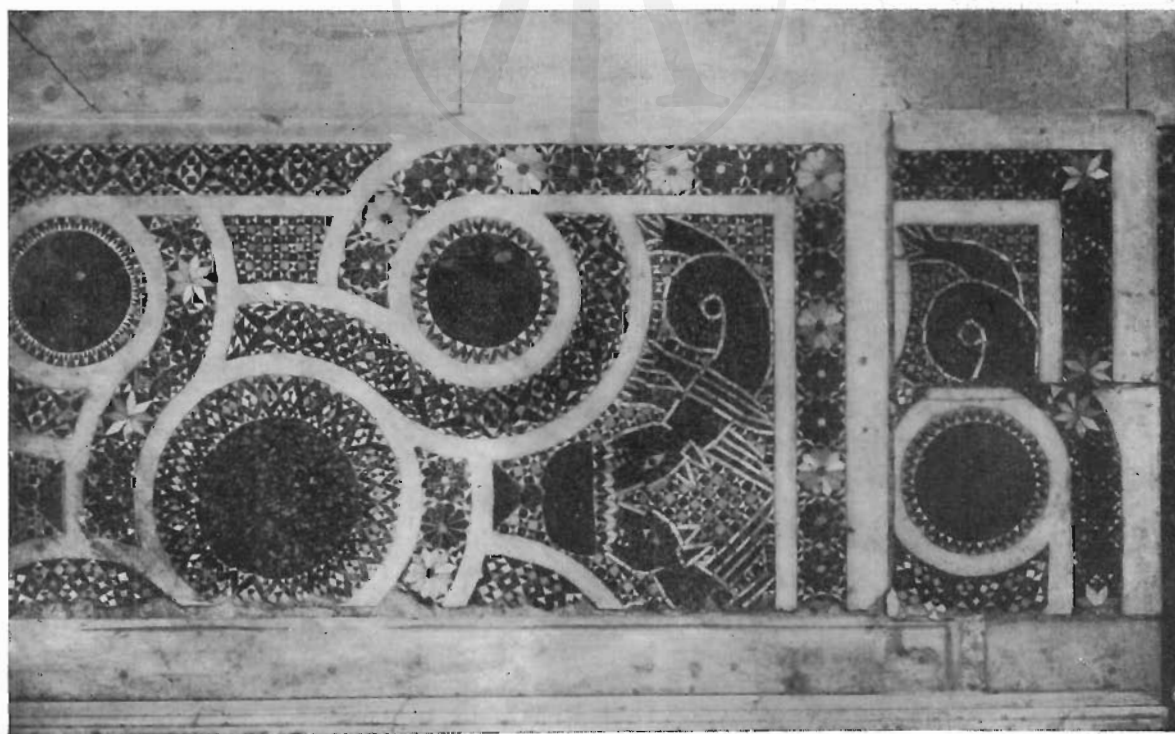


FIG. 23 - TERRACINA, DUOMO - Particolare del pavimento (Fot. Alinari).

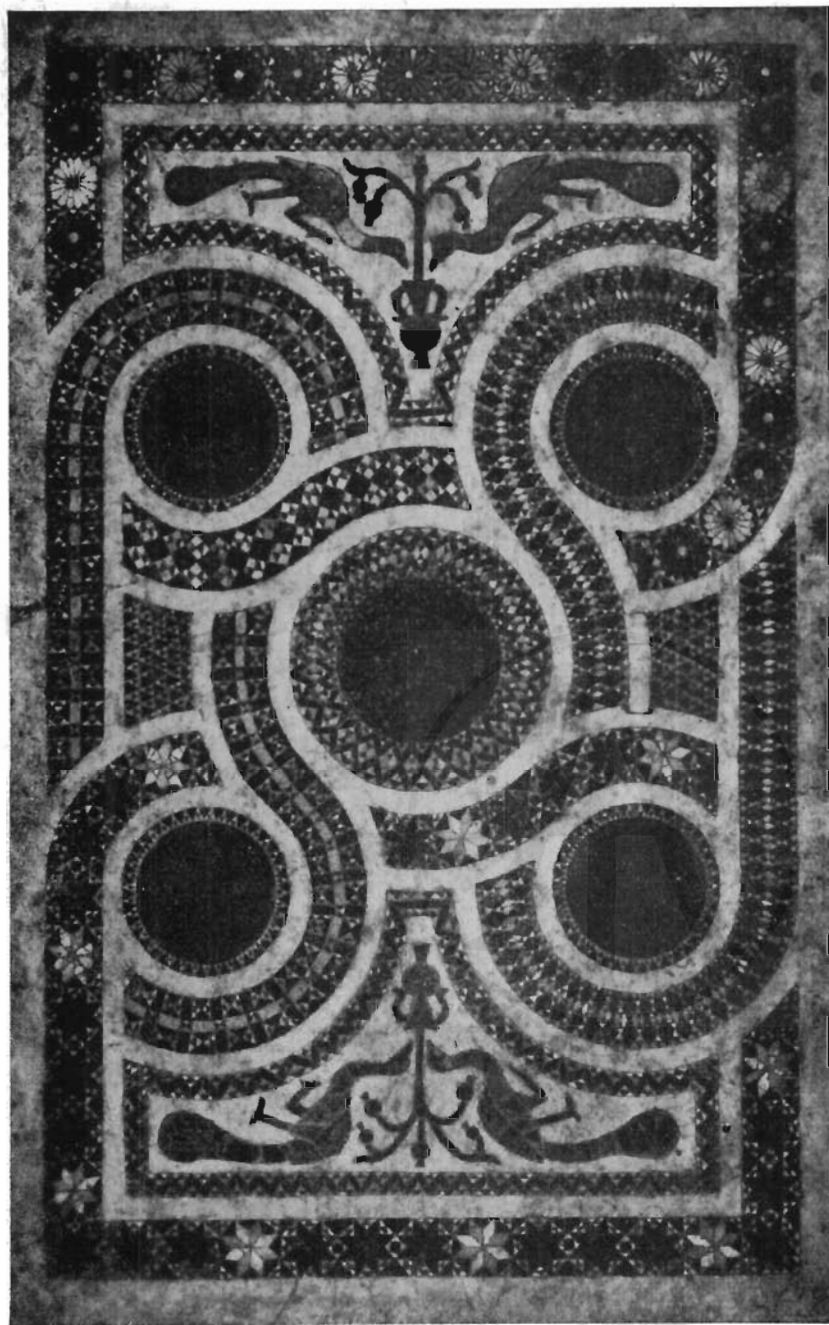


FIG. 24 - TERRACINA, DUOMO - Particolare del pavimento (Fot. Alinari).

Gli sconfinamenti campani in territorio laziale sono tuttavia forse più numerosi e considerevoli.

Notoriamente appartiene a marmorari della cerchia di Sessa Aurunca il pulpito di Terracina, del tipo a cassa e con ornati non dissimili da quelli a tappeto di Minturno e di Fondi²⁷⁾. Una attribuzione a Giovanni di Niccolò non è tuttavia confermata dalla diversa qualità artistica delle opere²⁸⁾. Il pavimento della stessa chiesa è simile alle opere romane solo in quei tratti, del resto pochi, nei quali ricorrono motivi di repertorio comuni alle due regioni. In genere però è modificato il rapporto fra le bande di mosaico e le fasce bianche, a vantaggio delle prime e a danno delle seconde; altri tratti hanno motivi a cinque tondi disposti in croce o intrecciati con una losanga come nelle sculture di S. Luca di Focide, in modo da conservare più vivo il ricordo

di modi tipici bizantini. Quel che però caratterizza il pavimento ed altre lastre, forse provenienti da plutei o da altra suppellettile sacra, è l'inclusione di un gran numero di animali e di uccelli eseguiti con tecnica talvolta molto diversa.

Non sempre è possibile dire per gli scambi già intercorsi fin dal periodo iconoclasta

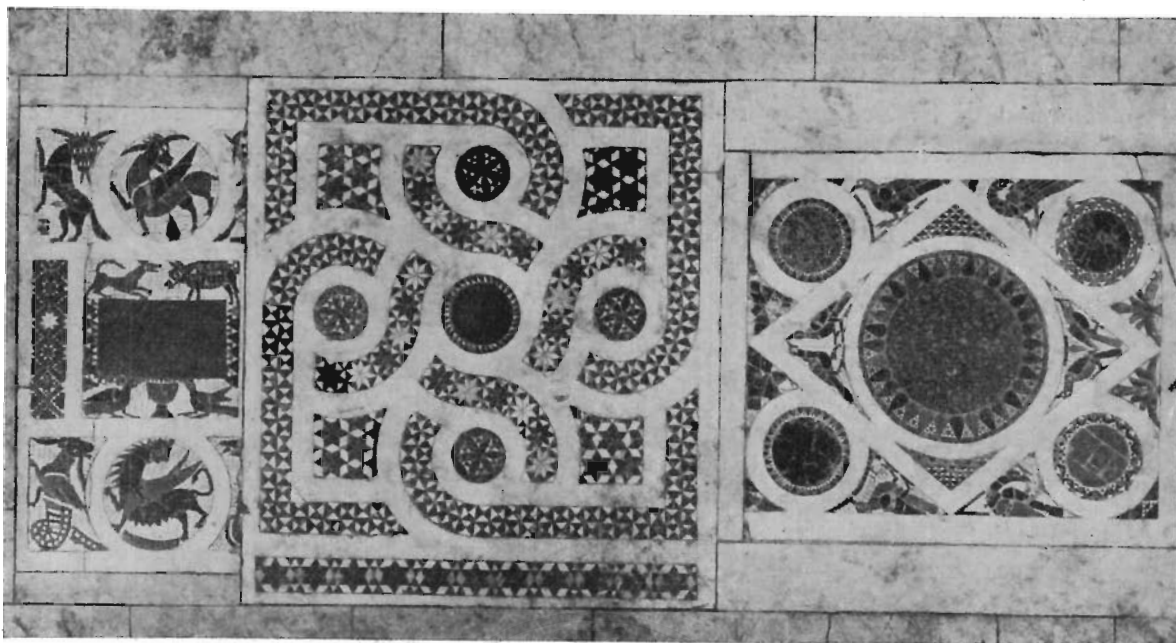


FIG. 25 - TERRACINA, DUOMO - Particolare del pavimento (Fot. Alinari).

fra l'arte mussulmana e quella bizantina o per gli elementi orientali ugualmente assorbito dalle due civiltà, se taluni elementi rechino i segni di una importazione diretta dall'Egitto fatimida o se essi siano giunti attraverso Costantinopoli. Presso alcuni larghi avvolgimenti sul fondo musivo tessuto a tappeto due mostri con il capo serpentino si abbeverano ad una coppa ricavata in un sol pezzo di porfido (fig. 23). La rigida simmetria compositiva, le ali ascendenti in linea retta sono elementi di origine orientale e particolarmente persiana; la filettatura bianca delle ali stesse, la grafia delle zampe e della coda, la vivacità fantastica nell'accoppiamento di modi propri a specie animali diverse, la trasposizione lineare dei contorni accennano decisamente al gusto mussulmano. In un'altra formella (fig. 24) gli spazi curvilinei ai lati del consueto aggruppamento di tondi presenta sul fondo bianco coppie di pavoni affrontati ad un'anfora con una pianta i cui arabeschi ricordano quelli di mosaici egiziani, e l'insieme ha rispetto agli animali la funzione di un « hom »; gli uccelli sono formati ad intarsio con pezzi di marmo a vario colore e con una rigida stilizzazione lineare più mussulmana che bi-



FIG. 26 - LONDRA, SOUTH KENSINGTON MUSEUM - Stoffa ispano moresca.

zantina. Una terza formella ha il consueto motivo a cinque tonde intrecciate ad una losanga come a S. Marco o ad Hosios Lucas, ed il disco centrale bordato come già nel pavimento di S. Zenone o nella cattedra di Alfano, ma nei triangoli sul fondo bianco spiccano vari uccelli affrontati o no, talvolta tutti in «opus sectile» ed in tale vivacità di atteggiamenti da far supporre un influsso mussulmano filtrato attraverso Bisanzio; le piccole piante dal fogliame divaricato e simetrico arieggiano modi orientali

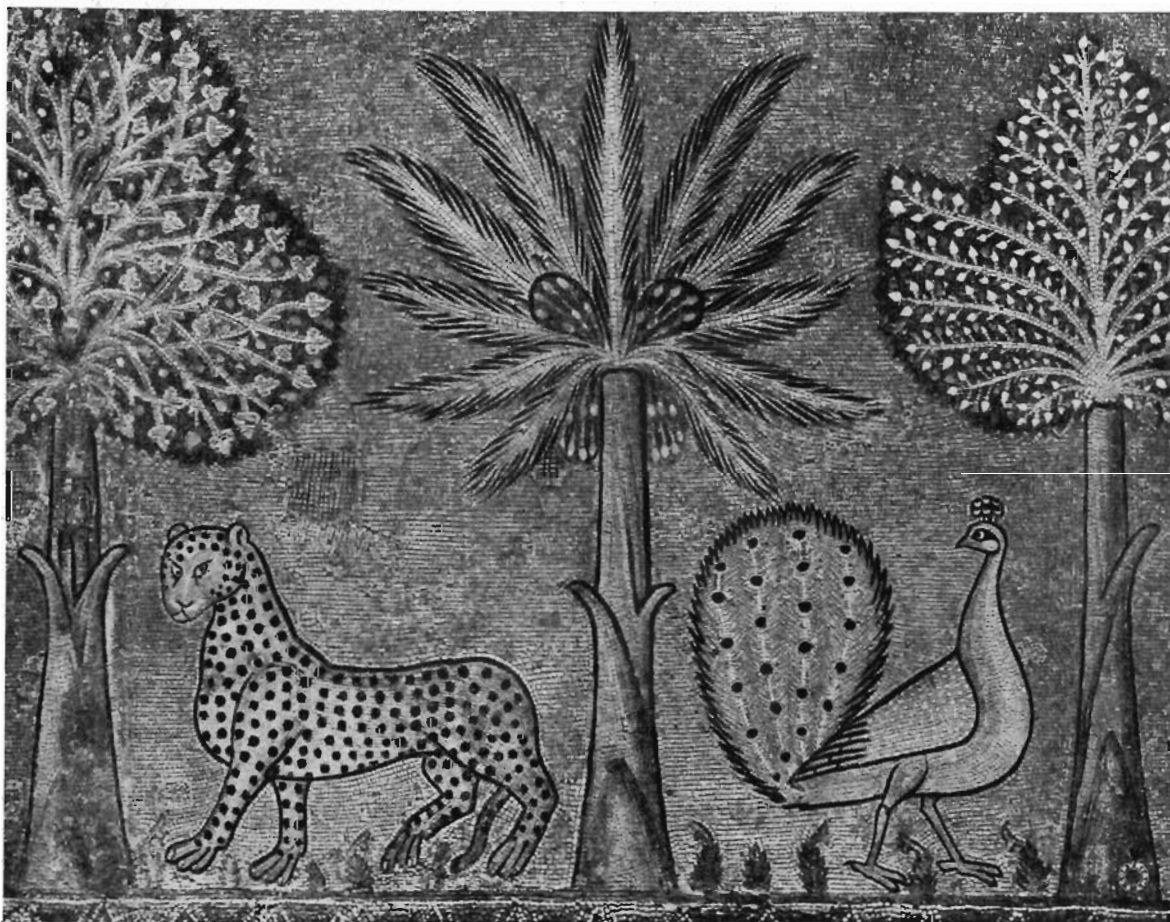


FIG. 27 - PALERMO, PALAZZO REALE - Particolare del mosaico nella stanza di re Ruggero (Fot. Anderson).

più arabeggianti di quelli affini delle ceramiche e dei fregi di Patleina²⁹). Ma in altre formelle ancora, appartenenti a plutei perché scarsamente consunte, si ha forse il più ricco e completo repertorio di animali in opus sectile sul fondo bianco, trattato con un fervore di fantasia quasi sorprendente. Accanto ad una agile gazzella e ad un pesante quadrupede, mostri di natura complessa con ali aguzze, con avvolgimenti serpenti-formi tratteggiati si attorccono in una esuberanza vitale che ne esalta la stilizzazione lineare (fig. 25). I marmi di vario colore sono tagliati con una abilità grandissima e giustapposti senza nessuna intenzionalità plastica. I neri ed i rossi prevalenti richia-

mano le paste cerose usate dai mussulmani e gli unici termini di confronto possibili sono offerti dai mosaici nel fregio del portico – affini ed ancora praticamente inediti per mancanza di buone fotografie – o da stoffe mussulmane, come quella di provenienza spagnola, ora al South Kensington Museum di Londra, attribuita al secolo X (fig. 26). La presenza accanto a modi campani di altri direttamente ispirati al gusto mussulmano non fa meraviglia in quella città che conservava la mirabile cassa ora al Museo di Palazzo Venezia, o dove i mosaici del portico, ex voto dei due soldati Pietro e Gutifredo, forse due crociati, ricordati dalle iscrizioni, trasferiscono sul suolo laziale modi affini alla decorazione della stanza di Re Ruggero a Palermo (fig. 27) con accento forse ancor più decisamente esotico³⁰.

Sorvolando altre infiltrazioni meridionali nel Lazio, non è però possibile tacere per la squisita raffinatezza della tecnica a tessere minutissime o per la sottigliezza dell'or-



FIG. 28 - ROMA, S. LORENZO FUORI LE MURA - Particolare del pavimento con riquadro figurato (Fot. Anderson).

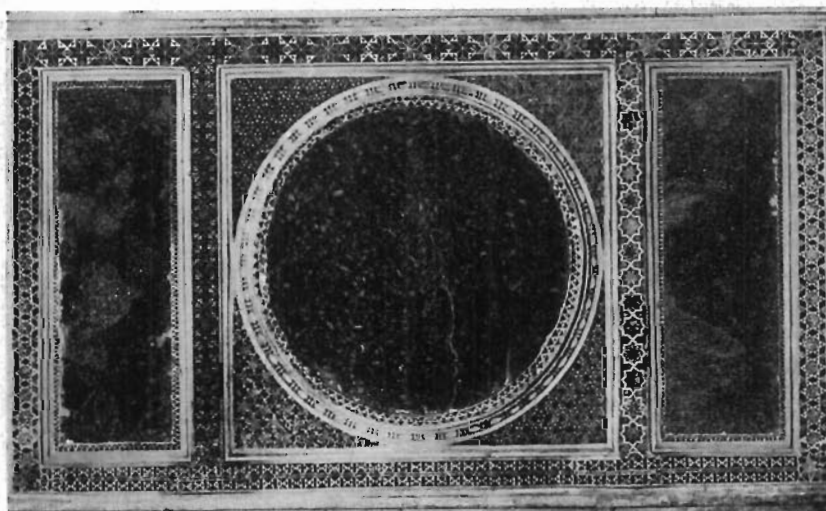


FIG. 29 - ROMA, S. CESAREO - Paliotto (Fot. Alinari).

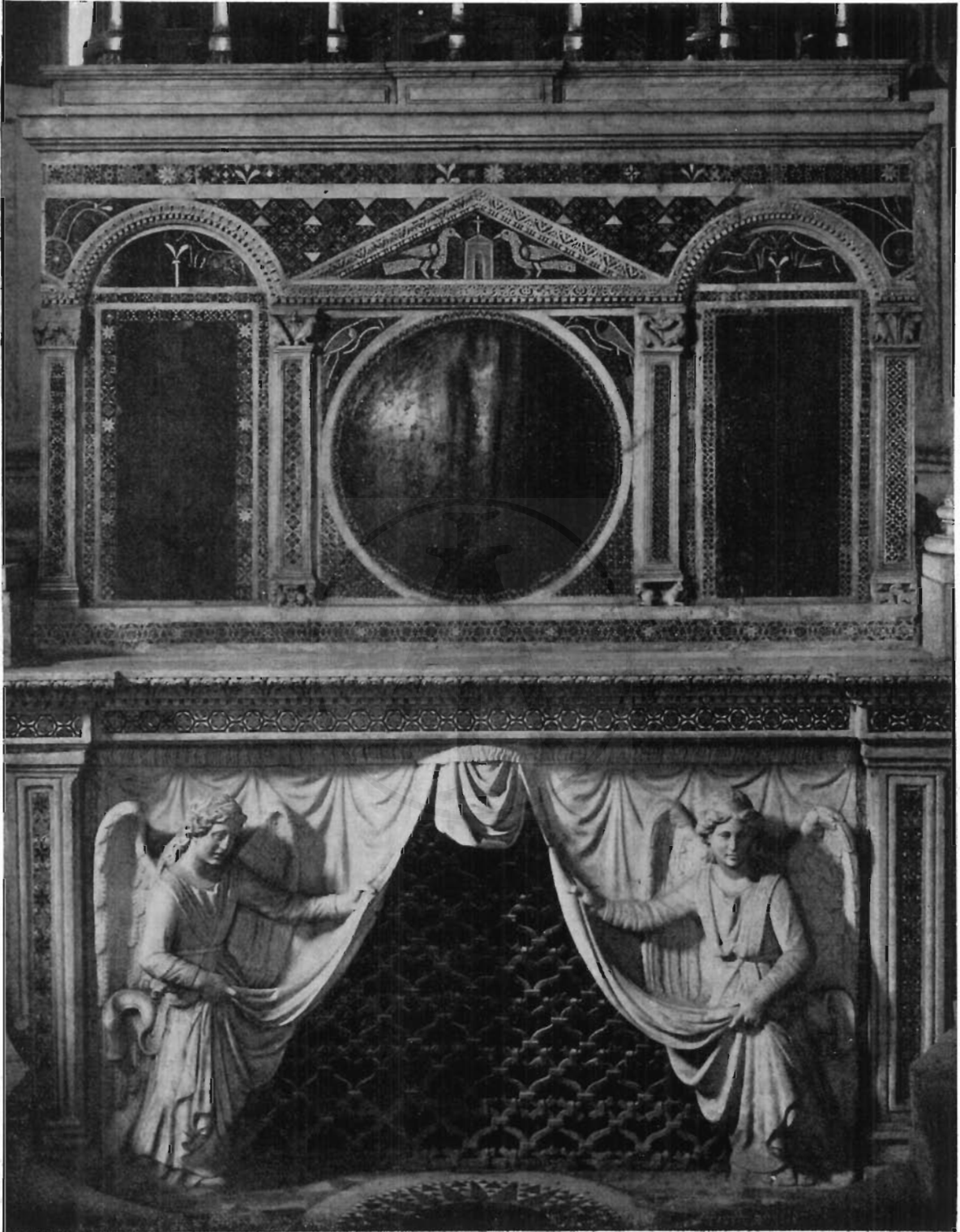


FIG. 30 - ROMA, S. CESAREO - Paliotto dell'altare maggiore (Fot. Alinari).

nato e la smagliante vivacità del colore il paliotto dell'altare maggiore del duomo di Sermoneta, impreziosito anche dalla presenza di cristalli di rocca.

Gli elementi di gusto meridionale accolti dai marmorari romani, specie quando essi si recavano a lavorare a sud di Roma, sono dunque giustificati da una forte penetrazione di modi campani nella regione, e dalla presenza anche di opere che in modo spiccato riflettono l'arte mussulmana. Non riesce quindi per nulla strano che la componente di gusto meridionale, particolarmente attiva dal principio del Duecento,



FIG. 32 - ROMA, S. CESAREO - Particolare del paliotto
(Fot. Soprint. Mon.).



FIG. 31 - ROMA, S. CESAREO - Particolare del paliotto
(Fot. Soprint. Mon.).

abbia persuaso a rivestire di mosaico i fusti delle colonne, ad estendere ulteriormente l'ornato, a ricercare nei pannelli motivi minuti del tipo a tappeto, a ridurre l'ampiezza delle fasce bianche fino al punto quasi estremo dell'altare del presepio in S. Maria Maggiore.

Benché assai limitati di fronte alla grande massa delle comuni opere cosmatesche, esistono ancora in Roma taluni documenti di una aderenza a particolari tipici del gusto meridionale. Per quel che si conosce due soli pavimenti avevano al centro un riquadro figurato; quello di S. Maria Maggiore è noto solo attraverso l'incisione del Ciampini, e l'altro di S. Lorenzo fuori



FIG. 33 - ROMA, S. CESAREO - Particolare del paliotto
(Fot. Soprint. Mon.).



FIG. 34 - ROMA, S. CESAREO - Particolare del paliotto
(Fot. Soprint. Mon.).



FIG. 35 - ROMA, S. CESAREO - Particolare del paliotto
(Fot. Soprint. Mon.).

le mura ha perduto questo elemento importantissimo in seguito al bombardamento del 1943³¹⁾. Esso tuttavia si può ancora studiare attraverso una buona fotografia che ne documenta i molti rappezzi e la tecnica accurata a tessere minute (fig. 28). Entro una losanga con bordura a treccia di gusto classico erano due cavalieri affrontati con stendardi e gualdrappe recanti leoni araldici ritenuti dei Savelli, il che permetterebbe di fissarne la data al tempo di Onorio III. Il vecchio motivo d'origine sassanide passato nella produzione tessile bizantina ha perduto alquanto della sua rigida simmetria, anche per lo studio dal vero delle armature e delle insegne³²⁾. Agli angoli sono specie di cavalli alati affrontati od opposti, grifi alati con corpi serpentiformi disposti simmetricamente ad una coppa, e una leonessa in lotta con un grifo. La disposizione simmetrica di origine orientale è comune a stoffe bizantine e mussulmane, ma la forma dei grifi serpentiformi o delle piccole ali erette a strisce bianche parallele trova un riscontro preciso negli animali del pavimento di Terracina, per cui, se non è lecito pensare addirittura, dato il carattere del riquadro centrale, ad un maestro meridionale, è almeno certo che il musivario romano abbia tratto dal repertorio campano di gusto orientale mussulmano largo motivo di ispirazione anche nella tecnica a bianco e nero, a tessere molto minute. A conferma di ciò si ricordi pure che l'ambone di sinistra della stessa chiesa è rivestito di amplissime lastre colorate con fasce bianche di riquadro assai ridotte.

Intonazione pure decisamente meridionale ha la suppellettile cosmatesca che ora



FIG. 36 - ROMA, S. CESAREO - Particolare della cattedra (Fot. Soprint. Mon.).

adorna la chiesa di S. Cesareo sulla via Appia; la sontuosa ricchezza dei singoli pezzi, che appaiono rimessi in opera e ricomposti spesso in modo illogico, non conviene all'edificio di proporzioni modeste e di origini alquanto oscure, per cui sembra probabile che le opere veramente insigni vi fossero trasferite da qualche chiesa più importante, in seguito al continuo avvicendamento del gusto.

I due superbi plutei con una doppia fila di specchi rettangolari di porfido ricordano gli altri eseguiti da Drudo de Trivio e da Luca di Cosma per il duomo di Civita Castellana, ma le scorniciature dei pannelli sono un poco più complesse e la grande cornice intagliata vi è sostituita da un fregio musivo del tipo a tappeto.

Un paliotto d'altare (fig. 29) è spartito con equilibrio veramente classico, ma i rettangoli ed il tondo centrale sembrano come incastonati in una compatta superficie musiva a disegno minuto, e la breve cornice sagomata o l'altra ornata di fuseruole segnano il trapasso; un fregio con stelle ad otto punte accusa la sua origine campana nella spezzatura angolare del listello bianco.

Lo stesso motivo ritorna nel grande paliotto dell'altare maggiore (fig. 30), ma esso è classicamente inquadrato da pilastri sostenenti frontoni alternatamente curvi e triangolari, per una reminiscenza di opere paleocristiane, come il sarcofago di Giunio Basso. Il mosaico dei fondi è a disegno assai minuto ed in qualche tratto addirittura

diviso a bande orizzontali come nel secondo pulpito di Salerno; intorno al disco centrale ricorre pure un motivo a zig zag. La novità importante è il copioso numero di animali, esempio unico nella suppellettile chiesastica romana. Nei pennacchi estremi (fig. 31) ritornano, troncati dalla sistemazione tardocinquecentesca, i grifi dal corpo serpentiforme, con le ali aguzze ed erette e la coda triloba, simili a quelli di Terracina, ma resi meno rigidi da un esecutore locale. Nei timpani estremi (fig. 33 e 34) sono due coppie di quadrupedi affrontati con al centro un alberello stilizzato perché eseguito



FIG. 37 - ROMA, PROPRIETÀ TORLONIA - Frammento del mosaico vaticano di Innocenzo III
(Fot. Soprint. Mon.).

in opus sectile; il vecchio motivo sassanide con l'hom centrale perde alquanto della sua rigidità per l'esecuzione varia e complessa; talvolta l'animale è campito a mosaico di colore unito, oppure contornato di bianco con qualche vaga notazione plastica ottenuta attraverso una variazione del colore; spesso però le lunghe e sottili strisce di bianco tagliate a disegno o le rigide zampette creano una strana mescolanza di maniere ed una qualche sconcordanza di ritmi. Al centro (fig. 35) due uccelli eseguiti con il gusto lineare della scuola romana del secolo XII-XIII sono affrontati ad una chiesetta; il motivo sembrerebbe a prima vista di intonazione esclusivamente locale e paleocristiana, ma poiché anche nel portico del duomo di Terracina si trovano due leoni ai

lati di una chiesa, è logico ammettere anche un influsso di modi forestieri e precisamente meridionali, in quanto esempio quasi unico per il suo tempo. Più forte infine appare la stilizzazione lineare negli eleganti uccelli dei triangoli, dove il bianco contorno è tagliato in lunghe e sottili strisce di marmo (fig. 32).

Nella cattedra, stranamente raffazzonata e che ormai appare sciolta dal consueto schema cosmatesco del secolo XII, sono ben sei animali; gli uccelli e i pavoni affrontati sono trattati in una maniera tradizionale, ma più vivaci appaiono il gallo e il leone ruggente che sembrano tolti da stoffe bizantine che conservino vivo il ricordo di modi sassanidi (fig. 36).

In tutta la decorazione sono presenti certamente maestri locali i quali non riducono interamente al loro modo di vedere gli elementi importati, e conservano quindi una stilizzazione lineare ben più accentuata di quella con la quale, ad esempio, alcuni decenni prima il mosaicista di S. Pietro aveva reso la tradizionale fenice, al tempo di Innocenzo III (fig. 37).

Non si hanno notizie precise sulla data di queste singolari opere cosmatesche della chiesa di S. Cesareo, anche perché non è noto da quale edificio provengono; tuttavia è molto probabile che la loro esecuzione sia da porre verso il terzo o il quarto decennio del Duecento, per quel che si può desumere dal confronto con altre opere sicuramente databili. A parte la vigorosa bellezza del singolare paliotto, spartito con così alto senso di misura, l'interesse di questa suppellettile sta nel fatto che essa dimostra, attraverso motivi particolari, l'influsso esercitato dai marmorari campani sui colleghi di Roma e conforta di una nuova prova quella componente meridionale, campanosicula meglio che mussulmana, che entra a far parte del gusto cosmatesco.

Da quanto si è venuto esponendo la maniera dei marmorari romani dei secoli XII e XIII si presenta articolata anche nell'aspetto della decorazione musiva, per il diverso concorrere di tre correnti culturali che agirono con intensità variabile nel tempo. Mentre nella fase iniziale dominarono la tradizione locale e l'influsso bizantino, intensificandosi poi gli scambi a cominciare dalla fine del secolo XII con i marmorari campani, la componente meridionale, nella quale si fondono elementi orientali e mussulmani per lo più mediati attraverso la Sicilia e la Campania, fu il motivo principale di un profondo rinnovamento che si può localizzare nella prima metà del Duecento. Portata qualche luce nell'ambiente entro il quale si muovono le varie personalità, potrà forse riuscire più agevole iniziare una revisione critica della loro opera e procedere ad una valutazione delle loro capacità creative.

GUGLIELMO MATTHIAE

¹⁾ A. FROTHINGAM, *Notes on the byzantine art and culture in Italy and especially in Rome*, in *American Journal of Archeology*, 1895, pag. 152 e ss., specialmente pag. 191 e ss.

²⁾ E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pag. 601 e ss.

³⁾ Si ricordano soltanto le principali trattazioni sui marmorari romani e cioè: C. PROMIS, *Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal sec. X al XV*, Torino, 1836; C. BOITO, *Architettura cosmatesca*, Milano 1860; C. FREY, *Genealogie der Cosmati*, in *Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1885; G. B. DE ROSSI, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed altre opere nel medioevo*, in *Bollettino d'Archeologia cristiana*, 1891, pag. 73 e ss.; C. CLAUSSE, *Les marbriers romains et le mobilier presbyterial*, Paris 1897; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904, pag. 771 e ss.; G. GIOVANNONI, *Note sui marmorari romani*, in *Archivio della Soc. Rom. di Storia Patria*, 1904, pag. 5 e ss.; id., *L'opera del Vassalletto*, in *L'Arte*, 1908, pag. 262 e ss.; P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1927, I, 582 e ss.; F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna, 1945, pag. 59 e ss.; E. HUTTON, *The Cosmati*, London, 1950.

⁴⁾ Per i pavimenti romani in Italia è particolarmente notevole la nota serie degli studi di M. E. BLAKE, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1934-40; l'azione di esemplari romani è variamente accennata da F. MAZZANTI, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1897.

⁵⁾ La datazione di tali resti di pavimento appare oltremodo difficile. Quello dei SS. Cosma e Damiano può risalire al tardo secolo VII, forse al pontificato di Sergio I; quello di S. Maria Antiqua potrebbe essere del principio del sec. VIII, ma è affine nel tipo di tessellato all'altro di S. Clemente, attribuito al tempo di Adriano I (E. JUNIENT, *Il titolo di S. Clemente in Roma*, Roma, 1932, pag. 179) e a tratti di quello di S. Crisogono, per il quale si pensa genericamente al sec. IX-X (M. MESNARD, *La basilique de Saint Crisogone à Rome*, Città del Vaticano, 1935, p. 121); altri tratti di quest'ultimo edificio a commessi informi sono ritenuti dell'VIII-IX. Ben altrimenti organizzati nei motivi sono i pochi resti di S. Maria in Cosmedin del tempo di Adriano I (G. B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, 1927, tav. 24); non vi sono ragioni tecniche per ritenere che il pavimento della Cappella di S. Zenone sia stato rifatto successivamente alla costruzione della cappella stessa. A ciò non osta una maggiore organizzazione e regolarità del motivo, se sono realmente del sec. IX inoltrato i frammenti più antichi dell'Aracoeli (HERMANIN, cit., pag. 81). Si dovrebbe dedurre da tutto ciò che quello di S. Marco sia anteriore al sec. VII.

⁶⁾ Fra i finti marmi è da considerare anche lo zoccolo della chiesa inferiore di S. Clemente (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien ecc.*, Freiburg in Br., 1917, tav. 207,4).

⁷⁾ Per le tarsie dipinte di S. Crisogono cfr. specialmente MESNARD, op. cit., pag. 93 e ss.; si noti pure la presenza di tondi con tessellato triangolare che giustifica la datazione al sec. IX del pavimento di S. Zenone, e quella di rettangoli con incorniciature a file di tondi legati da fasce avvolgenti; una losanga con disco centrale è assai simile all'analogo motivo di S. Marco. Un altro motivo con dischi a fasce avvolgenti (pag. 95) è affine ad uno su una fronte d'altare a S. Cesareo molto guasto e forse del secolo VIII.

⁸⁾ Per questo particolare aspetto della questione cfr. S. BETTINI, *La scultura bizantina*, Firenze, 1944, II, pag. 5 e ss.

⁹⁾ Occorre tener conto però anche di un pannello analogo nell'abside di S. Crisogono (cfr. MESNARD, cit., fig. 36).

¹⁰⁾ Fra le molte iconostasi sono da ricordare quelle di S. Maria in Cosmedin, di S. Giovanni a Porta Latina, della chiesetta della Basilica Giulia, tutte scomposte, o quella di S. Leone a Capena, ancora integra e sulla quale cfr. un mio studio in corso di stampa sul *Bollettino d'Arte*; per gli amboni quello del tempo di Gregorio IV a Castel S. Elia; per i cibori, l'epistilio di S. Maria in Cosmedin, gli archi del Pantheon e di S. Giovanni in Laterano del tempo di Leone IV; per le mostre di porte quella di S. Cecilia in Trastevere, ecc.

¹¹⁾ BERTAUX, op. cit. pag. 215 e ss.

- ¹²⁾ C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1900, pag. 387-88.
- ¹³⁾ Di datazione molto incerta.
- ¹⁴⁾ Di data controversa, attribuito alla prima metà del sec. VIII e forse al IX dopo la fine della lotta iconoclasta.
- ¹⁵⁾ Datata al 1124; J. EBERSOLT et A. THEIRS, *Les églises de Constantinople*, Paris 1913, pag. 183 e ss.
- ¹⁶⁾ Databile al sec. XI; cfr. CH. DIEHL, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889, pag. 59-60.
- ¹⁷⁾ Attribuito dal FROTHINGAM, loc., cit., al sec. X, senza tener conto delle successive alterazioni e ricostruzioni della chiesa.
- ¹⁸⁾ Le differenze regionali sono state ben tratteggiate da P. TOESCA, *Storia*, cit., pag. 1083-5.
- ¹⁹⁾ DIEHL, *L'église*, eit, pag. 43.
- ²⁰⁾ Un fusto di colonna rivestita di mosaico di età romana proveniente da Pompei è al Museo Nazionale di Napoli; forse avevano gli incavi riempiti di colore anche le colonne della moschea di Amida. Decorazioni affini a quelle cosmatesche sono nella Hasangiami e nel mihrâb della Barkuk giami al Cairo.
- ²¹⁾ Per il pulpito di Fondi cfr. specialmente BERTAUX, *op. cit.*; pag. 611.
- ²²⁾ Tale identificazione fu già negata dal BERTAUX, loc. cit.; il ciborio di Tarquinia è datato 1166.
- ²³⁾ P. TOESCA, *Storia* cit., pag. 909, lo ritiene anteriore al Duecento ed insiste sulla romanità dell'opera.
- ²⁴⁾ Il TOESCA, *op. cit.*, pag. 855 propende a considerarle opere di maestri romani sia per il tipo del mosaico come per il carattere della scultura.
- ²⁵⁾ Il FROTHINGAM (*op. cit.* pag. 202 e ss.) si fonda su notizie storiche del tutto generiche relative alla storia della città, anziché su fatti stilistici concreti; anche la chiesa non è anteriore al sec. XII inoltrato.
- ²⁶⁾ BERTAUX, *op. cit.*, pag. 621; TOESCA, *op. cit.*, pag. 592.
- ²⁷⁾ TOESCA, *op. cit.*, pag. 856.
- ²⁸⁾ L'attribuzione è accennata larvatamente dal BERTAUX, *op. cit.*, pag. 616.
- ²⁹⁾ A. GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Strasbourg, 1928, pag. 12 e ss.
- ³⁰⁾ A. ROSSI, *Terracina e le Paludi Pontine*, Bergamo, 1912, pag. 86 e ss.
- ³¹⁾ A. MUÑOZ, *La basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1944, pag. 31.
- ³²⁾ Per i vari motivi sassanidi cfr. K. ERDMANN, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, Berlin, 1943, passim; il passaggio di essi nell'arte tessile di Bisanzio è affermato già dal DIEHL, *Manuel*, cit., pag. 256 e ss.