Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici
FM9

Tesi di Laurea

Opus sectile pavimentale e percorsi simbolici negli edifici sacri tra XI e XII secolo.

Le chiese di Venezia, l'abbazia di Montecassino e i Cosmati.

Relatore
Ch. Prof. Giordana Trovabene

Correlatore
Ch. Prof. Gabriele Canuti

Laureando
Valentina Venturi
Matricola 989193

Anno Accademico
2017 / 2018

Indice

Premessa	Pag. 3
I. La basilica di Santa Maria Assunta a Torcello	Pag. 5
I.1 Il pavimento della basilica	Pag. 12
II. La basilica di San Marco a Venezia	Pag. 23
II.1 Il pavimento della basilica	Pag. 26
III. ***La chiesa di San Zaccaria a Venezia***	Pag. 36
III.1 I resti del pavimento della chiesa	Pag. 38
IV. La chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia	Pag. 44
IV.1 Il pavimento della chiesa	Pag. 45
V. La basilica dei Santi Maria e Donato a Murano	Pag. 50
V.1 Il pavimento della basilica	Pag. 53
VI. L'abbazia di Montecassino	Pag. 61
VI.1 Il pavimento della chiesa abbaziale	Pag. 64
VII. La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti	Pag. 72
VII.1 Il pavimento della chiesa	Pag. 74
VIII. I Cosmati	Pag. 81
Conclusioni	Pag. 98
Elenco immagini	Pag. 101
Immagini	Pag. 113
Bibliografia	Pag. 184
Sitografia	Pag. 205

Ai miei genitori, che hanno reso possibile tutto ciò.

A Francesca e Jessica, mie compagne di avventure veneziane.

Premessa

Nel presente lavoro di tesi ci si propone di analizzare i pavimenti in *opus sectile* e *opus tessellatum* risalenti all'XI e XII secolo di alcune importanti chiese di Venezia, quali la basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, la basilica di San Marco, la chiesa di San Zaccaria, quella di San Lorenzo di Castello e infine la basilica dei Santi Maria e Donato a Murano. Questi settili, sopravvissuti più o meno nella loro interezza nel corso dei secoli, sono una testimonianza eccezionale di uno stile che può essere definito 'veneto-bizantino', in cui elementi di influenza romanica coesistono con altri di ascendenza paleocristiana, unendosi a componenti della cultura artistica bizantina.

Nella laguna veneziana, infatti, maestranze di area greco-orientale giunsero già in occasione della *recreatio* cui fu oggetto la basilica torcellana, ovvero nei primi decenni dell'XI secolo, dando vita, insieme al cantiere marciano, avviato nel 1063, a un fiorente clima artistico e culturale che influenzò le pavimentazioni settili eseguite a Venezia in epoca successiva.

Ciò che ho ritenuto importante sottolineare è come l'arrivo di *magistri* bizantini a Torcello si verificò cronologicamente prima di un altro importantissimo cantiere, cioè quello della chiesa abbaziale di Montecassino. Nella seconda parte di questa tesi, infatti, verrà analizzato il perduto settile cassinese attraverso le fonti disponibili, dal momento che presso il cenobio benedettino, intorno agli anni '60 dell'XI secolo, l'abate Desiderio fece arrivare maestranze bizantine per compiere il pavimento della chiesa abbaziale. Anche qui, la componente locale dialogò con quella orientale, dando vita a un'armoniosa commistione di stili, la quale influenzò le pavimentazioni settili eseguite nell'area romano-campana nei decenni successivi, come quella di San Menna a Sant'Agata dei Goti, in modo analogo a quanto avvenne in area veneziana.

I pavimenti in *opus sectile* fin qui citati, dunque, presentano caratteristiche stilistiche che li legano fortemente alla cultura artistica locale, mentre altre li avvicinano a quella bizantina, in particolare per quel che riguarda il percorso sacro veicolato dalle complesse geometrie del settile. Quest'ultimo elemento è fondamentale per comprendere la distanza che separa i pavimenti del nord Italia e dell'area campana da quelli dei marmorari romani che operarono nella capitale fin dai primissimi anni del XII secolo, ovvero i Cosmati, a cui è dedicato l'ultimo capitolo.

Riguardo i pavimenti cosmateschi, infatti, c'è stata per lungo tempo poca chiarezza, soprattutto in merito alle origini dell'arte dei Cosmati e alle influenze che contribuirono a for-

mare il loro gusto decorativo. Nell'ultimo capitolo, dunque, cercherò di far luce sulla questione, in particolare su ciò che li accomuna e li distanzia dai pavimenti dell'area veneziana e soprattutto da quelli gravitanti nella sfera di influenza di Montecassino, ponendo l'accento sul fatto che, nonostante gli evidenti legami con la cultura artistica cassinese, e dunque anche bizantina, l'opera dei Cosmati si configuri come un prodotto strettamente legato alla Roma dei papi riformatori.

I. La basilica di Santa Maria Assunta a Torcello

Le vicende che portarono alla creazione della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello traggono origine da quelle migrazioni, avvenute intorno alla seconda metà del VI secolo, causate dalla discesa in Italia dei Longobardi, e che costrinsero numerose comunità a rifugiarsi in zone costiere e poi lagunari. Le stesse gerarchie politiche ed ecclesiastiche abbandonarono in più fasi la terraferma, e i vescovi di Altino, Oderzo e Concordia si rifugiarono a Torcello, Eraclea e Caorle, mentre il patriarca di Aquileia si stabilì a Grado, dove nel 579 fu portata a compimento la costruzione della nuova cattedrale di Sant'Eufemia[1].

All'interno di queste vicende si inserisce anche la basilica torcellana, di cui l'epigrafe posta nell'abside centrale attesta come nell'anno 639, con il *magister militum* Maurizio e in un terreno di sua proprietà, fu edificata la chiesa dedicata a Santa Maria *Genetrix*, per volere dell'esarca Isacio[2]. Sono, infatti, anni difficili per gli insediamenti alto-adriatici, e ed è proprio in questo momento che il centro del potere si sposta da Oderzo ad Eraclea, con la speranza che ai margini della terraferma si potesse trovare un ambiente più sicuro e protetto, mentre Altino cade in mano ai Longobardi; la consacrazione della basilica di Santa Maria Assunta è segno, dunque, dello spostamento sempre più inevitabile verso la laguna, reso definitivo un secolo dopo con il trasferimento della capitale a Malamocco.

Dall'epigrafe riguardante la consacrazione del 639 si deduce che questo rito ebbe luogo in presenza di un vescovo, definito come *episcopo huius ecclesie*, cioè con molta probabilità l'intera comunità della chiesa di Altino, la quale si estendeva anche su buona parte della laguna settentrionale; infatti, fino all'XI secolo, i vescovi di Torcello erano comunque definiti vescovi di Altino.

È bene sottolineare come il contesto su cui si innesta questa comunità in fuga non era paragonabile a quello più strutturato e vitale di Grado, in cui ai tempi del trasferimento della sede patriarcale era già presente un insediamento ecclesiastico e un notevole scalo marittimo;

---

[1] Per le vicende storiche riguardanti Torcello vedi: Polacco, 1984, pp. 9-37; Ortalli, 2009, pp. 24-31.

[2] L'iscrizione fu rinvenuta nel 1895 in un muro che oggi risulta essere interno alla cripta, ma che in origine era un muro perimetrale dell'antica fabbrica. Essa recita:

In Nomine Domini Dei Nostri Jhesu Xristi Imperante Domino Nostro Eraclio / perpetuo Augusto Anno XXXIX indictione XIII facta / est Ecclesia Sancte Marie Dei Genitricis ex iussione pio et / devoto nostro Isaacio excellentissimo exarcho ptricio ed Deo volente / dedicata pro eius meritis et eius exercitu. Hec fabricata est a / fundamentis per bene meritum Mauricium gloriosum magistrum militum / Provincie Venetiarum resedentem in hunc locum suum / consecrante sancto et reverendissimo Mauro episcopo huius ecclesie felicitate.

Lazzarini, 1914, pp. 387-397; Pertusi, 1962, pp. *9-38;* Dorigo, 1983, p. 646; Polacco, 1984, p. 10; Ravegnani, 2006, pp.32-33.

Torcello, al contrario, era sì abitata da secoli, ma qui si svolgeva una vita semplice e serena, in cui l'organizzazione socio-economica era modesta e basata sulla pesca e il commercio del sale.

Dunque, con la pressione esercitata dal popolo barbaro, Torcello subisce importanti stravolgimenti, che la porranno in una posizione di rilievo nella storia altomedievale di Venezia, nonostante il suo lento declino sia ravvisabile già dalla fine del Medioevo, un percorso che porterà purtroppo alla soppressione della diocesi nel XIX secolo, ovvero quando questa verrà accorpata al patriarcato veneziano[3].

La traccia tangibile di questo importante e remoto passato, cronologicamente anteriore alla formazione della vera e propria *Civitas Rivoalti*[4], è il complesso di edifici che comprende la basilica di Santa Maria Assunta (Fig. 1), la chiesa di Santa Fosca (Fig. 2), ovvero quella riservata ai canonici e che fu ricostruita nell'XI secolo[5], il battistero (Fig. 3), che fu demolito nel Settecento e di cui rimangono solo poche rovine, e il campanile.

La questione relativa la successione delle fasi edilizie della basilica è stata ampiamente dibattuta dagli studiosi, e tutt'ora presenta aspetti non del tutto chiariti; di vitale importanza ai fini di questa indagine è la campagna di scavi del 1996, a cura della Soprintendenza ai Beni Architettonici ed Ambientali di Venezia[6].

Grazie allo studio della sequenza stratigrafica e delle fonti documentarie, si ritiene oggi che la basilica di Santa Maria Assunta fu oggetto di tre principali fasi costruttive e di restauro in epoca medievale, seguite da altre campagne di lavori di minor impatto, a partire dal XIII secolo in poi[7].

La prima è quella attestata dall'epigrafe dedicatoria e di cui non rimane nessuna traccia negli alzati, in quanto le modifiche succedutesi nel tempo hanno inevitabilmente modificato l'assetto originario. E' per questo motivo che non sempre gli studiosi si sono trovati in accordo riguardo la forma originaria della basilica[8]; tuttavia è probabile che la pianta, di dimensioni ridotte rispetto a quella attuale, fosse rettangolare e che si estendesse lungo tre navate con absidi inscritte, configurandosi, quindi, come un edificio sacro dal forte carattere paleocristiano, sia per la concezione interna dello spazio, sia per la dislocazione degli altri edifici facenti par-

[3] Vedi l'importante lavoro di Crouzet-Pavan, 2001.

[4] La capitale passa da Malamocco a Rialto nell'810-811.

[5] Per Santa Fosca vedi: Polacco, 1984, pp. 39-44; Lorenzoni, 1997, pp. 123-131; Trevisan, 2008, pp. 67-89; Agazzi, 2009, pp. 50-59;

[6] De Min, 2000a, pp. 99-133; De Min, 2000b, pp. 23-26; De Min, 2003, pp. 600-615; De Min, 2006, pp. 227-243.

[7] Per una dettagliata analisi della sequenza stratigrafica della basilica e una proposta cronologica delle fasi edilizie vedi Gorini, 2001, pp. 365-416.

[8] Bettini, 1940; Forlati, 1940, Dorigo, 1983, pp. 633-647.

te del complesso[9]; ciò che è assolutamente certo è che il pavimento fosse in cocciopesto, in quanto è stato rilevato dagli scavi archeologici.

Dunque, questo edifico è quello che fu costruito in tempi piuttosto ristretti, a ridosso del trasferimento del vescovo di Altino e della popolazione a Torcello, in un momento di difficoltà causata dai Longobardi e in cui questo spostamento era visto come temporaneo. Verso la fine dello stesso secolo, invece, la situazione appare più chiara e il trasferimento diventa definitivo; ecco quindi che si colloca la seconda fase, caratterizzata da una serie di lavori finalizzati a migliore il complesso ecclesiastico.

Questa fase, quindi, è collocabile in un arco di tempo circoscritto dai vescovadi di Deusdedit I, che resse la sede torcellana tra la fine del VII e l'inizio del l'VIII, e quello di Deusdedit II (864-867). Uno degli interventi maggiori fu la costruzione del battistero, datato secondo gli scavi alla fine del VII secolo e l'inizio del successivo[10], mentre la posa di un nuovo pavimento, ritrovato a un'altezza di 30 cm al di sopra del precedente in cocciopesto e di cui si conservano alcuni lacerti[11] (Fig. 4, 5), risale al periodo di Deusdedit II. Altri interventi datati al IX secolo sono riconducibili alla scultura architettonica e di arredo, di cui sopravvivono ad oggi alcuni elementi, come, per esempio, gli stipiti del portale, alcune mensole angolari scolpite collocate nelle due cappelle absidali laterali e l'arredo scultoreo della cripta[12], la cui datazione è tutt'oggi oggetto di ipotesi contrastanti da parte degli studiosi[13].

[9] Agazzi, 2009, pp. 20-52.

[10] La presenza del battistero, posto dinanzi l'ingresso della basilica, era fondamentale per la qualifica di Torcello a sede vescovile; di questo sopravvivono solamente pochi resti in alzato relativi all'area orientale della costruzione, mentre nemmeno gli scavi della fondazione sono risultati decisivi per una ricostruzione attendibile della sua pianta e del suo aspetto originario (De Min, 2001, pp. 99-133). Alla luce delle opinioni degli studiosi (Bettini, 1940, pp. 43-73; Forlati, 1940, pp. 103-155; Polacco, 1984, pp. 26-27; Agazzi, 2009, pp. 50-59), si propende oggigiorno a credere che il battistero, alla fine del VII secolo, fosse a pianta ottagonale all'esterno, mentre all'interno fosse delimitato da un colonnato concentrico, di cui restano alcune tracce; al centro era collocata la vasca battesimale, mentre il portale d'ingresso, posto entro due nicchioni, era rivolto verso l'entrata della basilica, funzionale dunque a un percorso simbolico che portava dalle tenebre del peccato verso la luce della salvezza, ovvero l'altare posto in asse con la vasca battesimale.

Per un'analisi dettagliata, tenendo conto anche della problematica relativa alle diverse quote delle sottofondazioni del pavimento del battistero e di quelle della basilica, e per ipotesi riguardanti il rapporto tra battistero e chiesa vedi Gorini, 2001, pp. 405-408.

[11] La sezione ritrovata del pavimento di IX secolo è formata da una quadrettatura in *opus tessellatum* nera su fondo bianco e da un intreccio a vimini. Iconografia e stile sono del tutto consoni al periodo e omogenei con gli altri lacerti di IX secolo ritrovati in area alto adriatica, come quelli della chiesa di Sant'Ilario di Venezia, di Santa Maria Maggiore a Gazzo Veronese e di San Michele di Cervignano del Friuli. Barral i Altet, 2010, pp. 331-336; 342.

[12] Andreescu-Treadgold, 1989, pp. 35-51; Andreescu-Treadgold, 2004, pp. 55-66; Agazzi, 2009, pp. 53-55; soprattutto Agazzi, 2014, pp. 822-825 per la datazione delle mensole delle cappelle absidali laterali.

[13] Per la delicata questione della cripta della basilica e per una bibliografia completa in merito, rimando a Fabbri, 2011, pp. 3-10; Agazzi, 2014, pp. 817-829.

La terza fase, invece, fu proprio quella ben nota *recreatio*[14] che portò la basilica ad assumere le forme che sostanzialmente mantiene tutt'oggi (Fig. 1, 6, 7). Questa vasta campagna di lavori fu voluta dal vescovo Orso Orseolo e fu avviata nel 1008, prolungandosi per qualche decennio[15]; essa non è da considerarsi come fenomeno isolato e di carattere esclusivamente religioso, ma da inserirsi in quella serie di riammodernamenti degli edifici ecclesiastici che interessò le regioni dell'arco adriatico e riconducibile alla secolare disputa che vide come contendenti le sedi patriarcali di Grado e Aquileia[16].

In particolare, un ruolo fondamentale fu giocato da un'importantissima famiglia dell'aristocrazia lagunare, ovvero i già citati Orseolo, che nel periodo compreso tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI assunsero i più importanti incarichi del governo di Venezia. Di indubbia rilevanza fu, dunque, il doge Pietro II Orseolo, in carica dal 991 fino alla sua morte avvenuta nel 1009, il quale si prodigò notevolmente nel rafforzare i rapporti con l'Impero d'Oriente e a consolidare il dominio veneziano sui mari della zona adriatica e su alcune terre costiere[17]; suo successore fu il figlio Ottone Pietro, in carica fino al 1026, e non fu il solo discendente del doge Pietro II a rivestire incarichi di questo livello. Infatti, suo figlio Orso è proprio quel vescovo di Altino-Torcello che commissionò i lavori nella basilica di Santa Maria Assunta; egli resse la cattedra di Torcello dal 1007 fino al 1018, anno in cui divenne patriarca di Grado e fu sostituito dal fratello Vitale, il quale resse l'episcopato a fasi alterne, dal 1018 al 1026 e poi nuovamente dal 1031 al 1040.

Pertanto, il potere degli Orseolo, e quindi del dogado, era di notevole rilevanza, sia sul piano politico che su quello religioso, creando un potente asse tra la laguna e Grado, a discapito della loro antica nemica e rivale, ovvero la Chiesa di Aquileia[18].

In effetti, è difficile considerare come disgiunte da questo contesto le azioni e le grandi opere promosse dal patriarca di Aquileia Poppone[19] dal 1019 al 1042, il cui operato è da inquadrarsi entro la sfera di influenza dell'Impero germanico. Infatti, oltre allo sforzo mirato a

[14] "*Sanctae Maria domum et eccleisam iam pene vetustate consumptam recreare studiosissime fecit*"; Diacono (ed. L.A. Berto), 1999, IV, p. 212.

[15] La *Istoria veneticorum* di Giovanni Diacono è una fonte cronachistica molto importante in quanto egli fu testimone diretto degli eventi di quel tempo. Diacono (ed. L.A. Berto), 1999.

[16] Trevisan, 2012, pp. 489-493.

[17] Nel 992 il doge Pietro II ottenne dall'Impero bizantino una crisobolla in cui venivano stabiliti rapporti estremamente favorevoli con la potenza orientale, dal punto di vista economico, politico e militare, favorendo l'espansione e il controllo veneziano dell'Adriatico. Gli Orseolo erano in ottimi rapporti con la famiglia imperiale anche dal punto di vista personale, grazie a un'attenta politica matrimoniale. Ortalli, 1992, pp. 725-790, 774-779; 417; Lorenzoni, 1994, I, pp. 7-19; Ortalli, 2002, pp. 53-60; Trevisan, 2012, p. 489.

[18] A seguito del concilio convocato a Grado dal patriarca Elia nel 579 in merito alla questione dottrinaria dei Tre Capitoli, la Chiesa aquileiese ribadì la sua fedeltà al concilio di Calcedonia del 451, allontanandosi sempre di più dall'autorità di Roma; questo portò nel 607 alla formazione di due distinti patriarcati, Grado e Aquileia. Cuscito, 2009, pp. 48-49.

[19] Su Poppone vedi Cammarosano, 1988, pp. 9-155; Dopsch, 1997, pp. 15-40.

consolidare il suo potere e ad affermarlo sulle sedi vescovili vicine, intraprese una serie di grandi rinnovamenti di alcune sedi ecclesiastiche, nello stesso periodo in cui il vescovo Orso, e Vitale poi, avevano dato inizio al progetto di *recreatio* della chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello.

Questo dissidio è storicamente accertato anche dall'attacco a Grado, voluto dal patriarca Poppone nel 1024, mirato alla riappropriazione delle reliquie dei santi Ermagora e Fortunato, i quali furono uno protovescovo di Aquileia e l'altro suo diacono, e che erano conservate a Grado sin dai tempi in cui le popolazioni e i relativi vescovi si erano qui rifugiati in cerca di salvezza dai Longobardi. Ecco dunque che nel contrasto tra le due sedi metropolitiche il possesso dei corpi dei santi svolse un ruolo fondamentale: la legittimità del patriarcato di Aquileia si reggeva proprio su Ermagora, il quale fu successore di San Marco in quella missione apostolica che aveva portato all'evangelizzazione della zona, e che fu poi il primo vescovo di Aquileia.

In seguito al trafugamento di queste reliquie ebbero luogo svariati sinodi e declamazioni papali, ma ciò che è interessante è che nel 1031 avvenne la consacrazione della nuova basilica aquileiese, voluta da Poppone con il fine di esaltare l'insigne presenza dei corpi di Sant'Ermagora e Fortunato. Ma ancora più interessante è notare come proprio nel 1094, durante il rito di consacrazione della rinnovata basilica marciana, ebbe luogo il 'miracoloso' ritrovamento delle reliquie di San Marco, nascoste alla fine del X secolo per proteggerle dal rischio di furto legato alle rivolte contro il doge Pietro Candiano IV e di cui però si erano perse le tracce[20]. Il fortuito, e forse pilotato, ritrovamento delle reliquie dell'evangelista, dunque, fu strumentalizzato in modo da avvantaggiare il dogado: da santo legato ai dogi e custodito nella loro cappella, San Marco divenne il patrono di tutti i veneziani; in questo modo si pose fine ad ogni pretesa del patriarcato di Aquileia, poiché l'evangelizzazione del territorio dei venetici precedette l'operato del vescovo Ermagora, sancendo così l'assoluto primato della chiesa veneziana.

Attraverso questo *excursus* risulta chiaro come i lavori di riammodernamento compiuti nella basilica torcellana si inseriscano in un più ampio schema di dissidi di natura politica e religiosa, i quali hanno portato alla decisione di avviare un restauro totale dell'edificio, senza però che si provvedesse alla ricostruzione dalle fondamenta; infatti, come ho già sottolineato precedentemente, sono tutt'ora presenti elementi facenti parti della fabbrica di IX secolo. Dunque, la *recreatio* si innestò sulle fondazioni preesistenti e mirò a mantenere «elementi che

[20] In effetti, all'inizio dell'XI secolo il ruolo di San Marco come santo protettore dei veneziani non era ancora del tutto definito. Tavano, 1996, pp. 51-61.

si volevano conservare per economia dei costi, opportunità statica e valore sacralizzante»[21], dando vita a un edificio in cui il carattere paleocristiano e 'all'antica', e insieme bizantino, erano fortemente accentuati rispetto all'assetto precedente, secondo una precisa volontà degli Orseolo di rivendicare il ruolo religioso e politico di Torcello, in opposizione al patriarcato filo-imperiale di Aquileia[22].

È ormai accertato che gli elementi frutto di questo ampio restauro siano i colonnati che separano le navate interne della chiesa[23], l'arredo liturgico, la decorazione parietale pittorica, che precedette quella musiva di pochi anni, e la sopraelevazione della pavimentazione con la stesura del magnifico rivestimento attuale in *opus sectile* con piccole inserzioni in *opus tessellatum*[24].

In particolare, fu durante alcuni restauri novecenteschi che si scoprirono alcune decorazioni affrescate nella zona absidale (Fig. 8), ovvero tre figure di vescovi acefali, mentre più in basso vi è una banda dipinta in modo tale da imitare composizioni in *opus sectile*, con un possibile rimando a quelle fasce di marmi policromi che scorrono tutto intorno alla zona absidale delle basiliche di San Vitale a Ravenna (Fig. 9) e di quella Eufrasiana di Parenzo[25], a testimonianza di quali fossero i degni modelli da imitare.

Come ho già accennato, queste pitture furono sostituite nell'arco di pochi anni dall'esteso programma decorativo in mosaico, opera di maestranze provenienti dall'area bizantina, di cui oggi sopravvive solamente l'abside centrale, quella di destra e la facciata interna[26] (Fig. 10, 11, 13). Essi hanno un valore inestimabile, in quanto testimonianza di quella fase artistica in

[21] Agazzi, 2014, p. 826.

[22] Di opinione nettamente diversa è Trevisan, 2012.

[23] Per ulteriori considerazioni sui colonnati vedi Gorini, 2001, pp. 398-399.

[24] Per approfondire gli aspetti della fase orseoliana, oltre a Gorini, 2001, pp. 398-399, vedi anche Vecchi, 1979; Vecchi, 1982; Dorigo, 1983, pp. 381, 385, 397, 633-647; Polacco, 1984; Polacco, 1999, pp. 111-114; Dorigo, 2003, pp. 242-247; Trevisan, 2008, pp. 67-89; Caputo, Gentili (a cura di), 2009.

[25] Agazzi, 2009, p. 58.

[26] Dal momento che i maestri bizantini si trovarono ad operare in una chiesa dall'impianto occidentale, la dislocazione delle scene sacre dovette adattarsi allo spazio architettonico basilicale. Nel catino absidale si trova l'imponente Vergine Odighitria, svettante su un fondo dorato, mentre al di sotto si trovano gli Apostoli; l'Annunciazione è invece rappresentata nelle due metà dell'arco, mentre originariamente nel timpano era presente l'Ascensione. Anche la cappella laterale meridionale è decorata in mosaico, con il Cristo in trono tra gli arcangeli Michele e Gabriele, mentre nella zona sottostante sono rappresentati i Dottori della Chiesa latina; nella volta, invece, domina una decorazione di chiaro stampo paleocristiano: vi si trova al centro un clipeo entro cui è posto l'*Agnus Dei*, sorretto da quattro angeli, il tutto decorato da finissimi girali accompagnati da elementi zoomorfi. Infine, la parete interna della facciata è interamente decorata, partendo dall'alto, dalla Crocifissione, l'*Anastasis* e il Giudizio Finale, dislocato su quattro registri. Questo apparato decorativo, però, fu eseguito in due fasi, identificabili per una leggera variazione nello stile: una prima collocabile nella seconda metà dell'XI secolo, con la cappella di destra, gli apostoli dell'abside centrale e parte del Giudizio della facciata, mentre i restati risalgono alla seconda metà del XII secolo, in quanto la decorazione musiva fu oggetto di un rifacimento che replicò l'assetto preesistente. Andreescu-Treadgold, 1972, pp. 185-223; Andreescu-Treadgold, 1976, pp. 245-341; Polacco, 1984, pp. 50-62; Rizzardi, 1985, pp. 85-128; Andreescu-Treadgold, 1997, pp. 87-104; Iacobini, 2006, p. 479; Rizzardi, 2009, pp. 60-85.

cui la cultura orientale si intrecciò a quella altoadriatica, nel momento appena precedente la realizzazione del vasto manto musivo della basilica marciana; ciò che però occorre sottolineare è la mancanza di fonti che attestino la reale presenza in questo cantiere di maestranze orientali, a differenza di come accadrà per la basilica di San Marco[27].

Nonostante i mosaici siano stati sottoposti a numerosissimi restauri più o meno invasivi, è ancora possibile rintracciare il significato complessivo del programma iconografico così come fu ordinato dalla committenza orseoliana, volto alla glorificazione della Vergine e a ripercorrere il dogma dell'Incarnazione; la decorazione musiva, inoltre, si distacca in alcuni elementi dalla rigidità imposta dalla cultura figurativa bizantina, sia per adattarsi a una pianta di tipo basilicale, sia per ribadire il carattere occidentale di questa sede vescovile. Dunque, all'interno della basilica di Santa Maria Assunta troviamo sia tematiche tipiche dell'arte mediobizantina, come per esempio l'*Anastasis* nella facciata interna, sia motivi presi dalla tradizione ravennate e paleocristiana, come la magnifica volta dell'absidiola laterale destra (Fig. 11), che con il suo clipeo contenente l'agnello mistico, sorretto da quattro angeli separati tra loro da festoni e ghirlande, non può non ricordare la volta del presbiterio della basilica di San Vitale a Ravenna[28] (Fig. 12).

Pertanto, il risultato della ristrutturazione orseoliana, che può essere definita una modifica di tipo culturale[29], è quello di una basilica in cui i rimandi agli edifici ecclesiastici paleocristiani di area adriatica, quali l'Eufrasiana di Parenzo e le chiese ravennati, e in particolare la basilica patriarcale di Grado, sono fusi con la tradizione bizantina, come si nota nell'organizzazione dello spazio liturgico, nella conformazione architettonica scandita da ampi colonnati, e nella decorazione musiva e dei pavimenti.

L'impiego di maestranze orientali, scelta che caratterizza sia la basilica di Santa Maria Assunta di Torcello che la basilica di San Marco nella sua ristrutturazione voluta dal doge Domenico Contarini, non portò però alle stesse conseguenze culturali nei due casi appena citati. Infatti, mentre il cantiere marciano ebbe un'incisività enorme sul panorama artistico e culturale della laguna e dell'entroterra veneto, per la basilica torcellana, indubbiamente caratterizzata da un programma decorativo parietale e pavimentale più semplice, le vicende andarono diversamente; infatti, non sono pervenute testimonianze riguardo un'influenza immediata nell'arte

[27] Iacobini, 2006, p. 480.
[28] Polacco, 1984, pp. 54-55; Vernia, 2004, pp. 498-503; Rizzardi, 2006, pp. 153-160; Rizzardi, 2009, p. 68.
[29] Agazzi, 2009, p. 55.

coeva del cantiere orseoliano, e la basilica appare, dunque, come un episodio isolato[30], nonostante in essa vengano anticipate alcune delle innovazione artistiche della basilica di San Marco, e ciò vale a maggior ragione per la questione dei pavimenti.

I.1 Il pavimento della basilica

Ad oggi, il pavimento copre la basilica nella sua interezza ad eccezione delle zone corrispondenti all'abside principale e all'absidiola meridionale; inoltre presenta esclusivamente motivi geometrici, mentre sono del tutto escluse figurazioni vegetali e zoomorfe (Fig. 14). Come ho già accennato la tecnica[31] utilizzata per gran parte del manto pavimentale è quella dell'*opus sectile*, la cui più antica produzione in Italia viene fatta risalire alla Roma del I secolo a.C., ed è definita come accostamento e incastro di piccole lastre marmoree sagomate, solitamente di pregio, in modo da formare disegni che, per complessità, valore estetico e gusto cromatico, si differenziano dal semplice lastricato. Alcune piccole zone del litostrato, invece, sono realizzate in *opus tessellatum*, ovvero la tecnica che consiste nel disporre su un letto di malta piccole tessere lapidee, e che in Italia compare già dal IV secolo a.C.; ovviamente queste tecniche subirono un'evoluzione e alcune variazioni rispetto all'antichità, motivo per cui i pavimenti medievali sono generalmente caratterizzati da un larghissimo uso di materiali di reimpiego, da una cromia più ridotta rispetto al passato e un'irregolarità più accentuata nel disegno[32].

Ma ciò che contraddistingue le pavimentazioni eseguite direttamente da maestranze bizantine o quelle di loro derivazione, è l'impiego di una variante dell'*opus sectile*, ovvero l'*opus alexandrinum*, una tecnica che venne importata in Italia dai territori greco-orientali; il suo impiego prevede l'utilizzo di minute lastre policromi marmoree di varie dimensioni, in modo da formare motivi geometrici raffinatissimi che campiscono, in particolare, la fascia interna dei nastri che collegano tra loro le *rotae* in settile, oppure gli spazi di risulta al di fuori di esse. Questa tecnica non è ben visibile nel *pavimentum* torcellano, ma fu impiegata nella basilica di

[30] Trevisan, 2012, pp. 489, 496-497.

[31] Per una classificazione dettagliata dei vari tipi di rivestimenti marmorei, parietali e pavimentali, e la storia della loro evoluzione vedi Guidobaldi, 1985, pp. 171-251; Guidobaldi, 2016, pp. 27-48; Tess, Sistema per la catalogazione informatizzata dei pavimenti – Terminologia e definizioni: http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/opus-sectile/; http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/mosaico/.

[32] Vedi Barral i Altet, 2010 per una disamina generale del mosaico medievale.

San Marco e nell'abbazia di Montecassino, da cui fu trasmessa alle maestranze locali fino a diventare una delle caratteristiche principali dei pavimenti cosmateschi.

Tornando alla descrizione del litostrato della basilica di Torcello, appena entrati si può notare come il pavimento della navata centrale sia delimitato da una spessa banda decorata con motivi a losanghe (Fig. 19), formata da una sezione di marmo chiaro della medesima forma, bordata tutto attorno da altre tre fasce, due di queste realizzate con piccole tessere di marmi policromi tagliate in forma di esagoni, triangoli e quadrati, mentre quella centrale è composta da placchette di marmo chiaro. Questo bordo racchiude al suo interno due zone principali in cui la composizione è diversificata. La prima, in prossimità dell'entrata (Fig. 15, 16, 17), presenta venti lastre rettangolari di marmo disposte su cinque file, ognuna delle quali ha dimensioni diverse: a parte le prime quattro, di cui le due esterne non sono realizzate con lastre monolitiche ma decorate con un motivo a piccoli quadrati policromi e alternati a tessellato bianco e nero a scacchi (Fig. 18), tutte le altre sono di dimensioni più ampie man mano che si procede verso il coro. Tutti questi riquadri sono delimitati da cornici realizzate con placchette rettangolari di vari colori, e si stagliano su un fondo di tessere lapidee policrome a forma di semicerchi, quadrati e ottagoni.

Oltre questa zona, in prossimità del coro, la composizione è decisamente più articolata e complessa (Fig. 20). Qui, si può ammirare un reticolato creato dall'intersezione di esagoni oblunghi realizzati con lunghe fasce di placchette di marmo; nelle caselle risultanti da questo intreccio si inseriscono quadrati lapidei e pentagoni, il tutto poggiante su un tappeto di piccole tessere marmoree quadrate e triangolari (Fig. 22). Interrompe questa originale decorazione settile la composizione inserita nella zona prospicente il coro: qui una *rota* ad otto raggi e disco centrale è accostata su due lati a quadrati in tessere geometriche policrome (Fig. 23). Da notare, al di là di questa sezione, l'inserimento della tomba gotica di Pietro Nani.

Le navate laterali presentano una decorazione del tutto simile, che si ripete costante lungo tutte le nove campate della basilica. La composizione si imposta su una griglia realizzata da lastrine di marmi colorati, mentre nelle caselle vuote sono inserite lastre monolitiche di marmo rosso, di forma leggermente rettangolare[33] (Fig. 24, 25, 26).

[33] Una questione molto dibattuta in tempi recenti è quella riguardante il pavimento dell'absidiola settentrionale (Fig. 27). Qui, ad una quota inferiore di 22 cm rispetto la navata centrale si trova una pavimentazione in *opus sectile* che sembra essere omogenea con quella del resto dell'edificio, anche dal punto di vista tecnico; in particolare, la zona è scandita da lastre marmoree poste su un fondale a piccole decorazioni geometriche, mentre nella parte orientale si trova una piccola *rota* raggiata a triangoli in fasce concentriche. Dunque, il dislivello fa pensare che si tratti di un'area che abbia mantenuto la quota di un'epoca precedente, in particolare quella di IX secolo, ma il settile è con ogni probabilità opera di fase orseoliana. Agazzi, 2014, p. 825, 828; Trovabene, 2018, in corso di stampa.

La zona del coro è ricoperta da una decorazione in *sectile* di forte impatto (Fig. 28, 29). Qui al centro spicca una maestosa composizione a quinconce, formata da un disco centrale legato ad altre quattro *rotae* minori (Fig. 30), il tutto posto sopra un manto decorato con un motivo già trovato in precedenza nella navata centrale, ovvero piccoli quadrati disposti in punta e, negli spazi risultanti, una decorazione in tessellato a scacchiera bianco e nero. In particolare, le quattro *rotae* sono tra loro collegate da una banda formata da un nastro centrale con quadrati e triangoli disposti a 'clessidra', e da due fasce esterne realizzate con lastrine di marmo chiaro; a loro volta i dischi sono decorati con numerose fasce concentriche di piccoli triangoli policromi, digradanti verso il disco centrale per quel che riguarda le quattro *rotae* più piccole, mentre quella centrale (Fig. 28) presenta anche una serie di lastrine disposte a spina di pesce attorno al disco centrale, bordato a sua volta da due sottili fasce di marmo rosso e chiaro.

Attorno alla sezione quadrata contente questa composizione, si dispongono altri dodici settori rettangolari in *opus sectile,* in cui compaiono numerosi motivi geometrici (Fig. 32): fiori a sei petali (Fig. 35), scacchiere con alternanza di quadratini in marmo e in tessellato bianco e nero (Fig. 34), file sovrapposte di quadrati sulla punta a creare una scacchiera obliqua, un altro motivo con lastrine a forma di esagono allungate che creano degli ottagoni (Fig. 31, 33), e infine semicerchi disposti a formare clessidre. Dalla disamina di questi motivi è abbastanza evidente come qui, analogamente ad altre zone del settile, ci sia stata una sostituzione delle tessere lapidee nel corso del tempo che hanno alterato in parte un'armonia cromatica che indubbiamente all'epoca doveva essere impeccabile.

Complessivamente, nel pavimento della basilica di Torcello è possibile rintracciare due linee stilistiche, una bizantina e una di derivazione paleocristiana, che si fondono creando un prodotto artistico di altissima raffinatezza tecnica e denso di significati teologici, anticipando il celebre *pavimentum sectile* marciano.

Partendo dalla porzione di pavimento appena oltre l'ingresso (Fig. 15), osservando le grandi lastre simmetriche che coprono un ampio settore della navata centrale, è naturale il richiamo al 'mare' della basilica di San Marco (Fig. 65), formato da dodici lastre rettangolari di marmo chiaro, posizionate sotto la cupola dell'Ascensione, in corrispondenza dell'incrocio tra i due bracci della chiesa; ma anche le otto lastre separate tra loro da motivi geometrici che si trovano sempre nella navata centrale, e alle lastre del pavimento del duomo di Murano (Fig. 136). Queste particolari composizioni in settile, che rivestono un profondo significato in entrambe le chiese, come tratterò in seguito, trova riscontro in modelli di area bizantina, in cui il

decorare porzioni pavimentali con ampie lastre di marmo preconnesio era del tutto usuale[34]; in particolare, mi riferisco al *Katholikòn* di Hosios Lukas (Fig. 36), ovvero la zona centrale del *naòs*, riferibile al primo terzo dell'XI secolo, alla *Koimesis* di Nicea (oggi Iznik) e posteriore al 1065[35] (Fig. 37), e infine alla chiesa di Sagmata di inizio XII secolo[36]. Occorre notare, inoltre, come anche le navate laterali della basilica siano dominate da un reticolato entro cui sono posti grandi rettangoli marmorei, riproponendo ancora una volta il gusto bizantino per le grandi stesure lapidee.

Le due sezioni che non presentano una lastra monolite sono decorate, invece, con un motivo che ricorre più volte sia in questa chiesa che in molte altre veneziane, ovvero nella basilica di San Marco (Fig. 71), nella chiesa di San Zaccaria (Fig. 102, 110), nei lacerti della chiesa di San Lorenzo (Fig. 130) e nella basilica dei Santi Maria e Donato a Murano (Fig. 149); ovvero una decorazione a scacchiera in cui si alternano quadrati in marmo ad altri in tessellato bicromo a scacchiera, una delle marche stilistiche delle maestranze locali. Merita un accenno anche il bordo a losanghe, simile ma con sostanziali variazioni a quello che si trova nella basilica di San Marco, specie nella parte occidentale della navata centrale (Fig. 66)

Del tutto originale, invece, è la particolare composizione delle campate successive (Fig. 20). Le similitudini osservate nei riguardi di alcuni pavimenti normanni di XII secolo, come quello della Cappella Palatina (Fig. 21) e quello della Martorana di Palermo[37], non hanno nessun tipo di validità, e l'eventuale somiglianza è del tutto casuale: nei pavimenti siciliani viene replicato con la tecnica dell'*opus sectile* il motivo della stella islamica a otto punte, mentre qui la forma che ne risulta è dovuta alla ripetizione e intersecazione di esagoni, tra l'altro diffusi in tutto il pavimento nelle piccole lastrine di marmo[38]. Dunque, ad oggi non è possibile instaurare confronti diretti con composizioni analoghe, né di epoca tardoantica e paleocristiana, né di epoca altomedievale e romanica, in Occidente e in Oriente.

La decorazione settile che ricopre la zona del coro è senz'altro la più ricca di spunti e riferimento iconografici (Fig. 29). Occorre in primo luogo ripercorrere brevemente la linea di sviluppo che ha portato nei secoli alla creazione della composizione a *rotae* intrecciate, così po-

[34] Guiglia Guidobaldi, 1982, pp. 403-413; Farioli Campanati, 1997, p. 12-13.

[35] Oggi la *Koimesis*, edificata nel VI-VII secolo, non è più esistente, in quanto andò distrutta nel 1922 a causa della guerra greco-turca. I pochi resti pavimentali sopravvissuti si trovano nel Museo archeologico di Iznik e sono datati posteriormente al 1065, anno in cui si verificò un grave terremoto. Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 71, nota 28

[36] Rinaldi, 1996, p. 53; Farioli Campanati, 1997, p. 12; Pesci, 2004.

[37] Rinaldi, 1996, p. 54.

[38] Longo, 2010, pp. 179-189; Longo, 2014a, pp. 299-341.

polare in epoca mediobizantina e successivamente anche in Occidente, sia nella zona di influenza veneziana che in quella del centro-sud italiano.

Senza dubbio, in età imperiale romana e soprattutto in epoca paleocristiana il motivo dei cerchi annodati era molto diffuso, sia nei mosaici pavimentali che in quelli parietali, d'Oriente e d'Occidente, così come per molti altri motivi usuali nell'arte mediobizantina e in quella romanica occidentale, in quanto la matrice comune era sempre l'arte romana. Infatti, se si prende in considerazione, per esempio, la Ravenna paleocristiana, così fiorente nelle arti in un'epoca in cui altri centri dell'Italia settentrionale stavano sfiorendo, qui il motivo ad annodature in mosaico era diffuso in molteplici varianti, e trasposto anche nella tecnica dell'*opus sectile* pavimentale [39] (Fig. 38), così come stava avvenendo in area bizantina; risalente allo stesso periodo è infatti il frammento a dischi annodati della chiesa pre-giustinianea di San Giovanni ad Efeso (Fig. 39). Si può dunque affermare che il motivo a dischi a fasce annodate, in epoca paleocristiana, era diffuso in tutta l'area mediterranea, e non solo nelle stesure pavimentali ma anche in alti campi artistici, quali la scultura o la miniatura[40].

In epoca altomedievale, però, la situazione si diversificò. Da un lato abbiamo c'era il contesto italiano, con una zona settentrionale e alto-adriatica che si discostava dal centro-sud[41], e in cui fino al VII secolo, specie in zona ravennate, continuarono a essere prodotti pavimenti in mosaico, seguito però da un periodo di scarsissime attestazioni, almeno fino al suo ritorno in auge nell'XI secolo[42]. In area bizantina, invece, sia il tessellato che il settile non conobbero periodi di abbandono, e già dalla tardo-antichità si assistette a una stabilizzazione dell'*opus sectile* pavimentale in forme sempre più geometriche, riproponendo sì motivi mutuati dal repertorio romano, ma anche introducendo una serie di novità; così, nel corso del tempo, e soprattutto sotto la dinastia macedone, i motivi rigidamente geometrici come quello a quinconce diventarono in assoluto i più diffusi nei pavimenti settili orientali. Si assiste, quindi, in area

[39] Farioli Campanati, 1975 per un'analisi dettagliata. Anche Farioli Campanati, 1974, pp. 285-302; Farioli Campanati, 1978, pp. 267-287. Ravenna è emblematica ma è un caso a sé, nel senso che i suoi rapporti privilegiati con l'Oriente fanno sì che nei suoi pavimenti si riscontrino anche elementi iconografici e di stile che non hanno paragoni nel panorama artistico paleocristiano del Nord Italia; un esempio, è il pavimento della Cappella Arcivescovile, in cui l'avvolgimento angolare in settile che racchiude la composizione non ha eguali.

[40] Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 57. Tutto l'articolo è fondamentale per la questione relativa ai cerchi annodati.

[41] Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983; Guidobaldi, 1985, pp. 171-251; Guiglia Guidobaldi, 2015, pp. 79-106.

[42] Il problema della trasmissione delle tecniche e dei temi iconografici nell'ambito delle pavimentazioni musive tra tarda antichità e Medioevo è una questione ancora aperta, data la scarsità di testimonianze storiche e archeologiche e alla diversificazione nelle varie aree italiane. Infatti, per quel che riguarda il panorama del Settentrione, mentre è stata ampiamente indagata la situazione ravennate, con la sua ininterrotta persistenza della tradizione musiva, per altre zone questa tecnica sembra temporaneamente scomparire per poi riemergere durante il IX secolo, seguendo uno sviluppo dalle regioni orientali italiane verso quelle dell'Ovest; molti schemi tardoantichi, infatti, persistono in area altoadriatica e vengono qui rielaborati, per poi diffondersi altrove. Minguzzi, 2005, pp. 645-654.

orientale, a un persistere di questo motivo anche nel VII e VIII secolo, fino alla piena età bizantina[43].

Dunque, gli esempi orientali a dischi annodati più antichi si ritrovano, oltre che nella già citata San Giovanni di Efeso di epoca giustinianea, anche nel lacerto di un mausoleo annesso alla chiesa di Sant'Eufemia a Costantinopoli (Fig. 40), datato tra la fine del VI secolo e il VII, oggi conservato nel quadriportico di Sant'Irene, in cui si notano fasce annodate in *sectile* decorate a motivi geometrici con al centro grandi dischi marmorei, il tutto reso con una sapiente scelta cromatica dei marmi[44]. Questi non sono dissimili dai frammenti della chiesa di Yakacik, in Bitinia, di IX-X secolo,[45] (Fig. 41, 42), di cui si è conservata una *quincunx*, seppur in modo molto frammentario, testimone di un elegante motivo a cerchi annodati; sempre di datazione incerta, ma ormai collocabile nella seconda metà del IX secolo, è il pavimento scoperto durante gli scavi della chiesa di San Giovanni Battista a Hebdomon (oggi corrispondente a Bakırköy), perduti però nel 1965 ma testimoniati da una riproduzione ad acquerello[46] (Fig. 44). Grazie al disegno si può apprezzare la composizione formata da un disco centrale attorniato da altri più piccoli, in questo caso non annodati tra loro; inoltre rappresenta una preziosa testimonianza dell'impiego dell'*opus alexandrinum* per le sottili fasce intorno alle *rotae* e anche per la scelta dell'antico motivo a esagoni allungati. Una composizione molto simile risalente allo stesso periodo, con *rotae* non annodate tra loro, si trova anche nella chiesa della *Metamorphosis* a Imrali[47] (Fig. 43), testimone di un gusto verso le composizioni basate sulla forma geometrica del cerchio che stava divenendo sempre più imperante. Inoltre, in questi ultimi tre esempi è presente, nelle zone di risulta, un motivo a triangoli di diverse dimensioni e tangenti ai vertici, che si riscontra anche nelle zone esterne della piccola *rota* collocata nell'area antistante il coro torcellano (Fig. 23).

Mentre questi esemplari denotano ancora una certa incertezza nello stile e una mancanza di tridimensionalità, conseguenza di un momento di transizione, in cui ancora si stavano sperimentando nuove soluzioni e definendo i motivi, a partire dall'età macedone, invece, come ho già accennato, i motivi a dischi annodati andarono incontro ad una definitiva affermazione nel campo dei *sectilia* pavimentali, e questo è attestato da numerosi lacerti superstiti.

---

[43] Per approfondire il tema dell'*opus sectile* pavimentale in area bizantina vedi: Guiglia Guidobaldi, 1982, pp. 403-413; Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 57-72; Guiglia Guidobaldi, 1994, pp. 643-663; Guiglia Guidobaldi, 1999, pp. 321-358; Tronzo, 2001, pp. 241-260; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 749-768.

[44] Guiglia Guidobaldi, 1994, pp. 654-656; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 419-420.

[45] Questo frammento fu scoperto nel 1963 in occasione di alcuni scavi presso una chiesa ubicata tra Kartal e Yakacik. Eyice, 1963, pp. 373-383; Demiriz, 2002, pp. 73-83; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 426-428.

[46] Demiriz, 2002, pp. 68-72; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 426-428. Per i disegni ad acquerello vedi Demangel, 1945.

[47] Demiriz 2002, pp. 31-33.

Di XI secolo è, infatti, il pavimento del monastero di Iviron, sul Monte Athos[48] (Fig. 45) dove è ben visibile anche la tecnica tipicamente bizantina dell'*opus alexandrinum*, mentre alla seconda metà dell'XI secolo risalgono quello della chiesa di Santa Sofia a Nicea (Iznik)[49] (Fig. 46, 47, 48) e della *Nea Moni* a Kios[50] (Fig. 49), entrambi raffinatissimi nell'esecuzione. Un ulteriore esempio è il mausoleo di Orhan Gazhi a Bursa (Fig. 50, 51, 52), in cui si è conservato un esemplare di motivo a fasce annodate a creare cinque figure circolari[51]; così come il pavimento di San Nicola di Myra[52] (Fig. 53), oggi corrispondente alla turca Demre, di cui tratterò anche in seguito per la questione delle *rotae* a triangolini policromi. Ricordo infine il pavimento del *Katholikon* di *Hosios Lukas*[53] (Fig. 54, 55), degli anni '30 dell'XI secolo, in cui compaiono sia i dischi annodati, che i motivi a lastrine disposte a spina di pesce, come anche le sezioni a *opus alexandrinum*. Come è naturale, molti di questi esempi appartengono ad aree più periferiche rispetto a Costantinopoli, dove l'evolversi del gusto con l'incedere dei secoli ha portato a numerosi lavori di ricostruzione degli edifici ecclesiastici[54]. Dunque, esaminando questi frammenti musivi di area orientale di piena età medio bizantina è evidente come questo gusto per le complesse composizioni di cerchi giustapposti o annodati tra loro sia il medesimo che si riscontra nel settile della basilica di Santa Maria Assunta, seppur arricchito dalla cultura artistica alto-adriatica.

Per quel che riguarda, invece, la decorazione a piccoli triangoli marmorei policromi, questi sono sconosciuti al repertorio iconografico romanico prima dell'XI secolo[55], ma si ritrovano, per esempio, nel disco settile a San Nicola di Myra (Fig. 53), in quanto rielaborazione di un motivo di antichissima tradizione che in Oriente non cadde mai in disuso[56]. Ciò che è degno di attenzione è come la *rota* decorata da serie concentriche di triangoli diventi l'elemento

[48] Liakos, 2008, pp. 37-44.

[49] Möllers, 1994; in Pinatsi, 2006, pp. 119-126 è stata avanzata l'ipotesi circa una datazione della chiesa al XIII secolo.

[50] Occorre ricordare che nella *Nea Moni* di Kios lavorarono maestranze provenienti direttamente da Costantinopoli, in quanto essa fu fondata e finanziata dall'imperatore Costantino IX Monomaco e poi dall'imperatrice Teodora. Bouras, 1982, pp. 67-69.

[51] Eyice, 1963, pp. 373-383; Demiriz, 2002, pp. 15-25.

[52] Feld, 1975, pp. 394-397; Ötuken, 2001, pp. 182-189.

[53] Guiglia Guidobaldi 1984, pp. 60-61; Guiglia Guidobaldi, 1994, pp. 661-662.

[54] Ho volutamente tralasciato l'*omphalos* di Santa Sofia di Costantinopoli in quanto il tema è piuttosto delicato. Alla luce dei recenti studi l'*omphalion* è stato datato al IX secolo, realizzato dunque in occasione di un restauro della basilica di VI; a causa, però, di un grave crollo della struttura nel 1346, non si esclude un restauro piuttosto invasivo della pavimentazione, a cui è da imputare l'asimmetria dell'intera composizione e la disomogeneità delle parti in *opus alexandrinum*. Nonostante i rimandi ad un gusto per i motivi a cerchi annodati, che sembra in un certo senso anticipare quelli di XI e XII secolo, l'*omphalion* di Santa Sofia non trova riscontri diretti con altri *sectilia* medio-bizantini. Fondamentale è il recente contributo di Pedone, 2011, pp. 749-768. Vedi anche Guiglia Guidobaldi, 2004.

[55] Barral i Altet, 2010, p. 173.

[56] Il motivo a triangolini ha origine antica, lo si ritrova anche in uno splendido lacerto ad Ercolano; sempre nello stesso sito è ravvisabile anche un motivo a scacchiera in settile. Guidobaldi, 2009, pp. 396.

più diffuso e riconoscibile nel panorama dei pavimenti romanici della laguna veneziana, riscontrabili in tutte le chiese prese qui esame; inoltre, la sua influenza oltrepassa i confini del dogado, così che, per esempio, si ritrova un magnifico motivo a *quincunx* nel lato ovest del pavimento di XII secolo dell'Abbazia di Pomposa, in cui certamente operarono maestranze veneziane[57] (Fig. 57).

Per quel che riguarda invece i dodici pannelli variamente decorati attorno al settore quadrato con la quinconce, siamo di fronte all'impiego di motivi geometrici appartenenti al repertorio tardoantico, che potrebbero dunque derivare sia dalla cultura artistica alto adriatica, con Ravenna fino a Grado ed Aquileia, ma anche essere una rielaborazione importata dalle maestranze bizantine. Infatti, per esempio, il classico motivo a scacchiera lo si ritrova in numerosi pavimenti paleocristiani (Fig. 56), mentre quello a esagoni allungati lo si riconosce, per esempio, nel pavimento della basilica del Museo di Filippi, in area greca (Fig. 58)[58]. Aggiungo, inoltre, che il particolare gusto cromatico che domina questa basilica e tutti gli altri esempi veneziani di epoca successiva, che si contraddistingue per un effetto poco contrastato, in cui dominano i colori tenui, è tipicamente locale, dovuto probabilmente alla disponibilità di materiali, e distanzia i settili lagunari sia da quelli bizantini che da quelli del centro e del meridione d'Italia.

Dunque, dal punto di vista iconografico il *pavimentum* di Torcello sembra preannunciare molti degli elementi che poi andranno a decorare il suolo delle altre chiese romaniche veneziane, ma allo stesso tempo rimane un'opera a sé stante, in cui le sezioni zoomorfe, così numerose nei pavimenti delle chiese di San Zaccaria, San Lorenzo e Murano, sono qui del tutto assenti, così da far pensare che il loro vero antecedente sia piuttosto il complesso *sectile* marciano, la cui novità nel panorama artistico si tramutò in un'influenza senza precedenti.

Ciò che senza dubbio accumuna il settile di Santa Maria Assunta e quello della basilica di San Marco è il percorso simbolico e sacro racchiuso nelle complesse geometrie del pavimento, che rende quest'opera fortemente legata alla cultura bizantina. Questo significato criptato dalle geometrie del *pavimentum* non è isolato dal programma iconografico complessivo, ma anzi è parte fondamentale di esso, utile a meglio chiarire le narrazioni sacri dei mosaici parietali soprastanti.

[57] Nell'abbazia di Pomposa è presente anche un altro ampio settore pavimentale datato dall'iscrizione al 1026, in cui nella zona centrale comprare una quinconce in settile e piccole parti di tessellato, considerata un *unicum* nella tradizione figurativa musiva. Tedeschi, 2017, pp. 95-118.

[58] Guiglia Guidobaldi, 1984b, pp. 153-166; Guidobaldi, 2009, pp. 355-420. Occorre ricordare anche come esempi di pavimenti paleocristiani esistessero nelle zone limitrofe alla laguna, come a Santa Maria delle Grazie a Grado.

Infatti, ciò che è fondamentale nell'approccio a questo complesso sacro è il comprendere il suo configurarsi come una «meditata concezione decorativa che è in armonia con l'impianto iconografico e architettonico dell'edificio»[59]; il pavimento, cioè, è stato ideato in ogni sua parte come perfettamente rispondente al programma decorativo parietale, secondo quel concetto caro alla tradizione bizantina secondo cui la basilica è un microcosmo formato da un cubo terrestre e da una calotta celeste e in cui, quindi, il pavimento riveste una funzione sacra ben precisa. Scrisse Filone di Alessandria nel I secolo: «Il tempio supremo ed autentico di Dio è il Cosmo nel suo insieme. Ha per santuario la parte più santa della realtà dell'universo, il cielo, per oggetti sacri gli astri; per sacerdoti gli Angeli al servizio della sua potenza»[60]: ogni minimo dettaglio riguardante l'apparato iconografico della chiesa e gli stessi arredi liturgici, quindi, rientrano all'interno di un apparato di simboli legati al cosmo[61]. Dunque, la basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, durante la *recreatio* orseoliana successiva al 1008, fu progettata rispettando la concezione cosmico-teologica delle chiese bizantine, un pensiero questo che si plasmò secondo un processo secolare già a partire dall'epoca giustinianea e che si perfezionò solamente agli albori dell'età macedone[62].

Mentre però le chiese orientali preferivano una pianta accentrata, che trova il suo fulcro nella zona della cupola centrale, l'architettura torcellana presenta forme basilicali, che d'altra parte consentono un più naturale incedere del fedele lungo le navate verso il nucleo fondamentale dell'edificio, ovvero l'abside con la rappresentazione della Vergine Odighitria[63].

Dunque, partendo proprio dalla zona del coro, volta all'esaltazione della *Theotokòs,* e quindi del mistero dell'Incarnazione e dell'Ascensione, in quanto la Vergine è rappresentata nel catino con il Bambino in braccio, l'Annunciazione è nell'arco trionfale e una scena di Ascensione oggi scomparsa si trovava nel timpano[64], si può determinare il legame con il *sectile* del coro, mentre quello del presbiterio è purtroppo scomparso. Qui, la grande quinconce posta all'interno di un quadrato, e tutte le decorazioni che la abbelliscono, si basano essenzialmente su due figure geometriche, ovvero quella del cerchio e quella del quadrato; la prima

[59] Farioli Campanati, 1997, p. 11.

[60] Filone di Alessandria, 1, 21.

[61] Polacco, 1990, p. 29.

[62] Polacco, 1990, pp. 29-36; Dorigo, 2003, pp. 169-171. Dorigo indica alcune fonti per l'elaborazione del codice simbolico delle chiese bizantine, come la *Christianiké Thopographìa* di Cosma Indicopleuste, il *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, il *De Aedificiis* di Procopio, la *Ékphrasis* di Paolo Silenziario. È a partire dal IV secolo, a seguito dell'elezione del Cristianesimo a religione dell'Impero, che comincia a essere elaborata la base teorica di questa religione, e dunque anche del pensiero cosmologico bizantino, attingendo soprattutto al plotinismo, al neoplatonismo e al neopitagorismo.

[63] Rinaldi, 1996, pp. 52-60 è l'unico vero tentativo di decifrare la simbologia del pavimento torcellano.

[64] Andreescu-Treadgold*,* 1972, pp. 185-223.

ha un significato legato al divino, a tutto ciò che è eterno, come anche la sfera, mentre il secondo è simbolo di ogni cosa terrena e misurabile. Perciò, l'unione del divino e del terreno si compie nella congiunzione della grande *rota* inscritta nel quadrato: il frutto di questo incontro è Gesù Cristo e il mistero dell'Incarnazione, che in questa basilica viene celebrata.

Come sottolinea Rinaldi, la *quincunx* e il *quadratum sectile* sono decodificabili anche alla luce della Sacre Scritture, ovvero dell'Apocalisse di Giovanni (*Ap*, 21, 10-23)[65]: infatti, Cristo, il Figlio di Dio, è rappresentato dalla *rota* centrale, che fu portato al Cielo dai quattro Zòdia alati, simboleggiati dalle quattro *rotae* minori; si può affermare, quindi, che nel complesso, l'intero quadrato è la realizzazione in forme geometriche della Nuova Gerusalemme, l'ordine divino realizzato in Terra grazie al Figlio di Dio.

È chiaro, quindi, come nella zona più importante dell'edificio vengano celebrati i misteri dell'Incarnazione e dell'Ascensione, sia attraverso la decorazione parietale musiva, che attraverso l'enigmatica composizione del pavimento, la quale citando Cristo esalta indirettamente anche la Madonna.

Data la situazione attuale della decorazione musiva, non è possibile decodificare correttamente il settile delle navate laterali e parte di quello della navata centrale; tenendo conto, però, del significato del 'mare' della basilica di San Marco, ovvero quella zona a grandi lastre marmoree poste sotto la cupola dell'Ascensione, che può essere visto come il simbolo del Peccato e del Male, che deve essere attraversato da tutti gli uomini per giungere a Cristo, è possibile stabilire un parallelo con le lastre di Torcello, che scandirebbero dunque l'itinerario di purificazione del fedele vero la luce divina dell'altare. Non è da dimenticare, inoltre, che nella parete interna della facciata è presente il celebre mosaico con Crocifissione, *Anastasis* e Giudizio universale, posti a monito per il credente che si accinge ad uscire dalla chiesa, e forse collegati al pavimento, i cui rettangoli, simbolo di realtà terrena, rimandano al peccato cui bisogna rifuggire.

Dopo questa disamina del complesso decorativo torcellano, e in particolare del significato dell'itinerario salvifico scandito dalle geometrie pavimentali, è possibile apprezzare maggiormente quello che può essere definito come stile 'medio-bizantino altoadriatico', in quanto

[65]«[10]L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scende dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. [11]Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. [12]È cinta da grandi e alte mura con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. […] [14]Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. […][22]In essa non vidi alcun tempio: il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio. [23]La città non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna: la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello.»

incontro di due grandi potenze, del passato e del presente: da un parte la civiltà dell'Impero romano d'Oriente e dall'altra la tradizione ravennate e di tutto l'arco alto-adriatico, i due modelli cui lo dogado veneziano guardava come maestri raffinatezza artistica. Mentre il glorioso passato lo si ritrova nella scansione degli spazi così come in certi motivi e nel gusto cromatico del settile, le novità della cultura bizantina traspaiono dai solenni racconti biblici del programma decorativo e dal particolare percorso del *pavimentum*, intriso di verità teologiche veicolate dalle forme geometriche. Si può affermare dunque che la Santa Maria Assunta orseoliana fu il «più aggiornato terreno di sperimentazione artistica dell'ambito lagunare [e, per il lasso di tempo che precedette il compimento della basilica marciana], anche il più compiuto esempio monumentale [di questa area]»[66].

[66] Iacobini, 2006, p. 480.

II. La basilica di San Marco a Venezia

Per molto tempo lo sfavillio dei mosaici parietali marciani e la complessità della sua concezione architettonica, che si dice modellata sull'*Apostoleion* di Costantinopoli, hanno distolto gli studiosi dalla comprensione del vastissimo manto di pietra marmoreo sul suolo della basilica, che si aggira intorno ai duemila metri quadrati di *opus sectile* e *tessellatum*. In particolare, la sua variegata geometria è stata per lungo tempo considerata con valore puramente estetico, seppur frutto di un progetto realizzato da maestranze che venivano da Oriente e solamente di recente si è riusciti nell'impresa di decodificazione della sua iconografia grazie al minuzioso lavoro di Raffaele Paier[67], che ha svelato i significati dietro l'enigmatica composizione marciana.

Come è noto, l'attuale basilica è il risultato della terza costruzione, i cui lavori iniziarono nell'anno tradizionalmente stabilito del 1063 con il doge Domenico Contarini (1043-1071) e ultimata nel 1072, a cui seguirono i lavori per le decorazioni in mosaico (Fig. 59).

L'impulso alla prima San Marco fu invece quella straordinaria mossa politico-religiosa del trasferimento, o meglio trafugamento, delle reliquie dell'evangelista Marco in laguna, traslate nell'828 da Alessandria d'Egitto per opera dei presunti Buono da Malamocco e Rustico da Torcello su volere del doge Agnello Partecipazio (810-827). Questi fu colui che, con il trasferimento della sede ducale da Malamocco a Rivo Alto nell'810 e la costruzione del Castello Ducale, diede il vero impulso alla formazione dell'odierna *Civitas Rivoalti*, e la cui scelta di sostituire il patrono bizantino San Teodoro con San Marco, un giudeo-cristiano di Gerusalemme, si impone come un forte simbolo di indipendenza e volto ad esaltare la chiesa 'nazionale' in opposizione a quella gradese[68].

Dunque, queste reliquie erano vitali per il nuovo ruolo che il ducato voleva assumere nel panorama politico, e furono poste provvisoriamente in una piccola cappella all'interno del Castello Ducale, mentre si diede l'avvio ai lavori di costruzione di una più degna basilica atta

[67] Paier, 2011.

[68] È bene ricordare che nell'827 si era svolto a Mantova un sinodo in cui si stabilisce che l'episcopato di Grado, riconosciuto da Venezia come la propria chiesa metropolita, è subordinato alla diocesi di Aquileia, che diventa così la sede religiosa più importante dell'Alto-Adriatico, segnando in questo modo una profonda ingerenza dell'autorità del Sacro Romano Impero sulle chiese della laguna. Venezia, perciò, sente sempre più forte il desiderio di una legittimazione di indipendenza, e la costruzione di una basilica di questa importanza, avvenuta con il sostegno e l'approvazione dell'Impero bizantino, segnava una presa di distanza dal potere carolingio e da quello ecclesiastico romano. Polacco, 1991, p. 9; Ortalli, 1992, pp. 727-738; Cecchi, 2003, pp. 19-30; Distefano, 2017, pp. 18-19.

a contenerle[69], sotto la guida del già citato Agnello e in seguito dei figli Giustiniano (827-829) e Giovanni (829-837)[70].

Questa prima San Marco[71], però, dopo solamente un secolo di vita fu danneggiata da un grave incendio nel 976, appiccato dalla fazione filo-bizantina a danno del doge Pietro Candiano IV; il suo successore Pietro Orseolo I, di fazione opposta, fu l'artefice della ricostruzione di un nuovo Palazzo Ducale e del restauro della seconda San Marco[72], a cui in tempi brevi seguirà la terza, consacrata il 25 giugno 1094 alla presenza del doge Vitale Falier, a seguito del ritrovamento delle reliquie del santo, perdute perché dimenticate nel 976.

L'atto di costruzione di una terza basilica[73] molto sfarzosa si caratterizza ancora una volta come atto politico, ideologico e religioso, volto a ribadire l'orgoglio e l'autonomia veneziana e della sua Chiesa di Stato dall'ingerenza imperiale e del Patriarcato, in un momento storico in cui la lotta tra Aquileia e Grado era tornata in primo piano: come ho sottolineato nel capitolo precedente, il gesto stesso di ricercare modelli e architetti a Costantinopoli, sottolinea la distanza che si volle instaurare dalla Chiesa di Roma e dall'Impero germanico; il progetto stesso della basilica fu, infatti, elaborato dal doge e da architetti bizantini[74], all'interno di un cantiere dove certamente operarono maestranze veneziane e venete.

---

[69] In origine in questa zona sorgevano ben due chiese la cui fondazione risale al VI secolo e che furono erette come dono di ringraziamento ai Veneziani per volere del generale bizantino Narsete: si tratta delle chiese di San Geminiano e di San Teodoro. La prima, edificata in legno vicino alla torre difensiva del Castello, subì danni irreparabili per il grave incendio del 976 e per questo ricostruita; fu poi demolita nel 1172, a causa dell'interramento di un rio che in origine scorreva nell'attuale piazza, e riedificata esattamente dalla parte opposta rispetto alla Basilica, subendo vari rifacimento nel corso del Cinquecento. Al 1807 risale, invece, la definitiva distruzione per volere di Napoleone. La seconda, invece, sorgeva a lato del Castello Ducale ma fu anch'essa demolita e riedificata dietro la sagrestia della basilica marciana nel 1486. Distefano, 2017, pp. 14-15.

[70] Fondamentale e affidabile è il testamento di Giustiniano Partecipazio, risalente all'829, dove il doge dispone la costruzione di una basilica nell'area del monastero di San Zaccaria, specificando le diverse provenienze dei materiali edili da altre sue proprietà. Cessi (a cura di), 1942, pp. 93-99; Cecchi, 2003, pp. 19-20.

[71] Per la problematica relativa alla ricostruzione ideale della prima San Marco vedi Forlati, 1975, pp. 48 ss.; Demus, 1960, pp. 65 ss.; Bettini, 1946; Dorigo, 1983, pp. 556 ss.; Dorigo, 1992, pp. 63-69; Polacco (a cura di), 1997; ma per le più recenti conclusioni in merito vedi Cecchi, 2003.

[72] L'incendio del 976 fu certamente un evento devastante, che portò alla distruzione di numerosi edifici e chiese dell'area, ma pare ormai constato che i danni relativi alla basilica marciana non furono di così vasta entità come viene ricordato dalle cronache del tempo; infatti, le fonti dichiarano che l'edificio fu restaurato nell'arco di qualche anno. Cecchi, 2003, pp. 31-32.

[73] Gli studi più recenti sono giunti alla conclusione che non si trattò di una ricostruzione così radicale, poiché nel 1040 si tenne qui un concilio provinciale e nel 1049 vi fece visita papa Leone IX, avvalorando l'ipotesi che la chiesa non versasse in pessime condizioni tali da necessitare una riedificazione totale. Inoltre, numerose fonti documentano l'uso oculato delle risorse finanziare da parte del doge Domenico Contarini e, in generale, era tendenza del modo di costruire veneziano il continuo riuso di materiali e risorse, tale che i suoi edifici appaiono oggi come palinsesti di complessa decodificazione. Perciò, quello del doge fu sia un lavoro di restauro necessario, sia la risposta a quella vivacità sociale e religiosa che si stava diffondendo in Occidente nell'XI secolo. Cecchi, 2003, pp. 33-44.

[74] *«Accitis igitur ex Constantinopoli primariis architectis»* da Giustiniani, 1492, X, d, p. 110. La leggenda vuole che l'ignoto architetto sia stato rappresentato nel primo bassorilievo a sinistra nel grande arcone esterno della Porta Maggiore della Basilica; qui, si può scorgere una figura seduta di ridotte dimensioni abbigliato alla greca, e che tiene in mano due stampelle in segno di infermità fisica, secondo la tradizione per cui un altissimo

Poiché la basilica doveva essere il luogo in cui erano conservate le spoglie di un evangelista, occorreva creare un luogo all'altezza, con un'impronta anticheggiante, e dunque il modello principale fu il tempio giustinianeo che a Costantinopoli celebrava i Santi Apostoli[75], e la stessa decorazione interna doveva trasmettere visivamente l'importanza della sede apostolica.

La scelta della pianta architettonica fu, però, molto particolare (Fig. 60, 61): infatti, mentre in Oriente prevaleva la forma a croce greca inscritta, poiché in questo modo meglio veniva sottolineata l'importanza dell'icona posta nella cupola centrale, e in Occidente la forma basilicale, con il fulcro rappresentato dall'abside, la basilica marciana si discosta invece da entrambe, adottando una soluzione del tutto originale. Qui, infatti, attraverso l'associazione tra cultura greca, romano-paleocristiana e romanica, si scelse una pianta a croce greca con i bracci laterali meno estesi rispetti alla navata centrale, finendo per assomigliare a una croce latina ed accentuando così la profondità spaziale dell'edificio[76].

Per quel che riguarda, invece, il vastissimo programma decorativo dei mosaici, esso fu realizzato in un arco di tempo piuttosto esteso, concludendosi probabilmente a metà del XIII secolo, motivo per cui in esso rimane ancora traccia dell'evolversi del cantiere contariniano e del gusto artistico, sia occidentale che bizantino[77] (Fig. 62). Anche nei mosaici, dunque, si palesa una fusione culturale, se si pensa, per esempio, che questo programma decorativo fedele alla cultura figurativa bizantina arrivò ad estendersi su ogni superficie disponibile, al di sopra di un manto di tessere dorate: all'interno di una chiesa orientale di periodo macedone o comneno ciò non sarebbe stato concepibile, poiché in questo modo si celava la struttura architettonica dell'edificio e si distoglieva il fedele dal raccoglimento spirituale[78].

---

livello di sapienza e tecnica poteva essere detenuto pagandone il prezzo a livello fisico; da Distefano, 2017, p. 33.

[75] Per alcune riflessioni sul rapporto tra la basilica marciana e l'*Apostoleion* di Costantinopoli vedi Iacobini, 2006, p. 480 ss. e annessa bibliografia.

[76] Polacco, 1991, p. 44; Dorigo, 2003, p. 175.

[77] Per i mosaici della basilica di San Marco rimando a Demus, 1960; Demus, 1984; Rizzardi, 1985; Dorigo, 1990, pp. 31-65; Polacco, 1991; Zuliani, 1994, pp. 21-144; Andreescu-Treadgold, 1997, pp. 87-104;

[78] Interessanti osservazioni sulla spiritualità bizantina, l'architettura delle sue chiese e il tipico uso provinciale di estesi fondi aurei si trovano in Dorigo, 2003, pp. 181-186.

II.1 Il pavimento della basilica

All'interno di questo vasto progetto decorativo, si inserì anche il pavimento in *opus sectile*, elemento fondamentale e in perfetta sintonia con il vasto impianto iconografico e architettonico della basilica di San Marco[79].

Il *pavimentum* è datato anteriormente al 1110-1150 per ragioni di tipo archeologico e con tutta probabilità portato a termine prima della consacrazione svoltasi nel 1093, ovvero già alla fine degli anni '60 dell'XI secolo, poiché si data al 1070 la nomina a doge di Sebastiano Ziani, avvenuta a chiesa non ancora ultimata a dispetto del pavimento[80]. Purtroppo, la sua *facies* attuale risente di secoli di restauri e rifacimenti che, seppur non abbiano particolarmente modificato la sua originale articolazione, hanno comunque comportato la sostituzione di alcune parti originali. Fondamentale si è rivelato, tuttavia, il primo disegno completo realizzato da Antonio Visentini nel 1761 (Fig. 63) e quelli della fine del XIX secolo ad opera dell'architetto Nicolò Moretti (Fig. 65).

In modo molto simile al caso torcellano, anche il settile della basilica di San Marco si configura come opera in cui confluiscono due filoni culturali differenti, ovvero una componente bizantina, ravvisabile nella raffinatissima tecnica musiva, in alcuni intrecci geometrici e nel percorso sacro da esso delineato, e una componente decisamente più occidentale, che si rifà al passato paleocristiano e al contemporaneo clima culturale romanico, come si può notare da alcuni motivi decorativi e soprattutto dagli scomparti in tessellato in cui compaiono scene zoomorfe. È quest'ultima caratteristica che distanzia il pavimento marciano da quello della basilica di Santa Maria Assunta, e che influenzerà profondamente le successive pavimentazioni settili lagunari, in cui le figure di animali saranno diffusissime.

Dunque, il pavimento copre la basilica in tutta la sua interezza, incluso l'atrio, ma ampie zone sono frutto di restauri e rifacimenti che ebbero luogo con costanza nel corso dei secoli, e che inevitabilmente hanno causato un'alterazione delle cromie originarie per la difficoltà di reperire tessere del medesimo colore, oltre al fatto che quando ha luogo una sostituzione di materiale lapideo si verifica un leggero allargamento dello spazio tra le connessure, provocando perciò un complessivo effetto di sgranatura dei motivi decorativi[81]. Nonostante ciò, è

[79] Barral i Altet, 1985; Polacco, 1990, pp. 29-37; Farioli Campanati, 1997, pp. 11-19; Barral i Altet, 2010, pp. 339-340; Vio (a cura di), 2012.

[80] Vio, 2012, pp. 11-13.

[81] Vedi Lazzarini, 2012, pp. 51-107 per una disamina approfondita dei materiali impiegati nel settile marciano, e relativa bibliografia precedente. Dagli studi si pensa che solamente un 20% dell'intero manto

ancor ravvisabile la perfetta simmetria che domina la disposizione di ogni elemento e l'inventiva del programma iconografico, così come, soprattutto nella navata centrale, l'originale gusto cromatico in cui dominano i colori tenui.

Per quel che riguarda la navata centrale, essa presenta alcune sezioni di notevole importanza, come le otto lastre di marmo rettangolari disposte entro una sezione decorata da una fila di losanghe e cerchi, tutti bordati da una fascia con motivi a piccoli triangoli, e un ulteriore bordo fatto di lastre rettangolari di marmo chiaro (Fig. 66). Poco più avanti, invece, procedendo verso l'altare, si incontra il cosiddetto 'mare', ovvero una serie di lastre accostate tra loro a formare un grande quadrato omogeneo, bordato da una cornice con motivi geometrici; in entrambi i casi, l'uso di ampie stesure formate da lastre di marmo per decorare le zone mediane degli edifici sacri è tipico del mondo bizantino, riscontrabile nella zona centrale del naòs del *Katholikòn* di Hosios Lukas (Fig. 36), nella *Koimesis* di Nicea (Fig. 37) e nella chiesa di Sagmata. Oltre la divisione dell'iconostasi, invece, si trova una composizione in cui da sette rettangoli concentrici, con al centro un rettangolo di porfido bordato da una sottile linea in pietra nera che è collegata a un'altra fascia più grande (Fig. 68).

Per quel che riguarda le due navate laterali, oltre a numerose sezioni decorate con complesse geometrie, esse presentano in modo speculare due rettangoli in cui in ognuno sono inscritti due ottagoni suddivisi in spicchi (Fig. 69, 70, 71), collegati tra loro da una fascia annodata resa con un motivo a cerchi intersecanti che formano fiori quadripetali; notare come questi ottagoni siano interamente riempiti con una decorazione a triangolini policromi alternati ad altri di marmo chiaro, ripetendo la particolare decorazione riscontrata a Torcello, e come le restanti zone dei grandi rettangoli siano completate da decorazioni in tessellato, molto restaurate, che ripetono però antichi motivi fitomorfi della tarda antichità, ovvero tralci vegetali che si avvolgono in volute, arricchite da elementi zoomorfi, in particolare piccoli volatili e pavoni.

Anche i due bracci dei transetti sono speculari nella conformazione, presentando, dunque, una suddivisione in due quadrati entro cui si possono notare alcune composizioni molto interessanti; partendo dall'estremità del transetto sud si incontra una grande *quincunx* (Fig. 72), formata da quattro *rotae* che ne circondano una al centro, di dimensioni leggermente minori, tutte collegate da una fascia annodata con un motivo già riscontrato nella basilica torcellana, ovvero quello ad esagoni allungati a formare ottagoni, che compare anche nella bordatura che circonda il disco centrale. Queste quattro *rotae* sono decorate all'interno con fasce concentri-

pavimentale sia originale (soprattutto relativo alla navata centrale) mentre il restante 80% è stato oggetto di restauri o complete sostituzioni sia in antico che nel corso del XIX e XX secolo.

che di triangoli policromi, ma una di queste è raggiata, e dunque presenta un'alternanza di motivi decorativi nei diversi scomparti; il disco centrale è reso, invece, con motivi differenti, tali che essa risalti come punto focale dell'intera composizione (Fig. 73). Essa ha un disco marmoreo centrale, da cui diparte una fascia con un motivo a spina di pesce reso con piccole lastre policrome, a loro volta attorniante, oltre una sottile banda in marmo semplice, da cinque fasce con un motivo a triangoli isosceli disposti in modo da creare visivamente un senso di movimento. Questi due *patterns* sono tipici delle zone orientali dell'Impero Romano, così come la stessa composizione a *rotae* intrecciate da nastri entro cui scorre una finissima banda in *opus alexandrinum*, e sono riscontrabili, come ho precisato nel precedente capitolo, in alcuni lacerti pavimentali quali quelli di Hebdomon (Bakırköy) (Fig. 44), risalenti alla seconda metà del IX secolo[82], e quelli, sempre di incerta datazione ma comunque precedenti alla terza San Marco, della chiesa della *Metamorphosis* a Imrali[83] (Fig. 43) e nel frammento di *quincunx* proveniente da Kurtköy[84] (Fig. 74), ma anche nella successiva *Nea Moni* a Kios[85] (Fig. 49).

L'altro settore del transetto sud presenta invece uno schema in cui prevale la forma geometrica del quadrato (Fig. 75), riempito da numerosi motivi in settile più o meno originali, mentre all'esterno di questa grande composizione si trovano ulteriori settori rettangolari con minuti composizioni marmoree. Nel transetto nord, invece, entrambi le porzioni di pavimento sono decorate con grandi intrecci di *rotae*, in cui la *quincunx* si arricchisce di altri quattro dischi più piccoli; la raffinatissima composizione adiacente la navata centrale, in particolare, più complessa di quella del coro di Torcello, ricorda molti dei motivi a dischi annodati precedentemente citati dell'Oriente bizantino.

Una zona molto interessante di questo vasto *pavimentum sectile* si trova nell'estremità del transetto sud, nelle due sezioni adiacenti il motivo a quinconce, in cui il gusto per certi motivi antichizzanti tipici della cultura figurativa paleocristiana è preponderante. Infatti, il pavimento che si trova in corrispondenza dell'altare di San Leonardo (Fig. 76, 77) è decorato interamente in *opus tessellatum*, ricalcando un motivo, quello a cerchi intersecanti che formano fioroni a quattro petali, tra i più diffusi nei mosaici pavimentali tra V e VI, in particolare nella zona di Ravenna e in quella di sua influenza[86]; questo motivo, sia nella sua versione più semplice (Fig. 78), che in quella più complessa a intersezione a foglie di acanto, come in questo caso, è

[82] Demiriz, 2002, pp. 68-72; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 426-428.
[83] Demiriz 2002, pp. 31-33.
[84] Questo lacerto venne a luce durante alcuni scavi tra il 1974 e il 1975, e facevano parte di una cappella, a sua volta compresa entro un monastero. Oggi è conservato nel quadriportico della chiesa di Sant'Irene a Istanbul, coì come i frammenti provenienti da Yakacik. Guiglia Guidobaldi, 2011, p. 426.
[85] Pedone, 2011, pp. 762-763.
[86] Minguzzi, 2006, p. 647.

riscontrabile, per esempio, nella chiesa di San Vitale a Ravenna (Fig. 79)[87], ma soprattutto nella vicinissima Grado, in Sant'Eufemia (Fig. 80)[88]; inoltre, lo si riscontra anche nella zona consacrata nel 1026 dell'Abbazia di Pomposa (Fig. 81), un lacerto questo che è stato oggetto di vivaci dibattiti tra gli studiosi in quanto lo si è creduto un reimpiego proveniente dalla basilica di San Severo a Classe (Fig. 82)[89].

Questo gusto per i motivi paleocristiani caratterizza anche la zona oltre la *quincunx*, in cui entro un settore rettangolare, sempre in *opus tessellatum*, compaiono tre riquadri (Fig. 86), bordati da più file di mosaico con un motivo a scacchiera: quello al centro presenta il noto motivo a pelte subacquee (Fig. 87), o onde marine, di colore nero con parte centrale rossa e sfondo bianco, mentre le due partizioni ai lati sono decorate con uno schema di quattro cerchi avvolti e collegati tra loro con nodi, che riprendono gli stessi motivi delle cornici, ed entro cui sono posti coppie di volatili affrontati e separati da un racemo vegetale (Fig. 83, 85, 85); altre coppie di animali si trovano anche negli spazi liberi al di fuori dei cerchi, e si tratta per lo più di rapaci che catturano lepri. Il bordo che separa questi tre riquadri è interamente occupato da tralci vegetali che si avvolgono in volute.

Dunque, il motivo a pelte è uno dei più diffusi della tarda antichità, ma permane nel corso dell'Alto e del Pieno Medioevo solo in area Adriatica[90]; infatti, lo si ritrova, oltre che a Ravenna (Fig. 88)[91], anche nella vicina Grado, a Sant'Eufemia (Fig. 89), mentre successivamente è impiegato nell'altomedievale Santa Maria di Gazzo Veronese[92] (Fig. 90) e a Carrara Santo Stefano[93] (Fig. 91), tra la fine dell'XI e il XII secolo, in cui, in quest'ultima, le pelte sono nere su fondo bianco e sono attorniate da tralci vegetali abitati.

Anche la serie di cerchi in tessellato annodati tra loro, abitati o meno, è un motivo paleocristiano di ampia diffusione, ed è esso stesso ripetuto in altre zone del pavimento marciano (Fig. 92). Oltre che nella già citata Ravenna, sia nella basilica di San Vitale (Fig. 94) che a

[87] Vedi Farioli, 1975, pp. 138-145 per la questione delle maestranze che operarono a San Vitale e sull'eventualità di un intervento orientale, che giustificherebbe l'estrema raffinatezza di questo pavimento, in confronto, per esempio, a quello di poco successivo di San Severo a Classe, molto più 'locale' e modesto.

[88] Mirabella Roberti, 1980, pp. 303-311. Anche Farioli, 1978, pp. 267-287 per i rapporti tra Ravenna e Grado.

[89] Tedeschi, 2017, pp. 95-118.

[90] Minguzzi, 2006, pp. 649-651. Vedi anche Trovabene, 2011, pp. 897-919.

[91] A Ravenna il motivo a onda marina persiste per lungo tempo, tanto che lo si ritrova nel mosaico pavimentale di San Giovanni Evangelista, nel XIII secolo. Farioli, 1970, p. 210; Farioli, 1975, p. 157.

[92] Zovatto, 1962, pp. 260-272; Barral i Altet 1985, pp. 90-91; Lusuardi Siena, 1989, pp. 172-187; Porta 2001, pp. 165-166.; Napione, 2008, pp. 203-210.

[93] Barral i Altet, 1985, p. 93; Porta, 1994, pp. 379-384.

Sant'Apollinare in Classe (Fig. 93), infatti, essi ricorrono a Sant'Eufemia a Grado[94] (Fig. 95); a Venezia, però, lo schema geometrico viene arricchito da figurazioni di animali, di chiaro gusto romanico, similmente a quanto succede in altre aree della chiesa[95], ma anche in alcuni esempi di poco precedenti, come nei frammenti di IX secolo di Sant'Ilario a Venezia e, in generale, nel panorama artistico coevo.

È chiaro dunque come in questa zona della chiesa traspaia la volontà di richiamare le radici occidentali del dogado, in particolare quelle del glorioso passato paleocristiano della zona alto adriatica, arricchite però dal gusto artistico contemporaneo.

La questione relativa la presenza di temi zoomorfi di inconfondibile stile romanico, nei casi ove non si sia verificato un pesante restauro, merita a questo punto qualche osservazione. Infatti, la presenza di scene con animali ha portato a giudicare l'intero progetto del pavimento come esclusivamente legato al clima culturale occidentale, e in particolare che: «il punto d'origine dei pavimenti veneziani [sia] quello associato con il repertorio abituale dei mosaici dell'Italia del nord, e non una qualsiasi importazione da Bisanzio, come talora si è detto»[96]. Tenendo conto che la storia e l'iconografia dei pavimenti successivi la basilica marciana, come quello della chiesa di San Zaccaria, di San Lorenzo e del Duomo di Murano, verrà analizzata in seguito, questa affermazione non può essere riferita al settile in questione, in quanto gli elementi paleocristiani e romanici sono sì molto evidenti, ma ciò che è innegabile è il carattere di «meticciato culturale» del pavimento[97], in cui gli elementi della tradizione occidentale confluiscono nel quadro sostanzialmente bizantino della programmazione di San Marco. È dunque condivisibile affermare che: «*Les animaux figurés sur le pavement de Saint-Marc appartiennent tous au répertoire habituel des Bestiaires*»[98], ma questi sono solo un tassello all'interno di un progetto, quello del *pavimentum*, molto complesso e intriso di significati legati alla teologia di matrice bizantina.

[94] In particolare, nella navata centrale della basilica di San Marco, è presente un motivo che ripete in modo pressoché identico queste tre decorazioni paleocristiane citate, con, appunto, cerchi, rombi e quadrati senza figurazioni zoomorfe (Fig. 67).

[95] Le scene zoomorfe sono piuttosto diffuse nel *sectile* marciano, e gli esempi più noti sono la celebre scena del funerale della volpe (Fig. 96), oggi purtroppo pesantemente restaurato, e il rinoceronte (Fig. 97), entrambi nel transetto settentrionale. In particolare, il funerale della volpe è qui rappresentato come monito verso il peccatore e l'eretico che, vigilati dagli uomini santi, sono destinati a perire; occorre inoltre sottolineare come questa scena si ripeta anche nella basilica di Santi Maria e Donato a Murano. Flinn, 1963; Pasquini Vecchi, 2000, pp. 23-34; Walter, 2003, pp. 253-260.

[96] Barral i Altet, 1997, p. 48.

[97] Dorigo, 2003, p. 202.

[98] Barral i Altet, 1984, p. 76.

Per quel che riguarda, invece, l'enigmatica simbologia del settile marciano, fino alla fine del XIX secolo la questione non è mai stata trattata in modo esaustivo, e il pavimento è stato quasi esclusivamente studiato dal punto di vista dei materiali lapidei utilizzati e per l'eccezionalità del suo disegno[99].

Già nel 1990 Polacco[100] si cimentò nella decodificazione delle geometrie del pavimento marciano, illustrando in primo luogo un concetto legato alla pianta basilicale a croce greca che è fondamentale per la successiva comprensione del *pavimentum sectile.* Presupponendo, infatti, che i due bracci del santuario siano della medesima lunghezza, le forme alla base di questa pianta sono la croce e il quadrato entro cui la si può inscrivere; entrambi sono collegati al numero quattro, ovvero un'unità in più rispetto al numero tre, un numero che rompe la perfezione divina della trinità e che rimanda al mondo materiale, al Cosmo proiettato sulla terra. Ma ben più importante si rivela il centro della croce, ovvero il punto in cui si intersecano il centro del quadrato, simbolo terreno, e il cerchio ad esso inscritto, simbolo del divino, che diviene il luogo in cui si congiungono il mondo trascendente e quello materiale. Essendo, perciò, il punto in cui cielo e terra entrano in contatto, la figura ad esso legata è quella di Gesù Cristo, il mediatore per eccellenza; di fatti, la cupola posta nell'intersecazione dei due bracci è quella che raffigura l'Ascensione e, come vedremo, il pavimento sottostante ne ricalca il significato celandolo però con particolari simbologie geometriche. Quest'ultimo, appunto, riprende per la sua complessa articolazione le stesse figure del quadrato e del cerchio, forme dall'origine antichissima ma che nei pavimenti bizantini vengono declinati in modo da condensare tutto il loro potenziale simbolico.

Polacco, appunto, diede un notevole impulso alla decodificazione del *sectile* e alla comprensione delle corrispondenze tra queste forme geometriche e l'iconografia delle zone soprastanti, ma è con il più recente volume di Raffaele Paier, frutto di oltre vent'anni di studi, che la simbologia è stata sciolta in ogni dettaglio.

Ricercando le fonti di questa simbologia nella tradizione biblica e patristica, in modo analogo al caso torcellano, vengono sia svelati i significati dei singoli settili, sia l'interpretazione allegorica che li lega in una successione densa di significato, arrivando a ipotizzare il progetto globale scaturito dalla mente del *magister imaginarius*.

Seguendo, infatti, il percorso determinato dalla geometria dei pavimenti, e non quella data dai soggetti iconografici superiori, si vengono configurando due itinerari che Paier chiama ri-

[99] Riferimenti diretti alla simbologia del pavimento si possono rintracciare in Pasini, 1864; Forlati, 1975. Fondamentali rimangono comunque Demus, 1984; e Barral i Altet, 1985.

[100] Polacco, 1990, pp. 29-37.

spettivamente il «percorso di Cristo» e il «percorso dell'uomo», il primo che traccia un quadrato e il secondo che segue l'asse Est-Ovest[101] (Fig. 64).

Il primo ha inizio nell'atrio ovest e prosegue verso quello nord, ovvero partendo dalla cupola della Genesi e passando dall'arcone del Paradiso fino alla cupola di Abramo; in esso viene narrata l'origine del genere umano con Adamo e la sua caduta nel peccato, episodio che ha come conseguenza l'introduzione del male nel mondo creato da Dio, così che questi decide di sterminare la specie da lui creata. Dal diluvio universale, quindi, viene salvato Noè e la sua famiglia grazie all'arca che è simbolo della Chiesa, ma il genere umano finirà per degenerare ancora una volta nell'episodio della Torre di Babele; a questo punto si inserisce la figura di Abramo, a cui Dio si rivela e che diventerà il patriarca del popolo ebraico: Adamo e Abramo, posti ai due lati dell'atrio della basilica, sono i capostipiti dei due popoli, ovvero quello delle Nazioni e quello di Israele e sono simboleggiati dalle due *semirotae* del pavimento, poiché entrambi confluiranno nella nuova Chiesa fondata da Cristo.

In particolare, la decorazione dell'atrio ovest presenta nove settori circolari concentrici, un numero fondamentale per la storia di Israele, il cui popolo fu deportato in Assiria nel nono anno del regno di Osea, e fu nel nono anno del regno di Sedecia che la stessa Gerusalemme fu assediata da Nabucodonosor. «Essendo il nove l'ultima delle cifre (nel sistema decimale), esso annunzia sia la fine sia l'inizio, cioè indica una trasposizione su un nuovo piano. […] Ultimo dei numeri dell'universo manifestato, esso apre la fase delle trasmutazioni, esprime la fine di un ciclo, il compimento di un corso, la chiusura dell'anello»[102], quel nuovo inizio che ben è rappresentato da Abramo, colui che per primo credette ciecamente nella volontà di Dio e che simboleggia il credente per eccellenza. La semi-*rota* al di sotto della cupoletta della Genesi, invece, ha sei sezioni circolari concentriche, un numero questo che rimanda sì ai giorni della creazione, ma ha anche una forte connotazione di ostilità e contrasto verso la volontà divina; esso, infatti, è un'unità in meno rispetto alla perfezione del numero sette e, solo per citare un esempio tra tutti, è il 666 il numero del demonio nell'Apocalisse di Giovanni (*Ap*. 13, 18). Questa composizione, infatti, si trova sotto le rappresentazioni del peccato originale e del Diluvio Universale, episodi biblici in cui l'uomo si ribella a Dio sfidandolo; è probabile, perciò, che questa semi-*rota* rimandi all'umanità che non conosce il vero Dio cristiano, in opposizione alla prima citata semi-*rota* sinistra dell'atrio ovest[103].

---

[101] Paier, 2011, p. XIV. Al volume di Paier rimando per la trattazione completa riguardo i pavimenti e l'iconografia delle figure superiori.

[102] AA.VV. *Dizionario dei simboli*, 1992, voce nove, volume II, p. 139.

[103] Paier, 2011, pp. 23-27.

Questa particolare simbologia su cui mi sono soffermata è solamente un esempio delle numerosissime che si riscontrano in tutto il *pavimentum* e dimostra efficacemente la presenza di un forte messaggio teologico insito nelle forme geometriche del litostrato, ovvero il legame tra la *pars terrestris* e quella *celestis* della basilica.

Proseguendo verso il transetto nord si arriva poi a una zona dedicata non, come sarebbe prevedibile, alla nascita di Cristo, ma alle storie della Vergine e all'Incarnazione del Messia, un "salto" iconografico questo che trova spiegazione ancora una volta nell'enigmatica composizione del settile: lungo tutto il transetto, infatti, sono raffigurate due file di sette ottagoni, per un totale quindi di quattordici; questo numero moltiplicato per tre, ovvero il numero delle cupole soprastanti dà come risultato 42, ovvero il numero delle generazioni che secondo la profezia biblica avrebbero dovuto intercorrere tra quella di Abramo e quella di Cristo.

Questo itinerario dedicato alla figura di Cristo prosegue con i mosaici della cupola dell'Ascensione, all'incrocio tra i due bracci della chiesa, in cui si celebra la figura del Messia come Salvatore e liberatore dell'umanità dal Male, rendendo di nuovo possibile l'accesso al Paradiso, celebrato nella zona del transetto sud. Occorre soffermarsi un attimo sulla porzione di pavimento corrispondente alla cupola dell'Ascensione, ovvero quella disposizione di estese lastre marmoree denominata 'mare' che ho descritto in precedenza, e che trova così tanti rimandi nel mondo bizantino. Il mare, infatti, nella tradizione cristiana è investito di numerose simbologie, ma quella che fu utilizzata dai *magistri* che progettarono il complesso iconografico marciano è quella del mare come male e morte, ovvero Cristo dovette attraversare il male-mare per poter trionfare su di esso e salire al Cielo.

Da qui si passa poi al Battistero, dove si celebra il rito attraverso cui gli uomini rinascono purificati in Cristo; l'itinerario, quindi, si conclude attraverso la cappella Zen e viene a formare così un perfetto quadrato, guidando il fedele lungo il racconto che dalla notte dei tempi porta alla salvezza di tutti gli uomini attraverso il sacrificio di un Dio fattosi uomo.

Il secondo percorso riguarda invece l'uomo, che dall'entrata della Basilica, ovvero dall'Occidente legato alle tenebre e al peccato, avanza vero il presbiterio, l'Oriente, cioè verso la nuova vita e l'incontro con Cristo. Il fedele, dunque, entrando in chiesa dalla porta centrale dell'atrio ovest, vede coerentemente i mosaici dell'Apocalisse rappresentati sull'arcone, mentre sul pavimento trova la raffigurazione simbolica della Chiesa come Torre e Cristo come unica Porta della salvezza; successivamente sotto la cupola della Pentecoste assiste alla scena della discesa dello Spirito Santo. Sotto la cupola dell'Ascensione anche l'uomo deve attraversare il mare-male per poter concludere la sua vita terrena e accedere alla Gerusalemme celeste sulla Montagna Sacra, rappresentata nel pavimento tra l'altare maggiore e l'iconostasi.

Qui, infatti, si può scorgere un'originale composizione marmorea formata da sette rettangoli concentrici in cui al centro è posto un rettangolo porfireo bordato da una sottile linea nera che è collegata a un'altra fascia più grande; sollevando gli occhi si può notare che tale ordinamento trova corrispondenza nel mosaico di un sott'arco in cui è raffigurata una scena cara a numerose chiese paleocristiane, simboleggiante il Cielo, ovvero Cristo attorniato dagli arcangeli Michele e Gabriele a cui seguono cinque volute floreali per parte. Osservando attentamente si nota come la posizione del Messia coincida con quella del rettangolo di porfido, il cui rosso simboleggiava la regalità, e quella degli arcangeli con le due linee laterali di colore nero; grazie a una mirabile composizione geometrica, quindi, viene criptata l'immagine della Montagna Sacra, il luogo sulla cui vetta è posta la dimora di Dio, lasciata da suo figlio per discendere tra gli uomini[104].

Dopo avere illustrato i due percorsi sacri che si delineano all'interno della basilica, è doveroso soffermarsi ancora una volta sulle scene in *tessellatum* in cui figurano animali e sottolineare il loro perfetto inserimento nel progetto iconografico globale; se si prende in considerazione, per esempio, la raffigurazione dell'unicorno-rinoceronte collocata nel transetto nord davanti alla cappella dei Mascoli (Fig. 97), si può risalire al legame sotteso con alcune delle raffigurazioni della volta[105]. L'unicorno, infatti, simboleggia Gesù Cristo che si è incarnato nel seno della Vergine per essere condannato e ucciso dagli uomini e permettere loro, infine, di accedere alla vita eterna; tutto ciò è rintracciabile nella descrizione che ne dà il Fisiologo[106] in cui si afferma che il corno dell'animale simboleggia l'albero della croce di Cristo, ovvero l'albero della vita. Coerentemente, infatti, vicino a questa rappresentazione si trova quella di un albero con foglie di fico, ovvero la pianta che era nel Paradiso terreste e che qui collocata preannuncia l'albero della Croce redentrice; la simbologia dell'albero e quindi della discesa del figlio di Dio tra gli uomini è confermata dal mosaico che si trova esattamente in asse sopra l'unicorno, quello con l'Annunciazione raffigurata sull'arcone.

È ormai chiaro, dunque, come questo pavimento, un vero e proprio vangelo di pietra, riveste un significato sacro ben preciso che, non potendosi esplicitare come nelle raffigurazioni dei mosaici, viene criptato con simboli geometrici, in modo che l'inevitabile atto di calpestarli non risulti un gesto sacrilego. Inoltre, sono proprio i settili pavimentali a determinare i percor-

[104] Paier, 2011, pp. 270-284.

[105] Paier, 2011, pp. 79-81.

[106] «E' un animale piccolo […], ha un solo corno in mezzo alla testa. [Per dargli la caccia] espongono davanti ad esso una vergine immacolata, e l'animale balza nel seno della Vergine, ed essa lo allatta, e lo conduce al palazzo del Salvatore»: Zambon (a cura di), 1990, pp. 60-61; vedi anche Pastoureau, 2012.

si salvifici all'interno della Basilica, mentre i motivi figurati a mosaico delle cupole e degli arconi sono ausiliari alla comprensione dei temi geometrici. Ciò su cui è interessante porre l'attenzione ai fini di questa ricerca è come la bellezza e la fantasiosa disposizione delle tessere marmoree nel pavimento della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello e di quella di San Marco vadano oltre il mero fine estetico di derivazione romana e tardoantica, e si configurino come portatori di una simbologia sacra che non lascia dubbi sui suoi rapporti con il mondo bizantino, testimoniati inoltre dalla presenza della tecnica dell'*opus alexandrinum*.

III. La chiesa di San Zaccaria a Venezia

Le origini della chiesa di San Zaccaria, che sorge poco distante da quel centro politico e religioso quale era Piazza San Marco, sono intrecciate a quelle della *Civitas Rivoalti* e risalgono a un'epoca anteriore rispetto alla fondazione marciana. Il monastero, infatti, sede di un'importante comunità femminile benedettina, vitale fino alla soppressione napoleonica degli ordini religiosi, fu edificato per volere di Giustiniano Partecipazio in data imprecisata; infatti, l'atto di fondazione non ci è pervenuto, ma notizie riguardo le sue origini sono contenute nel testamento del sopracitato doge, databile secondo gli studiosi tra il marzo 828 e l'ottobre 829[107]. Qui, come ho scritto in precedenza, è presente una sezione riguardante le disposizioni sull'utilizzo di materiale destinato alla costruzione della cappella atta a contenere le reliquie dell'evangelista Marco; dalle sue ultime volontà emerge l'intenzione di far sorgere la nuova costruzione su un territorio appartenente al monastero benedettino[108], che quindi a quelle date era già esistente e che viene citato più volte in quanto oggetto di ingenti lasciti[109].

L'atto di fondazione della prima San Zaccaria, quindi, succede di poco il trasferimento del centro del potere a Rialto e precede la traslazione delle reliquie di San Marco, configurandosi esso stesso come un atto politico-religioso dello stesso genere, ovvero volto a legittimare «il nuovo ruolo che Venezia è pronta a interpretare come *alterum Byzantium*»[110] e a plasmare una Chiesa che fosse al servizio del ducato.

Indubbiamente, in laguna politica e religione erano profondamente intrecciate, basti pensare alla nascita della basilica marciana come cappella ducale, e il monastero di San Zaccaria giocò un ruolo importante nelle dinamiche politiche e sociali veneziane, in quanto luogo custode di preziose reliquie, la cui fondazione era, per l'appunto, di committenza dogale, e nella cui lista di donatori che contribuirono a formare il patrimonio figurano importanti famiglie dell'aristocrazia lagunare[111].

Prima della totale ricostruzione della chiesa di San Zaccaria nella veste in cui la possiamo ammirare ancora oggi (Fig. 99, 101), essa fu oggetto di un importante lavoro di ristrutturazio-

[107] Pozza, 1998, p. 28; Carile, 2011, pp. 681-683.

[108] Quando un nobile laico fondava un monastero si arrogava il diritto di gestire i beni monastici come patrimonio personale; in questo caso, infatti, il doge sottrae territorio alle monache per scopi religiosi e personali. Sui rapporti tra i dogi e San Zaccaria nel corso dei secoli vedi Carraro, 2016, pp. 9-22.

[109] Nel testamento Giustiniano elenca lo straordinario numero di arredi liturgici che ha già donato al monastero, oltre a fondi e possedimenti che gli verranno donati dopo la sua morte; Agazzi, 2013, pp. 155-157; Agazzi, 2016, pp. 38-39.

[110] Placentino, 2016, p. 218.

[111] Carraro, 2016, pp. 12-13.

ne avvenuto sotto l'abbaziato di Elena Foscari (1437-1455?), durante il quale il monastero venne ampliato e modificato in chiave gotica[112]. Interventi così pervasivi hanno reso estremamente difficile la sopravvivenza di elementi dell'antica chiesa e ancora più complesso il lavoro degli studiosi, che si sono concentrati sulla ricostruzione ideale delle diverse fasi del monastero[113].

Alla luce degli scavi archeologici, si è giunti alla conclusione che non è possibile rintracciare elementi della fase originale di IX secolo, mentre alcuni resti architettonici sono riconducibili alla chiesa romanica di XII secolo, ovvero quella ricostruita a seguito di un grave incendio che devastò questa zona nel 1106 e che sostituì integralmente quella precedente (Fig. 100). Naturalmente, la ricostruzione di questa chiesa è di carattere ideale, ma con molta probabilità doveva trattarsi di un edificio ad impianto basilicale a tre navate con tre absidi semicircolari, in cui quella centrale era più ampia e profonda rispetto quelle laterali; le navate erano separate da una serie di cinque colonne per parte, mentre la facciata si trovava in posizione arretrata rispetto a come appare oggi[114].

Dalle fonti e dai pochi elementi superstiti della fase pre-quattrocentesca, è possibile notare alcune caratteristiche che legano l'architettura di San Zaccaria a quella di tradizione lagunare e a quella dell'entroterra veneto e altoadriatico; per esempio, a quest'ultima si deve la scelta di un'abside poligonale a cinque lati tipica di chiese paleocristiane ravennati e aquileiesi, mentre il capocroce tra l'abside centrale e le laterali inscritte è di chiara derivazione marciana.

Come ho già accennato, il monastero fu oggetto di una radicale ristrutturazione gotica, a cui seguirono, a partire dal 1458, i lavori di costruzione che hanno portato all'attuale edificio. Questo progetto non comportò l'eliminazione totale della chiesa preesistente, ma si scelse di costruire il nuovo edificio a fianco, soprapponendosi a una parte dell'antica costruzione (Fig. 2): ovvero, vennero create *ex novo* la facciata, in posizione più avanzata di 4,50 metri rispetto la precedente, e le navate centrale e sinistra, mentre la "chiesa vecchia" venne destinata al coro delle monache, assumendo la funzione di collegamento tra zona di clausura e la nuova costruzione sacra.

[112] L'ampliamento fu realizzato sia verso est che verso ovest, mentre all'interno furono modificati l'abside e i due oratori con i relativi cicli decorativi ad affresco, il coro monastico, che fu trasformato in un transetto inscritto, e le volte dell'intera chiesa divennero a crociera archiacuta; Trevisan, 2016, p. 53.

[113] Fondamentale è stata la campagna di restauri eseguiti tra gli anni Dieci e i Quaranta del secolo scorso sotto la guida di Ferdinando Forlati. Tra il 1914 e il 1915 Forlati eseguì un'importantissima serie di scavi e rilievi con oggetto la chiesa anteriore al rifacimento di fine Quattrocento; Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e laguna, *Archivio antico*, b. A8 *Castello*, *Chiesa di S. Zaccaria*, fasc. *Chiesa di S. Zaccaria progetto di generale restauro (1911-1915)*.

[114] Barral i Altet, 2010, pp. 340-341.

III.1 I resti del pavimento della chiesa

Grazie alla data attendibile dell'incendio che colpì i dintorni di San Zaccaria, è possibile collocare cronologicamente i ritrovamenti pavimentali in *opus sectile* con inserimenti musivi, venuti alla luce con i sopracitati restauri di Forlati, come risalenti a una fase successiva la realizzazione del settile marciano, e quindi da questo inevitabilmente influenzati. Come si può notare dall'immagine (Fig. 100), i lacerti musivi sono dislocati in diverse aree della chiesa romanica, e con ogni probabilità dovevano estendersi su tutta la superficie disponibile: in totale, le zone superstiti appartengono all'area dell'abside, alla navata centrale e alla parte meridionale della navata destra.

L'area rinvenuta nell'abside principale e in una parte del coro è sicuramente la più varia e interessante (Fig. 102): qui, su una superficie di quasi 7 metri di larghezza e 2,38 metri di profondità, si dispiegano otto grandi spicchi, la cui parte più esterna è eseguita in *opus sectile*, mentre quella centrale in *opus tessellatum*. Quelli in settile sono speculari a due a due e mostrano motivi geometrici già riscontrati nelle due chiese analizzate nei precedenti capitoli, e che un'analisi approfondita ha rivelato essere stati oggetti di diversi interventi di manutenzione e restauro, anche piuttosto antichi. In particolare, partendo dalla zona centrale, si ha il motivo a cerchi intersecanti che formano piccoli fiori quadripetali settili, con le zone di risulta a scacchiera in tessellato, mentre a fianco si trovano sezioni a forma di esagoni allungati a formare ottagoni, che nel complesso danno anch'essi l'impressione di fiori a quattro petali; nella parte inferiore di questi due spicchi, invece, disposti su sei fasce, si alternano motivi che riprendono quello delle sezioni laterali e un altro con triangolini disposi a clessidra. Ai lati, invece, vi sono quattro settori con motivi a quadrati marmorei alternati a quadrati in tessellato a scacchiera, nella cui parte inferiore sono inseriti fasce di triangolini policromi. Infine, nei due spicchi laterali vi è il motivo geometrico con quadrati, triangoli e cerchi disposti in modo poco regolare e ordinato, segno di alterazioni. Come si può notare, le geometrie settili qui presenti non destano sorpresa, anzi in essi si rintraccia chiaramente l'influsso dei pavimenti delle basiliche lagunari compiute negli anni precedenti, soprattutto nel motivo ricorrente del tessellato bianco e nero a scacchiera, impiegato dalle maestranze locali per le cornici, spazi di risulta e fasce. Per quel che riguarda invece la zona centrale in tessellato (Fig. 103), essa presenta cinque sezioni triangolari che in origine dovevano essere decorate da altrettanti figurazioni di uccelli, mentre oggi ne sono visibili solamente tre, a causa di interventi e asportazioni realiz-

zate sia in antico che in concomitanza con i lavori di restauro novecenteschi[115] (Fig. 103, 104). Osservando i tre superstiti, si può notare la non omogeneità nello stile e nella raffinatezza cromatica delle raffigurazioni, in cui il primo a destra presenta delicate sfumature nella realizzazione di tutto il corpo e un'accurata scelta della varietà cromatica, caratteristica che non si trova negli altri due animali, se non in zone molto limitate, avvalorando ulteriormente l'ipotesi di pesanti restauri.

Nella zona sottostante queste sezioni triangolari, è sopravvissuta la parte superiore di tre pannelli contigui (Fig. 102, 105), in cui ancora una volta si alternano le tecniche dell'*opus sectile* e del *tessellatum*. I tre riquadri centrali, incorniciati da lastrine marmoree rettangolari, sono decorati con un motivo a stuoia, tipico delle aree presbiteriali, realizzata con marmi chiari di forma quadrata e fasce di tessellato a scacchi bianchi e neri; i due riquadri esterni, invece, sono dedicati a figure zoomorfe, in particolare dalla raffigurazione, a destra, di un cervo e di una cerva, e a sinistra quella di due aquile ad ali dispiegate.

La scelta di questi animali è legata alla lettura cristologica che ne è stata fatta dai Padri della Chiesa e dai testi altomedievali; nello specifico, il cervo, un animale apprezzato dalla cultura romana solo come preda nelle scene di caccia, diventa in epoca cristiana simbolo di resurrezione, e l'annuale ricrescita delle sue corna un espediente per allontanare il male. «Come la cerva desidera i corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio» (*Sal* 42), da questo passo biblico, i bestiari fanno del cervo l'immagine del cristiano virtuoso e simbolo di Cristo[116]. Anche l'aquila, la cui simbologia ha radici antichissime ed è presente in numerose culture, rimanda all'Ascensione di Cristo e al concetto di resurrezione: «egli sazia di beni la tua esistenza e ti fa ringiovanire come l'aquila» (*Sal* 103)[117]. Indubbiamente, la scelta di questi animali e la loro collocazione davanti all'altare maggiore è coerente, e parte di un programma iconografico complessivo che con ogni probabilità doveva comprendeva sia il pavimento che le decorazioni delle pareti, come nelle altre chiese lagunari di cui ho già trattato e di cui parlerò in seguito.

Anche lo stile di questi animali è inequivocabilmente legato alla cultura artistica romanica e debitore del *pavimentum* marciano, anche se la resa più semplice e ingenua lo relega a un

[115] Confrontando lo stato attuale del mosaico e quello relativo le fasi di restauro di Forlati documentato attraverso una preziosa foto d'archivio, Minguzzi ha notato numerose incongruenze. Innanzitutto, l'uccello centrale è stato pesantemente modificato, in quanto l'ala che oggi è piegata nella foto appare invece aperta; poi, il quarto spicchio oggi totalmente ricoperto da tessere monocrome era invece decorato anch'esso da un uccello; infine, la quinta sezione era già all'epoca dei restauri esente da raffigurazioni zoomorfe, ma, secondo Minguzzi, la disposizione e il colore delle tessere indica un lavoro di restauro eseguito in epoca antica, ma che ha in ogni caso portato all'asportazione di un ipotetico quinto animale: Minguzzi, 2016, pp. 78-79.

[116] Pastoureau, 2012, pp. 69-72.

[117] Pastoureau, 2012, pp. 168-175.

livello tecnico inferiore; riferimenti più puntuali, soprattutto per le aquile, si troveranno invece nel settile muranese, in cui il la novità artistica del cantiere contariniano è stata ormai già interiorizzata e standardizzata.

La disposizione a ventaglio del mosaico della zona absidale è stata più volte posto in relazione con i resti della medesima area della basilica di Aquileia, relativi ai tempi del patriarca Poppone che, come ho già esposto precedentemente, concluse nel 1031 una vasta campagna di lavori[118] (Fig. 106, 107, 108). Indubbiamente, la disposizione dei settori triangolari attorno all'altare è simile nei due edifici, segno di un richiamo in entrambi i casi a schemi compositivi di età tardo antica, come si può notare, per esempio, nell'organizzazione centrica della sala absidata di età teodericiana di Meldola (Forlì-Cesena) (Fig. 109), un'organizzazione spaziale questa che forse influenzò, in epoca paleocristiana, la decorazione delle absidi degli edifici sacri. Questo, però, è l'unico punto di contatto tra la basilica popponiana e quella di San Zaccaria; nella prima, infatti, c'è sì un forte richiamo al passato paleocristiano e alla tradizione tardo antica, riscontrabile nei motivi a treccia, nelle figurazioni zoomorfe e nell'uso delle campiture a triangoli marmorei, emulazioni, forse, di esemplari antichi ampiamente presenti nella zona, ma lo stile e la resa tecnica non possono competere con i lacerti di San Zaccaria, i cui mosaici sono sì meno raffinati e ricercati rispetto ai pavimenti della basilica marciana e di quella di Torcello, ma sono comunque loro degni eredi.

Nella zona presbiteriale è stata messa in luce anche un'altra piccola porzione di pavimento (Fig. 110). Si tratta di due pannelli adiacenti campiti da due diverse decorazioni, uno a stuoia e l'altro con il classico motivo a quadrati di marmo e spazi di risulta in tessellato, il tutto in continuità con i mosaici intorno all'altare.

Per quel che riguarda, invece, la navata centrale, i lacerti pavimentali sono due e di dimensioni ridotte.

Il primo, è una piccola sezione in tessellato con il noto motivo a pelte subacquee, chiamato anche a onda marina (Fig. 111), reso con tessere nere, bianche e rosse, che si trova a ridosso della parete esterna della cripta; la presenza di questa decorazione che, come ho ricordato nel capitolo precedente, era di ampio impiego in epoca tardo antica, ma che permane per tutto l'arco del medioevo in area adriatica, ha indotto molti studiosi a considerare questo lacerto come appartenente alla chiesa di IX secolo. Ad oggi, questa teoria è totalmente abbandonata, in quanto lo stile nella resa delle pelte è congruo con la decorazione dell'abside, mentre si discosta da quello di lacerti datati anteriormente al IX secolo; inoltre, il livello pavimentale in

[118] Barral i Altet, 1977, pp. 105-116; Barral i Altet, 2007, pp. 29-64.

cui ancora si trova è lo stesso della navata centrale[119]. Da ultimo, questa decorazione a pelte subacquee è perfettamente in linea con quelle precedentemente analizzate della basilica di San Marco (Fig. 87), e quelle che si ritroveranno nel Duomo muranese (Fig. 149).

Il secondo lacerto della navata centrale si trova, invece, nell'attuale cappella di Sant'Atanasio, che in origine corrispondeva al coro dell'edificio romanico. La decorazione è interamente in *opus sectile* e presenta una piccola parte di una grande *rota* a cerchi concentrici (Fig. 112), composta da triangolini lapidei di diversi colori e suddivisi in quattro zone da tre raggi di marmo rosso di Verona: la presenza di quest'ultima è indizio certo di un restauro posteriore al XV secolo, in quanto in epoca precedente esso non veniva utilizzato a Venezia[120].

La composizione, di cui non sappiamo se fosse parte di uno schema a quinconce o meno, è perfettamente assimilabile agli altri esempi di *rotae* presenti in laguna, in particolare la divisione interna attraverso raggi di marmo è rintracciabile nella basilica marciana, negli ottagoni delle navate laterali, mentre le fasce concentriche di triangoli sono una di quelle costanti che caratterizzano l'operato delle maestranze veneziane.

Una zona molto estesa di pavimento interamente in *opus sectile* è invece situato in una porzione di navata centrale, a ridosso di quella laterale destra, e in un'ampia zona di quest'ultima.

Nella prima si può notare una composizione formata da due quadrati disposti in punta e delimitati da un bordo di listelli marmorei (Fig. 113, 114), che a loro volta sono inseriti entro due quadrati realizzati nella medesima maniera; questi due settori quadrati sono attorniati da fasce decorate con il motivo ricorrente dei quadrati alternati a tessellato bianco e nero. Procedendo oltre questo schema geometrico, si è conservato un ulteriore lacerto, ovvero una piccolissima porzione di quella che doveva essere una grande rota di marmi colorati (Fig. 115), bordata da tre fasce, di cui due realizzate con semplici lastrine di marmo rettangolari, mentre quella centrale è in tessellato bianco e nero disposto a scacchiera.

La presenza di un frammento di *rota* in questa zona dell'edificio supporta l'ipotesi della presenza, in origine, di una composizione a dischi a fasce intrecciate davanti al coro della chiesa, analogamente agli altri casi presi in esame; inoltre, anche la fascia con motivo a scacchiera si inserisce perfettamente l'apparato decorativo di San Zaccaria nel panorama artistico coevo, in quanto bordi in tessellato analoghi si possono ritrovare nella basilica di San Marco, in particolare nella zona del nartece, e anche a Torcello, come bordatura delle lastre rettangolari della navata centrale (Fig. 16). Per le composizioni quadrangolari in settile, invece, è pos-

[119] Barral i Altet, 1985, pp. 81-82; Dorigo, 2003, p. 84; Trevisan, 2016, p. 56; Minguzzi, 2016, p. 82.
[120] Lazzarini, 2010, pp. 70-72; Minguzzi, 2016, p. 84.

sibile instaurare confronti con le campiture di poco successive della basilica dei Santi Maria e Donato a Murano, presenti in zone di raccordo tra diverse composizioni o tra le navate (Fig. 148).

La parte più ampia rinvenuta si trova invece nell'antica navata destra, ovvero una vasta composizione interamente in *opus sectile*.

Qui, nella zona attigua al muro di facciata (Fig. 116, 117), vi sono tre pannelli rettangolari delimitati da lastre di marmo di diversi colori, che ricordano nello schema generale le navate centrali, in prossimità dell'entrata, di Torcello e San Marco; la differenza è però che qui non vi è un inserimento di lastre marmoree monoblocco, ma esse sono campite con il motivo ricorrente dei triangoli policromi. Oltre a quest'area se ne trova un'altra in cui il motivo geometrico è ancora più interessante (Fig. 118, 119): qui grandi cerchi si intersecano tra loro a formare grandi fioroni quadripetali, il tutto interamente in settile.

Come ho avuto modo in analizzare nel capitolo sulla basilica marciana apportando numerosi esempi, il motivo a fiori quadripetali, sia semplici che a foglie di acanto, ed esclusivamente in *opus tessellatum*, è uno di quegli stilemi tardo antichi diffusi maggiormente nell'area ravennate e alto-adriatica, e che viene trasmesso alla cultura figurativa medievale, che lo reimpiega, come per esempio a San Marco (Fig. 76, 77), come evidente riferimento all'arte paleocristiana; l'originalità del pavimento della chiesa di San Zaccaria è però che, seppur ricalcando perfettamente il motivo tardo antico, esso è interamente in *opus sectile*, e non vi sono esempi di fioroni quadripetali realizzati con questa tecnica al di fuori di questo. È evidente, tenendo conto del pavimento di questo edificio nel suo complesso, che i riferimenti di questa scelta non vadano ricercati in esempi geograficamente distanti, ma in quei fioroni quadripetali, dal modulo molto dilatato, presenti nella basilica marciana, replicati qui, come per le lastre quadrangolari attigue, utilizzando una tecnica diversa e, dunque, innovando.

La motivazione dietro la scelta dell'*opus sectile* può essere ipotizzata ripercorrendo l'insieme dei lacerti che sono stati scavati, e cercando di disporli idealmente nell'antica chiesa romanica. Si ha, infatti, una raffinata commistione di settile e tessellato nella zona più importante della basilica, ovvero nell'area presbiteriale, a cui sono riservati elementi che non compaiono altrove, come le figure zoomorfe dalla chiara simbologia cristologica e i motivi decorativi a stuoia; oltre l'altare, nella zona del coro, che era riservata alle monache, da quel che si deduce dai lacerti è possibile che si trovasse una composizione a *rotae* intrecciate, senza inserimenti musivi, dal significato teologico simile a quelle delle altre chiese lagunari. Nelle restanti zone invece, a cui potevano accedere i laici, si scelse una pavimentazione interamente

in settile quasi monocromatica, più semplice e meno pregiata rispetto alle zone focali dell'edificio.

Dal momento che non è possibile ricostruire il pavimento della basilica di San Zaccaria nel suo insieme, si possono solamente formulare ipotesi riguardo il percorso sacro delineato dalle geometrie del litostrato; è probabile, però, che questo fosse nettamente meno complesso di quello torcellano e della basilica ducale, sia per le minori dimensioni dell'edificio, sia per la sua natura di complesso monastico. Anche per quel che riguarda lo stile, è possibile trarre alcune conclusioni analoghe; esso si colloca perfettamente nel periodo tra la stesura del pavimento marciano, poco prima della fine dell'XI secolo, e la realizzazione di quello muranese, portato a compimento nel 1141: con tutta probabilità, infatti, la ricostruzione del monastero avvenne per mano di maestranze locali che avevano, se non addirittura partecipato ai lavori, almeno recepito pienamente le innovazioni marciane e la sua commistione di stili, in un clima artistico che non è ancora standardizzato come ai tempi del Duomo di Murano, ma è flessibile a nuove soluzioni.

IV. La chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia

Le vicende della chiesa di San Zaccaria sono legate ad un altro monastero benedettino situato nelle vicinanze, ovvero quello di San Lorenzo. Grazie alle indagini archeologiche eseguite a partire dal 1987, è stato possibile distinguere ed approfondire la storia e le fasi costruttive dell'edificio, nel periodo che precedette la sua trasformazione in chiesa cinquecentesca[121] (Fig. 120).

La fondazione ha origini molto antiche, come già testimoniavano autorevoli fonti[122], e risale al doge Agnello Partecipazio, agli albori del IX secolo, e si inserisce all'interno di quella serie di istituzioni della potente famiglia tra cui figura la stessa San Zaccaria; il contesto è quello già indagato della formazione della città attorno al nuovo centro di Rialto, successivamente al trasferimento della sede dogale da Malamocco.

Fondamentale è il testamento di Orso Partecipazio, nipote del doge Agnello e vescovo di Olivolo, risalente all'853[123]; qui, si viene a conoscenza che fu il padre a fondare la chiesa e a lasciare in eredità al vescovo questo terreno, su cui sorgevano diverse case e aree coltivate, oltre ad una cappella privata che decise di lasciare alla sorella Romana. In questo testo Orso esprime, inoltre, la volontà di creare un monastero femminile benedettino che fosse gestito dalla sorella e annesso alla chiesa preesistente, e con questo fine si adopera affinché vengano lasciati in eredità al cenobio preziose reliquie, vari manoscritti e un fondo monetario.

Le informazioni fornite da questo testo sono state confermate dagli scavi archeologici, in cui sono stati documentati i resti relativi la cappella privata, già esistente nella prima metà del IX secolo, e gli ampliamenti relativi ai lavori voluti dal vescovo di Olivolo, proseguiti con i suoi successori, datati al X-XI secolo. Grazie a queste fonti comprendiamo, quindi, come a queste date venga a formarsi un secondo monastero femminile a pochissima distanza da quello di San Zaccaria, entrambi voluti dalla stessa famiglia e da questa generosamente finanziati, proseguendo quel processo di consolidamento del potere in tutta la zona di Rialto: grazie a questo legame del cenobio con la famiglia dei Partecipazi è ancora più comprensibile la ricchezza dell'edificio sia nelle sue fasi più antiche, che in quelle quattro e cinquecentesche.

[121] Per quel che riguarda gli studi su San Lorenzo vedi: De Min, 1990, pp. 159-166; De Min, 1994, pp. 495-517; Porta, 1998, pp. 27-38; De Min, 1998, pp. 39-48; De Min, 1999, pp. 189-217; Dorigo, 2003, pp. 80-81; Agazzi, 2013, pp. 155-159.

[122] Sansovino, 1663; Corner, 1758.

[123] *S. Lorenzo, 'fonti per la storia di Venezia'*, 1959, pp. 5 ss.

Oltre alla medesima fondazione da parte della famiglia dei Partecipazi, i monasteri di San Lorenzo e San Zaccaria condividono anche gli ingenti danni causati dall'incendio del 1106, che comportò importanti lavori di ricostruzione. Come è stato rintracciato dagli scavi, infatti, la chiesa di San Lorenzo di Castello fu riedificata nella prima metà del XII secolo (Fig. 121) nella stessa posizione di quella precedente, mantenendo inalterato lo schema planimetrico basilicale con tre navate absidate e l'orientamento est-ovest; per quel che riguarda gli interni, invece, subì alcune modifiche, come, per esempio, i pilastri che andarono a sostituire le colonne poste a divisione delle navate, mentre al di sotto dell'edificio venne costruita una cripta, simile a quella marciana. A un periodo di poco successivo, probabilmente intorno alla seconda metà del XII secolo, sono ascrivili altri lavori che interessarono l'area corrispondente al presbiterio, la quale fu ampliata, ma soprattutto fu realizzata una pavimentazione in *opus sectile* e *tessellatum* esclusivamente nella navata centrale e nella zona absidale, che andò a sostituire la precedente pavimentazione di cui rimane solamente il sottofondo in malta compatta, mentre le navate laterali mantennero la copertura in mattoni romani[124].

Le fonti attestano, successivamente, numerosi restauri e lavori di consolidamento nel periodo tardo quattrocentesco, a cui seguirono ampie modifiche tra la fine del XVI secolo e quello successivo, con i quali si arrivò alla configurazione attuale.

IV.1 Il pavimento della chiesa

Gli scavi intrapresi dal 1987 e ripresi nel corso degli anni '90, hanno riportato alla luce una serie di lacerti pavimentali, risalenti a fasi edilizie differenti.

Il più antico è senz'altro un frammento di mosaico, rinvenuto nella zona corrispondente alla navata meridionale e risalente al periodo precedente l'incendio del 1106 (Fig. 122); questo modesto lacerto in *opus tessellatum* è composto da tessere nere su fondo bianco e presenta parti di lettere facenti parte di un'epigrafe disposta su più linee, incorniciata da un motivo a intreccio. Il frammento è veramente esiguo ma l'impiego di una cromia limitata a due colori così come l'imperfezione del disegno permette comunque di inquadrarlo tra quei lacerti altomedievali di cui fanno parte i frammenti di Sant'Ilario, oggi al Museo archeologico di Vene-

[124] De Min, 1998, pp. 39-41; De Min, 1999, pp. 191-192.

zia, ma non è comunque chiara la sua connessione con le fasi edilizie dell'edificio indagate attraversi gli scavi[125].

Durante i lavori di scavo sono anche emersi reperti relativi la chiesa di XII secolo, ovvero parti di pavimentazione della navata centrale e del presbiterio, realizzate a poco tempo di distanza rispetto all'incendio[126] (Fig. 123), e che permettono di inserire l'edificio medievale in quel contesto veneziano di vitalità artistica che seguì i lavori delle chiese di Santa Maria Assunta a Torcello e di San Marco, ma soprattutto instaurare confronti con la vicina chiesa di San Zaccaria.

Un lacerto pavimentale di notevole importanza, sempre relativo alla navata centrale, è quello che mostra due file di colonnato che inquadrano al centro un'epigrafe (Fig. 124). Con una sostanziale bicromia, si possono notare gli archetti a tutto sesto caratterizzati da piccoli apici, mentre il testo recita:

[P]VLCHRV(m) CERN[IS] OPVS QVOD / [R]EFECIT NOBILE OP[VS?]

Dunque, essa è da ritenersi parte di un'epigrafe in cui veniva ricordata la fine dei lavori cui fu oggetto la chiesa di San Lorenzo nella seconda metà del XII secolo, tra cui appunto anche il pavimento della navata centrale, in modo simile a come avverrà nell'iscrizione del Duomo di Murano (Fig. 137).

Questa iconografia con arcate, di origine classica e che si trasmise al repertorio tardoantico e successivamente medievale, pone la chiesa di San Lorenzo in stretto contatto con la basilica di San Marco e con quella dei Santi Maria e Donato a Murano[127]. Infatti, già nella basilica marciana, nel transetto meridionale (Fig. 98), in prossimità di quell'ampia zona in cui compaiono altri motivi classicheggianti come le pelte subacquee, erano rappresentate due arcate in tessere bianche su fondo nero, con al centro un motivo a matassa; il frammento purtroppo è stato pesantemente restaurato negli anni 30' del XX secolo, ma l'iconografia generale è da ritenersi intatta[128]. Nel Duomo muranese, invece, il cui pavimento fu eseguito entro il 1141, questo tema è riproposto due volte: il primo esempio lo si trova nel quarto intercolunnio settentrionale (Fig. 152), e presenta due file di colonnato composte da undici archi a tutto sesto più due cuspidati per parte, resi con tessere chiare su sfondo scuro; nella zona compresa tra le

[125] Porta lo data questo piano di calpestio come posteriore al IX ma precedente l'XI; Barral e Minguzzi come di IX. Porta, 1998, pp. 31; Barral i Altet, 2010, p. 342; Minguzzi, 2016, pp. 76-77. Per il problema relativo alla quota pavimentale di questo lacerto vedi De Min, 1999, pp. 202 ss.

[126] De Min, 1998, p. 41.

[127] Per un'analisi storica e artistica del motivo iconografico delle arcate vedi Vincenti, 2001, pp. 61-73.

[128] Barral i Altet, 1985, pp. 70, 166.

due fasce vi è una sequenza decorativa a quadrati e losanghe, che è stata ricondotta a un gusto tipicamente bizantino[129]. Il secondo mosaico si trova, invece, nella navata centrale (Fig. 151), e qui il colonnato è formato da archi a tutto sesto e la bicromia è invertita, con il disegno su sfondo bianco, mentre al centro vi è un classico motivo a matassa compreso tra due linee nere.

Dunque, è probabile che questo richiamo all'antico fosse del tutto consapevole, e che attraverso di esso si volesse commemorare l'edificio distrutto a causa dell'incendio, riportato al suo antico splendore grazie ai recenti lavori[130]. Una proposta interpretativa che si pone su questa stessa linea è stata avanzata anche per i due casi della basilica dei Santi Maria e Donato, e verrà discussa nel capitolo seguente.

Altri frammenti venuti alla luce sono quelli che rappresentano due clipei figurati, di cui uno raffigurante una probabile aquila frontale ad ali dispiegate, purtroppo ormai molto frammentario, mentre l'altro si è conservato nella sua interezza. Quest'ultimo (Fig. 125) rappresenta una coppia di colombe addorsate ai lati dell'albero della vita, secondo un'iconografia tradizionale già riscontrata nella basilica marciana, ma che nel contesto veneziano non può che rifarsi alle numerosissime patere in marmo che tutt'ora ornano i muri esterni di chiese e abitazioni private (Fig. 126, 127)[131]: è evidente, infatti, come il sapiente uso dei colori, dall'ocra al bianco che vira verso il grigio, voglia imitare il chiaroscuro generato dai rilievi marmorei, così come la cornice in tessellato bianco e nero riprenda la dentellatura esterna delle patere (Fig. 127). Data l'esiguità dei due lacerti non è possibile stabilire se essi fossero inseriti in una composizione con più clipei figurati oppure se fossero collocati entro sezioni di tipo geometrico.

[129] Rinaldi, 1994, pp. 16-17.

[130] Rinaldi, 1994, pp. 16-17; Porta, 1998, pp. 32-33; Vincenti, 2001, p. 68.

[131] Un evento fondamentale per l'evolversi di quel gusto per le patere e per gli ornamenti scultorei esterni agli edifici, così in voga tra XII e XII secolo nella città lagunare, è senz'altro l'avvio del cantiere contariniano nell'anno 1063, il quale ebbe un forte impatto anche sull'edilizia civile. Dunque, gli artigiani veneziani ebbero l'opportunità di crescere in esperienza e abilità, così da poter rispondere alla crescente richiesta di portici, cornici marcapiano, patere, formelle, pilastri angolari, che andarono ad abbellire i palazzi dell'aristocrazia veneziana. In particolare, le patere, ovvero i rilievi circolari prevalentemente zoomorfici, erano in gran parte in marmo antico, spesso ricavate da elementi classici reimpiegati, secondo l'uso attestato di tagliare a fette piccole colonne per ricavarne decorazioni di questo tipo. In origine erano disposte ritmicamente nelle facciate, spesso sopra i finestrati del piano nobile con funzione apotropaica, come si vede ancora oggi in alcuni palazzi, come Ca' da Mosto, sul Canal Grande; nei secoli successivi, però, il grande uso del reimpiego ha reso normale l'attributo di 'erratico' a questi rilievi: era usuale che le patere venissero ricollocate *in loco* dopo la ristrutturazione del palazzo oppure che venissero trasferite dal luogo di origine a un edificio vicino o addirittura di un'altra parte della città. Questo tipo di rilievi è stato tradizionalmente definito di stile bizantino e per molto tempo si è pensato che venissero prodotti direttamente nei territori orientali e poi trasportate a Venezia; in realtà, nell'architettura bizantina non risultano equivalenti delle patere, nemmeno in quelle zone d'Italia che rimasero per lungo tempo sotto il dominio imperiale; per quel che riguarda l'iconografia, anch'essa è tipicamente romanica e si ispira al ricco repertorio dei Bestiari medievali. Rizzi, 1987, p. 20 ss.; Schulz, 2004, pp. 62-63; Dorigo, 2003, p. 441 ss.; Zuliani (a cura di), 2008, pp.45-46.

Nella zona compresa tra questi due clipei è stata rinvenuta una grande ruota decorata all'interno da fasce concentriche di triangoli policromi (Fig. 123), in modo del tutto analogo alle *rotae* incontrate nelle chiese lagunari analizzate nei capitoli precedenti. Il bordo di questo disco è realizzato con lastrine rettangolari, mentre al centro si trova un disco in pietra piacentina, un materiale questo di largo utilizzo a Venezia durante il '400, motivo per cui è possibile si tratti di un intervento di restauro, così come per altre parti di questo pavimento; per esempio, infatti, le sezioni di risulta in tessellato che si trovano esternamente alla *rota* sono sicuramente frutto di sostituzioni quattrocentesche, come si nota nel tralcio vegetale con un piccolo cervo (Fig. 128). Questi interventi, d'altronde, non escludono che gli antichi restauratori abbiano operato in pieno rispetto verso il pavimento medievale e che quindi l'assetto generale della composizione, con una grande *rota* al centro attorniata da elementi fitomorfi e zoomorfi, si sia mantenuto sostanzialmente inalterato. Pare però che, a differenza di come si è riscontrato nelle chiese veneziane precedentemente oggetto di analisi, qui il disco si trovi in posizione isolata, ovvero non collegato ad altri cerchi tramite fasce marmoree, un segno questo di una libertà artistica simile a quella riscontrata nella chiesa di San Zaccaria, con il pavimento a grandi fioroni in settile.

Da ultimi, sono stati rinvenuti una serie di riquadri con motivi esclusivamente geometrici in *opus sectile* e *tessellatum*, in una zona adiacente il disco centrale (Fig. 129, 130). Qui vi si ritrovano temi già incontrati nel panorama dei pavimenti veneziani, come i cerchi intersecanti che formano fiori quadripetali semplici, il motivo a scacchiera realizzato con una commistione di settile e tessellato, cifra stilistica degli artigiani della laguna, e l'intreccio geometrico a stuoia, identico a quello della zona presbiteriale della vicina San Zaccaria (Fig. 104, 110).

Dunque, nonostante non sia possibile ricostruire il pavimento della chiesa di San Lorenzo nella sua interezza, e purtroppo nemmeno visionare direttamente i lacerti in questione in quanto non accessibili al pubblico, paiono comunque chiari i legami tra essa e la chiesa di San Zaccaria, che oltre a condividere le medesime origini dogali, furono oggetto in un momento pressoché contemporaneo di importanti lavori, resi necessari dal noto incendio del 1106: anzi, date le vicende storiche e le testimonianze costituite dai frammenti musivi, non è da escludere che le maestranze che lavorarono nei due cenobi fossero le stesse. Anche in San Lorenzo, infatti, è evidente come il cantiere marciano, e forse anche quello di Torcello, abbiamo assunto un ruolo fondamentale nel rinnovamento del linguaggio artistico altoadriatico; la stessa commistione di settile e tessellato, di temi paleocristiani e altri orientali, lo scandire il suolo dell'edificio in aree in cui le geometrie del settile sono imbevute di significati teologici oltre

che di fini estetici, tutto questo diventa parte del sapere dei maestri veneziani e lo si ritrova nella *rota* centrale, nei clipei con animali e nelle raffinate decorazioni geometriche di San Lorenzo. Ovviamente la realizzazione di questo pavimento, qui come nella chiesa di San Zaccaria, non può competere con la complessità della basilica dogale, una vetta artistica incomparabile nel panorama altoadriatico, ma resta il fatto che le sue innovazioni artistiche siano state del tutto «assimilate ed elaborate in una personale interpretazione, alla luce di una composta realtà locale mai dimentica delle proprie radici occidentali [tali da giungere] alla realizzazione di un'espressione artistica unitaria propriamente veneziana, ricca di vitalità e originalità»[132].

[132] Porta, 1998, pp. 34-35.

V. La basilica dei Santi Maria e Donato a Murano

La Basilica dei Santi Maria e Donato, così come fu ricostruita nella prima metà del XII secolo, presenta nella sua conformazione caratteristiche che la rendono unica nel suo essere una mirabile fusione tra stile bizantino e romanico, e un perfetto esempio di come i cantieri della basilica di Torcello e di quella marciana abbiano profondamente influenzato la tradizione artistica veneziana nei secoli a venire; inoltre, il Duomo di Murano è uno dei rarissimi edifici lagunari ad avere conservato quasi nella sua interezza il magnifico pavimento in *sectile* e *tessellatum*, che racchiude in sé un messaggio simbolico di alto valore morale.

Le origini della basilica dei Santi Maria e Donato a Murano risalgono a tempi ben più remoti della data riportata nel magnifico pavimento, ovvero il 1141, e possono essere rintracciate già nel X secolo[133]. Le fonti non sono certe, ma secondo la leggenda[134] fu lo stesso imperatore Ottone I nel 950 a fondare la chiesa, a seguito di un voto fatto alla Vergine Maria durante una terribile bufera che aveva sorpreso il sovrano e il suo esercito; Ottone, infatti, promise alla Vergine che se avesse avuto salva la vita avrebbe fatto erigere tre santuari a lei dedicati. Si dice, dunque, che la Madonna mostrò al pio imperatore tre diverse varietà di fiori, ognuna corrispondente al luogo e alla consacrazione delle chiese che dovevano essere fondate; ovvero, un giglio bianco per un santuario dedicato alla Natività in Armenia, un fiore rosso per una chiesa in onore dell'Annunciazione a Parenzo e, infine, un giglio di colore rosso, rappresentativo dell'Assunzione in cielo da edificare nell'isoletta di Murano, un luogo lontano dal centro del potere di Altino-Torcello.

Questo suggestivo racconto ha i caratteri della leggenda, e non può essere confermato dai dati storici relativi alle imprese di Ottone I nel Mediterraneo, in quanto l'imperatore in quegli anni non fu impegnato in spedizioni militari nell'Adriatico[135].

Quali che siano le motivazioni che portarono alla fondazione della basilica, la prima data storicamente attendibile è quella del 999, anno a cui risale un documento del parroco Michele Monetario in cui promise di essere fedele alla *Sanctae Mariae Plebis Murianensis*, prestando giuramento al vescovo di Torcello, Valerio (990-1008); grazie a questo antico documento in

[133] De Biasi, 1991, p. 341.
[134] Corner, 1758, pp. 612-613.
[135] Niero, 1999, p. 6.

pergamena viene attestata l'esistenza della basilica di Murano in queste date, portando perciò gli studiosi a ipotizzare che la fondazione risalga già a prima[136].

Nonostante gli scavi archeologici e i lavori di restauro attuati nel corso del XIX e XX secolo, non è possibile determinare quale fosse la conformazione della chiesa originaria; le uniche testimonianze di questa fase sono alcuni manufatti venuti alla luce grazie ai lavori di restauro compiuti tra il 1973 e il 1979, ma ben più importanti sono i resti di muratura di fondazione in pietra, che sono stati rinvenuti in una zona esterna rispetto alla posizione dell'abside attuale[137]; da questi dati si è dunque ipotizzata l'esistenza di una basilica risalente al periodo compreso tra il VII e VIII secolo, avente un orientamento differente rispetto all'attuale e con una sola navata terminate con tre absidi circolari[138].

Dati più certi riguardano invece la ricostruzione del XII secolo, avvenuta per volere del doge Domenico Michiel (1118-1129) tra il 1125 e il 1141, a seguito della traslazione delle reliquie di San Donato da Cefalonia, e in suo onore la chiesa assunse la dedica attuale[139]. Secondo le fonti la basilica necessitava da tempo di un radicale restauro a causa della sua vetustà, perciò è possibile che i lavori di ricostruzione fossero già stati avviati quando le reliquie di San Donato giunsero sull'isola[140].

La pianta dell'edificio (Fig. 131) è a croce latina con il braccio minore leggermente accennato, profondamente distante dalla conformazione architettonica della basilica marciana, la cui pianta a croce libera era frutto di una volontà progettuale legata al culto dell'evangelista e a motivazioni politiche, e dunque non era concesso imitarla. Essa è a tre navate separate da due file di sei arcate a tutto sesto, e al termine di esse si trovano altrettante absidi, di cui quella centrale è la più profonda ed è sopraelevata rispetto al piano della chiesa. Inoltre, sono tutte e tre sporgenti verso l'esterno, ma quelle laterali hanno all'interno un fondo piatto, che in origine doveva essere semi-circolare[141](Fig. 134, 135). È presente anche un transetto, di lunghezza estremamente ridotta, e che, oltre a inglobare l'ultimo tratto del presbiterio, è dotato di due absidi su entrambi i lati corti.

A partire da Cinquecento e nei secoli successivi, la basilica andò incontro a lungo periodo di decadenza, sia dal punto di vista economico, che per i numerosi e aggressivi lavori di re-

[136] De Biasi, 1991, pp. 340-341.
[137] Niero, 1999, pp. 3-6.
[138] De Biasi, 1991, 339-341; Niero, 1999, p. 6.
[139] Precedentemente la chiesa era dedicata a Santa Maria *Genetrix*.
[140] Alcuni studiosi credono che un'altra motivazione che portò alla ricostruzione sia il terremoto del 1117, il quale danneggiò numerosi monumenti della laguna; Polacco, 1991, p. 28; Polacco, 1993, p. 37.
[141] Vianello, 1979.

stauro cui fu soggetta[142]. Il più importante tra questi fu senz'altro quello che ebbe inizio nel 1866 e che terminò con la riapertura della basilica nel 1873[143], il cui obiettivo era quello di restituire alla chiesa la sua veste romanica e, elemento fondamentale, non furono alterati i mosaici pavimentali in alcun modo[144]. Il pavimento, perciò, seppur salvo da interventi che ne avrebbero alterato l'aspetto, restò comunque in attesa di lavori atti a impermeabilizzarne e a consolidarne la base, e ad evitare un inevitabile sgretolamento.

Tra il 1973 e il 1979, dopo numerose pressioni, furono avviati i lavori di restauro del pavimento, diretti da Jolando Francalancia[145]. Nonostante questo ingente intervento, il risultato non fu adeguato, perciò si procedette ad altri lavori tra il 2012 e il 2015[146], svoltisi con la cautela e l'accuratezza consoni al restauro dei nostri giorni, e che hanno ridato nuova vita all'eccezionale pavimento.

[142] Terribilmente invasivi furono i lavori che ebbero luogo sotto il vescovo Marco Giustinian, eletto nel 1692, il quale decise di stabilirsi a Murano e, dunque, la basilica divenne la chiesa principale dove avevano luogo le funzioni pastorali. Il restauro aveva come scopo quello di riportare splendore all'antico edificio medievale, ma di fatto si operarono alcuni stravolgimenti: il presbiterio fu trasformato in una cappella e alzato di tre gradini, le cappelle laterali vennero murate e venne aggiunto un altare barocco con le statue di San Donato e Lorenzo Giustinian, patrono della diocesi, oltre a un grande stemma del vescovo. Molti degli elementi originali di XII secolo furono eliminati, perché non consoni al gusto estetico seicentesco: i plutei scolpiti, il pulpito, che venne diviso in più parti, e l'antico altare con le reliquie di San Donato. Infine, grandi tele dipinte furono affisse alle pareti e il soffitto fu coperto di finte volte decorate a stucco. I lavori si protrassero fino al 1735, anno della morte del vescovo Giustinian, la cui tomba venne inserita nel pavimento davanti all'altare maggiore, demolendo una porzione dell'antico pavimento. Nonostante questi ingenti lavori, nei secoli successivi lo stato di degrado e abbandono si acuì talmente che nel 1857 venne chiusa. Barral i Altet, 1985, pp. 27-28; De Biasi, 1991, pp. 341-342; Niero, 1999, p. 15.

[143] Questo restauro fu eseguito secondo il progetto dell'ingegnere Annibale Forcellini, il quale si avvalse anche di altri progetti elaborati in precedenza, come quelli di Pietro Selvatico e Camillo Boito. Selvatico, 1859, pp. 3-24; Boito, 1861.

[144] I mosaici pavimentali furono reintegrati solamente dove era strettamente necessario a causa dell'eccessivo degrado, mentre il resto del manto non fu soggetto a risanamento, nonostante non si trovasse in ottimo stato: «Tutto il lastrico è in cattivo stato, con molti avvallamenti e guasti» (Boito, 1861, pp. 7-9). In particolare, poiché il livello del pavimento era di 0,50 metri più basso rispetto a quello esterno alla basilica, esso era soggetto al degrado causato dall'acqua salata proveniente da permeazioni di sottopressione e dalle maree, che periodicamente invadevano l'interno dell'edificio. È da sottolineare, inoltre, che il restauro fu molto limitato anche per motivazioni economiche, infatti restaurare un così grande e prezioso pavimento in *opus sectile* e *opus tessellatum* avrebbe portato a un eccessivo lievitare dei costi.

[145] Il restauro fu molto aggressivo e comportò il taglio di sezioni di mosaico e il loro stacco, in modo che nel terreno sottostante venisse realizzata una vasca di cemento armato impermeabile, che contenesse la spinta dell'acqua delle maree. In seguito, le sezioni di pavimento, che nel frattempo furono restaurate, furono ricollocate al loro posto. Un intervento di questo tipo era comunque necessario a causa dell'incuria e della mancanza di regolare manutenzione cui il pavimento è stato soggetto per secoli. Polacco, 1993, pp. 38-41; Niero, 1999, pp. 25-26; Francalancia, 1977; Barral i Altet, 1985, pp. 28-30.

[146] Save Venice Inc., 2012-2015.

V.1 Il pavimento della basilica

Il pavimento, che presenta insieme le tecniche di rivestimento in *opus sectile* e in *opus tessellatum*, copre le tre navate della basilica e lo spazio tra le arcate delle cappelle laterali, mentre non è più presente nelle absidi laterali e nella zona del coro, che è oggi sopraelevato a seguito dei lavori seicenteschi voluti dal vescovo Marco Giustinian (Fig. 136).

La stesura pavimentale ha l'eccezionale importanza di aver conservato la data relativa alla fine dei lavori di posa, cioè il 1141, che compare nell'iscrizione, in tessere nere su fondo bianco, inserita nella quinconce della navata centrale, attorno a un disco marmoreo[147] (Fig. 137, 138). La composizione del manto musivo non rispetta rigorosamente la scansione delle tre navate ed è formato da vari pannelli di dimensioni diverse, separati tra loro da ricche bordure oppure semplicemente accostati.

La navata centrale può essere visivamente suddivisa in cinque settori: i due più estesi hanno forma quadrata e presentano due grandi composizioni geometriche in cui il cerchio è la forma principale, mentre le tre più piccole sono formate da grandi lastre rettangoli di marmo.

In particolare, la composizione più grande verso l'entrata dell'edificio presenta un motivo a quinconce (Fig. 138, 139), in cui la *rota* centrale è formata da numerose fasce concentriche decorate con un sapiente accostamento di marmi triangolari e poligonali di diversi colori, e che avvolgono un cerchio centrale: una di queste fasce è eseguita in *opus tessellatum* bianco e nero e presenta, appunto, l'epigrafe che attesta la fine dei lavori di posa del *pavimentum* (Fig. 137). Le altre quattro grandi *rotae* sono realizzate con lastrine marmoree a forma triangolare di vari colori, e sono tutte e cinque collegate tra loro da un lungo nastro formato da due fasce composte da una successione di placchette in marmo chiaro entro cui scorre una banda in mosaico rosso e nero; nei quattro spazi di risulta, bordate da una sottile fascia scura, spiccano delle figure zoomorfe in *opus tessellatum*, a due a due speculari: nelle sezioni disposte sull'asse che porta all'altare sono raffigurate coppie di pavoni separati da un articolato recipiente centrale, mentre nelle altre due aree si trovano coppie di magnifici grifoni affrontati (Fig. 140, 141). I pavoni poggiano, solamente nel pannello occidentale, sopra due elaborate piante dalle foglie rigogliose, e i loro corpi sono resi con tessere verdi e rosse, mentre la coda è bianca e nera con gli occhi realizzati con placchette verdi e rosse. I pavoni, in posizione

[147] L'epigrafe, sciolta dalle abbreviazioni, recita: *In nomine Domini nostri Jhesu Christi Anno Domini MCXL-I. primo mensis septembris indictione V*. Da notare l'uso dell'indizione bizantina al posto di quella romana, e anche il fatto che settembre era proprio l'inizio dell'anno liturgico e civile di Bisanzio.

araldica, oltre al rosso, verde e nero presentano parti del corpo resi con un motivo a scacchiera bicroma, mentre tra i due animali si dispiega un ornamento vegetale.

Questa composizione a *quincunx*, di cui ho ampiamente indagato origini e diffusione nei capitoli precedenti, deriva indubbiamente dagli esemplari di questo genere presenti nelle altre chiese lagunari, accomunate dalle fasce che avvolgono e collegano le *rotae*, dalla decorazione interna di fasce di triangoli policromi e le numerose geometrie in settile che adornano l'esterno della composizione. Per esempio, non si discosta molto dall'unica presente nel litostrato della basilica di Torcello (Fig. 28, 29), nella quale però le *rotae* hanno proporzioni differenti rispetto a Murano, e le annodature, entro cui scorre una fascia in settile e non in tessellato, è più semplice, senza formare quattro piccoli dischi; quest'ultima caratteristica la si ritrova in altre *rotae* intrecciate del pavimento del Duomo, per esempio nella navata sinistra subito oltre l'ingresso e nella terza e settima campata della navata meridionale. Per questa caratteristica la *quincunx* muranese si avvicina molto alle *rotae* della basilica di San Marco, soprattutto alle composizioni dei bracci laterali dell'edificio.

Anche la commistione di elementi geometrici e figure zoomorfe in mosaico non è nuova nel panorama dei luoghi sacri veneziani di XII secolo, in quanto la si ritrova, per esempio, nella chiesa di San Zaccaria come nella basilica di San Marco; lo stile con cui essi sono resi non è però del tutto omogeneo, forse anche a causa dei restauri cui il pavimento fu oggetto. Infatti, mentre alcuni animali, soprattutto nella navata centrale sono resi con estrema raffinatezza, sia in ragione della loro posizione che del loro alto significato morale, altri animali in posizione più periferica spiccano per una certa stilizzazione nei corpi e nei colori.

Oltre a quelli già citati, nel litostrato muranese si ritrovano numerose altre figurazioni zoomorfe in tessellato. Nella zona di separazione tra la navata centrale e quella settentrionale, in corrispondenza del secondo intercolumnio, si trova un riquadro a fondo chiaro, su cui spicca un'aquila ad ali dispiegate in atto di catturare con i propri artigli un agnello (Fig. 142); gli animali sono resi principalmente con tessere rosse e con motivi a scacchiera bianchi e neri oppure rossi e neri. In corrispondenza del grande pannello con quattro grandi cerchi, all'inizio della navata destra, ovvero nel settore a est di risulta tra i dischi, è presente invece un albero da cui due uccelli sono intenti a cibarsi dei frutti, il tutto reso con uno stile piuttosto semplice e stilizzato. Sempre nella navata destra, all'altezza del quinto intercolumnio, tra due grandi lastre di marmo rettangolari, sono presenti invece due sezioni triangolari speculari, bordate da una fila di lastrine di colore chiaro; qui, sempre in *opus tessellatum*, spiccano coppie di uccelli divise da un racemo al centro, il tutto reso con estrema semplicità nelle forme e nei colori, similmente alla precedente composizione. Infine, come ultimi elementi zoomorfi della navata

settentrionale, nel transetto è presente una composizione formata da una coppia di volatili dalle lunghe zampe, e un'altra coppia di grilli che si accoppiano[148] (Fig. 143), di fianco a un elemento fitomorfo.

Per quel che riguarda, invece, la parte meridionale della basilica, nel primo intercolumnio si trova un mosaico con una grande aquila in posizione araldica, con il capo di profilo (Fig. 144); il piumaggio del corpo dell'animale è reso con tessere bianche e nere mentre le ali dispiegate e la coda sono principalmente di colore rosso. Anche nel terzo intercolumnio si può scorgere una figurazione zoomorfa, ovvero una rappresentazione del Funerale della volpe, scena estratta dal *Roman de Renart* (Fig. 145), così come si ritrova anche nel transetto nord del settile marciano[149] (Fig. 96); non è possibile stabilire un confronto attendibile tra le due scene in quanto quest'ultima è fortemente rimaneggiata, e solamente parte del gallo di destra e della volpe sono in parte originali[150]. A Murano, invece, si possono notare i due galli dal corpo rosso e dalle ali striate di bianco e nero, al cui collo è legata la fune su cui è legata la volpe appesa per le zampe, il cui manto è reso con una ricca cromia e varietà di motivi.

Tornando alla navata centrale, essa presenta nel secondo settore oltre il presbiterio, una grande composizione che si basa ancora una volta sulle forme geometriche del cerchio e del quadrato (Fig. 136, 146, 147); qui, infatti, si trova una sorta di motivo a quinconce con *rotae* raggiate, in cui però i dischi sono tra loro collegati da una fascia che annodandosi crea un motivo a quadrati posti sulla punta e piccoli cerchi. Anche questi grandi cerchi sono decorati all'interno da fasce concentriche di triangoli, mentre gli spazi di risulta sono campiti da vari motivi geometrici in settile ascrivibili al repertorio della cultura figurativa lagunare. In effetti, la composizione sembra nel complesso una rielaborazione di elementi orientali e paleocristiani già osservati nelle più antiche chiese di Venezia, comprensibile se si pensa che le novità dei cantieri dell'XI secolo sono ormai state interiorizzate appieno dalla cultura artistica locale, che quindi tende a ripetere forme ormai standardizzate.

Questo discorso vale anche per le tre sezioni della navata centrale in cui compaiono una serie di lastre marmoree accostate tra loro, in modo simile alla basilica marciana.

Le navate laterali (Fig. 132, 136), invece, sono caratterizzate per una grande varietà nel disegno e nei motivi geometrici, alternando zone decorate con grandi *rotae* o pentagoni, simili a quelli marciani, e settori quadrangolari campiti da geometrie settili o in tessellato; un esempio di quest'ultimo tipo sono le pelte subacquee di cui ho ampiamente dibattuto in precedenza, e

[148] Trovabene, 2017.
[149] Barral i Altet, 1997, p. 51; Pasquini Vecchi, 2000, pp. 23-34; Paier, 2011, 80-81.
[150] Barral i Altet, 1985, pp. 65-67.

che si ritrovano sia nella navata settentrionale, precisamente nella sesta campata, che nella navata meridionale. Le prime sono rese con tessere rosse e listate di nero (Fig. 150), con al centro delle composizioni dei quadrati posti sulla punta e campiti da un decoro in settile; le seconde invece sono rosse e nere all'interno (Fig. 149), analogamente a quelle del braccio sud del transetto della basilica marciana (Fig. 87) e a quelle della chiesa di San Zaccaria (Fig. 111).

La seconda considerazione riguarda due sezioni di mosaico di cui ho già avuto occasione di parlare riguardo la chiesa di San Lorenzo di Castello. Nella navata centrale all'altezza della quinta colonna, è presente infatti la raffigurazione di due file di colonnato in *opus tessellatum* di colore nero su fondo bianco, che risultano però tagliate all'altezza della base delle colonne (Fig. 151). In particolare, gli archi sono a tutto sesto, sottili rispetto al fusto e ai capitelli, e racchiuso tra queste due fasce scorre un antico motivo a treccia di colore rosso, delimitato da due file di tessere nere. Nel quarto intercolumnio settentrionale, invece, un altro colonnato occupa una sezione rettangolare di pavimento, bordato da lastrine marmoree chiare (Fig. 152). Qui, la composizione è la medesima, ma sono differenti i colori e la decorazione centrale; i colonnati sono bianchi su fondo nero e sono a tutto sesto, tranne che per i due archi centrali, in posizione speculare: questi sono più alti e soprattutto cuspidati. La sequenza centrale è invece formata da quadrati e losanghe. L'ipotesi più recente è che la sequenza di arcate a tutto sesto voglia essere una rappresentazione dell'interno dell'antica Santa Maria di Murano, precedente la riedificazione avvenuta nel XII secolo, come attesta la scelta del tipo di arco e il motivo centrale a matassa, di tradizione tardoantica[151]; il mosaico con gli archi cuspidati e la sequenza a quadrati e losanghe di gusto bizantino, invece, è possibile che rappresenti l'avvenuta edificazione della nuova basilica. Dunque, poiché colonnati molto simili sono stati portati alla luce durante gli scavi nella chiesa di San Lorenzo (Fig. 124), e la cronologia e lo stile di questi lacerti avvicinano i due edifici sacri, si potrebbe pensare che, oltre all'indubbio contesto artistico comune alle due chiese, forse esse condivisero anche le stesse maestranze.

Da ultimo, è fondamentale notare che una composizione simile è presente nel transetto meridionale di San Marco[152] (Fig. 98). Questo riquadro è estremamente restaurato, ma ciò non impedisce di notare le due file di ampie arcate a tutto sesto, bianche su fondo nero, nella cui parte centrale scorre un motivo che include anche due trecce: l'influsso di questa composizione sulle chiese lagunari in questione pare, dunque, innegabile.

[151] Dorigo, 1983, pp. 684-685; Rinaldi, 1994, pp. 17-20.
[152] Barral i Altet, 1985, p.70; Dorigo, 1983, p. 685.

Per quel che riguarda, invece, le simbologie di cui il pavimento muranese è imbevuto, come nella basilica di San Marco e quella di Torcello, e, in minor misura, a causa della frammentarietà dei lacerti, nelle chiese di San Zaccaria e San Lorenzo, questo pavimento ha come forme geometriche di base quelle del cerchio e del quadrato, declinate in raffinate composizioni al fine di racchiudere al loro interno profondi significati teologici[153]. Infatti, non sussistono dubbi riguardo al fatto che tutto all'interno della chiesa, dagli arredi liturgici agli inserti scultorei, fosse portatore di un significato perfettamente coerente e inserito in una visione simbolica precisa, in quanto gli edifici sacri erano la proiezione terrena dell'ordine cosmico[154].

Dunque, anche in questo prezioso settile è possibile rintracciare un preciso percorso sacro, profondamente legato alla filosofia neoplatonica, così come fu assimilata dalla cultura bizantina, e in cui le verità teologiche sono state celate dietro forme astratte, in modo che l'atto di calpestare il pavimento non si trasformasse in gesto sacrilego. Tutto l'edificio, infatti, come ho sottolineato per la basilica marciana, è progettato sulle forme della croce e del quadrato, entrambe accomunate dal numero quattro, una quantità che simbolicamente rimanda a tutto ciò che è terreno[155]. All'interno di questi estesi quadrati in settile sono inserite cinque *rotae* che, secondo la teologia cristiana, sono simbolo di tutto ciò che è divino e eterno: il fatto che si trovino all'interno di quadrati simboleggia, dunque, l'unione tra mondo terreno e spirituale, ovvero rimandano a Colui che ha permesso la comunicazione tra Dio e l'uomo, cioè Gesù Cristo. Sappiamo, infatti, che nell'originale decorazione a mosaico della parte superiore della basilica erano presenti una scena raffigurante l'Annunciazione della Vergine nell'arco absidale e una con l'Ascensione nel timpano, ovvero episodi dei Vangeli che ripercorrono la storia della salvezza dell'umanità avvenuta grazie all'incarnazione del Messia[156]; tutto ciò convalida la tesi di una perfetta corrispondenza tra ciò che è narrato dalle geometrie del *sectile* e quello che era raffigurato nelle zone sovrastanti.

Scendendo nei particolari, il punto dell'intera composizione dove si rintraccia la maggior densità di significati è senz'altro il capocroce del transetto, nella navata centrale. Qui entro un quadrato delimitato da una larga bordatura in marmo chiaro, sono inscritte cinque forme circolari, nel cui centro sono inserite ulteriori piccole *rotae*, tutte collegate tra loro da quadrati sul vertice, sulle cui vele poggiano altri quattro cerchi. Questa complessa composizione può

[153] Lo studio più completo riguardo il significato sacro celato nel *pavimentum* muranese è quello di Rinaldi, 1994, pp. 13-20.
[154] Polacco, 1990, pp. 29-36; Dorigo, 2003, pp. 169-171
[155] Polacco, 1990, 29-30.
[156] Polacco, 1993, pp. 42-44.

essere decodificata partendo da un passo del Vangelo di Giovanni (*Giov*, 1, 14): «E il Verbo si fece carne e abitò fra noi […]», in quanto è qui che viene celebrato il mistero dell'Incarnazione; infatti, Cristo è rappresentato dalla *rota* centrale, la cui nascita fu annunciata dai Quattro Evangelisti, che sono qui simboleggiati dai quattro dischi posti agli angoli. Analogamente alla *quincunx* del coro torcellano, anche qui si può affermare che l'intero quadrato è la realizzazione in forme geometriche della Nuova Gerusalemme (*Ap*, 21, 10-23), ovvero l'ordine divino realizzato in Terra grazie al Figlio di Dio.

Anche le cinque lastre marmoree presenti all'altezza della quinta campata sono legate a un evento fondamentale nel percorso di salvezza dell'umanità, ovvero le vicende della passione di Gesù Cristo, poiché il numero cinque è quello delle piaghe del corpo del Messia; le lastre sono, dunque, simbolo del male e egli, infatti, ha dovuto soffrire come un comune mortale e sacrificare la sua vita in modo da salvare quella di tutto il genere umano. Le lastre monoliti ricordano quelle del *pavimentum* marciano, in cui i rettangoli erano in numero di dodici e posti in corrispondenza della cupola dell'Ascensione; anche nella basilica di San Marco, infatti, il cosiddetto 'mare' era un riferimento all'immensità del peccato.

Nella basilica dei Santi Maria e Donato, invece, l'Ascensione è simboleggiata dalla grande quinconce della navata centrale: Cristo è la *rota* centrale, ed è portato in gloria dai quattro angeli (le *rotae* più grandi posizionate attorno). Anche le raffigurazioni zoomorfe si inscrivono perfettamente in questo schema, in quanto sia i grifoni che i pavoni erano simbolo di immortalità[157].

Anche nella navata meridionale è ravvisabile un percorso sacro, legato in questo caso al simbolismo dell'acqua come mezzo per purificarsi dal peccato e accedere ad una nuova vita. Infatti, dopo l'imponente aquila del primo intercolumnio, immagine di rigenerazione, e l'esagono in settile della campata a fianco, che simboleggia la vasca battesimale, si procede verso il secondo intercolumnio, in cui figurano otto cerchi nei quali sono inscritti fioroni a sei petali, presenti anche negli spazi delimitati dai quadrati risultanti tra i cerchi. Questa composizione dall'aspetto ornamentale assai piacevole, racchiude in realtà un significato legato al numero otto: sono infatti otto coloro che grazie a Noè vengono ammessi sull'Arca, e quindi destinati alla Salvezza[158], mentre i fiori all'interno dei quadrati sono gli uomini della nuova generazione salvati grazie al sacrificio di Cristo.

[157] Réau, 1955, vol. I, p. 83, 88, 116-117, 168-169; Trovabene, 1999, p. 44; Pastoureau, 2012, pp. 174-175, 204-205.

[158] «[18]perché anche Cristo è morto una volta per sempre per i peccati, giusto per gli ingiusti, per ricondurvi a Dio; messo a morte nel corpo, ma reso vivo nello spirito. [19]E nello spirito andò a portare l'annuncio anche alle anime prigioniere, [20]che un tempo avevano rifiutato di credere, quando Dio, nella sua magnanimità, pazientava

La campata successiva, invece, si sofferma sulla lotta tra vizi e virtù, come si evince dall'episodio del funerale della volpe, simbolo di furbizia e astuzia[159], e dalla composizione con quattro grandi *rotae* simboleggiante le quattro virtù cardinali. Nella quarta campata, invece, è presente l'antico motivo a pelte subacquee, presente anche nel braccio sud della basilica di San Marco, oltre che in San Zaccaria, e la cui simbologia è legata all'acqua come elemento purificatore. Il grande ottagono che si trova al centro della navata meridionale rappresenta invece il battistero vero e proprio[160], ed è attorniato da coppie di basilischi e rapaci come simbolo dei peccati che vengono cancellati attraverso il rito del battesimo.

Al termine di questo percorso di purificazione si trova la figurazione geometrica della cappella sud, in cui, entro un quadrato, si trovano quattro esagoni dalla forma irregolare, tra cui è inscritto un quadrato con un cerchio all'interno: attraverso queste semplici forme geometriche è stato possibile celare una verità teologica molto complessa, ovvero la riconciliazione tra Dio e l'uomo. Infatti, gli esagoni, che simboleggiano gli imperi della Terra, sono intrecciati tra loro in modo da racchiudere al centro colui che li ha salvati, ovvero Cristo, un Dio incarnato, rappresentato dal cerchio entro il quadrato.

La navata settentrionale, invece, è purtroppo di difficile lettura, a causa di restauri e manomissioni[161]; basti qui ricordare che potrebbe rappresentare il percorso attraverso numerose difficoltà con il quale i primi cristiani arrivarono a costruire la Chiesa.

Dunque, da questa analisi emerge come la basilica dei Santi Maria e Donato si inserisca perfettamente in quella tradizione artistica lagunare a cui le chiese di Santa Maria Assunta a Torcello e la basilica di San Marco hanno dato grande impulso, grazie all'intervento di architetti e maestranze provenienti da territori bizantini; ma è anche evidente come i progetti per il Duomo muranese e, probabilmente, anche per le chiese di San Zaccaria e San Lorenzo, si inseriscano in un momento in cui queste maestranze non si trovavano più a Venezia, ma avendo lavorato a stretto contatto con la manodopera locale avevano dato vita a una vera e propria tradizione artistica veneto-bizantina, in cui le tecniche orientali si fondevano con grande natu-

---

nei giorni di Noè, mentre si fabbricava l'arca, nella quale poche persone, otto in tutto, furono salvate per mezzo dell'acqua. [21]Quest'acqua, come immagine del battesimo, ora salva anche voi; non porta via la sporcizia del corpo, ma è invocazione di salvezza rivolta a Dio da parte di una buona coscienza, in virtù della risurrezione di Gesù Cristo»; *Pietro*, 3, 18-21.

[159] La volpe è fin dall'antichità simbolo di malvagità e astuzia, come si può ritrovare in svariati passi dell'Antico Testamento (*Ct*. 2, 15; *Lam*. 5, 18; *Ez*. 13, 4; *Ne*, 3, 35); Paier, 2011, pp. 80-81.

[160] Presso la basilica dei Santi Maria e Donato esisteva un edificio battesimale romanico, *in loco* fino al 1719, anno in cui fu demolito e i preziosi marmi venduti per finanziare lavori di ristrutturazione della chiesa. Dalle fonti sappiamo che presentava la tradizionale pianta esagonale e una vasca per immersione; esso era collocato davanti all'entrata principale della basilica. De Biasi, 1991, p. 342; Niero, 1999, pp. 30-31.

[161] Barral i Altet, 1985, pp. 43-44.

ralezza a motivi veneto-padani, dando vita a un programma iconografico dal profondo significato teologico, tendendo però a una certa standardizzazione e semplificazione, sia dei significati che delle forme.

Una situazione simile si verificò anche nel Sud Italia, e precisamente nell'abbazia di Montecassino, in cui poco oltre la metà dell'XI secolo giunsero su volere dell'abate Desiderio maestranze provenienti dall'Oriente bizantino, le quali portano un enorme rinnovamento della cultura artistica campana e laziale, oltre che alla rinascita della tecnica dell'*opus sectile*. A seguito della realizzazione del settile cassinese, infatti, venne istituita una scuola in cui gli artisti locali poterono affinare la tecnica musiva, dando vita alla lunga tradizione di pavimenti settili del centro-sud Italia, che però fin da subito operarono una sorta di semplificazione rispetto al modello benedettino.

Dunque, come si vedrà nel capitolo seguente, nell'XI secolo in Italia i movimenti da Oriente furono due, e seppur quasi contemporanei, furono del tutto indipendenti, portando, o riportando, nella penisola motivi iconografici leggermente differenti; inoltre l'amalgamarsi della componente artistica locale con quella straniera portò come risultato a pavimenti che, nonostante la matrice comune, presentano notevoli differenze, anche solo nella cromia: i settili lagunari privilegiano marmi dai colori tenui, ricercando una certa omogeneità del complesso; d'altro canto quello cassinese, come quelli di sua diretta derivazione o i successivi esempi cosmateschi di area romana, preferiscono marmi dai colori forti, rossi, gialli e verdi, tali da creare forti contrasti.

VI. L'abbazia di Montecassino

All'incirca nello stesso periodo in cui a Venezia venne avviato il cantiere per la costruzione della cosiddetta terza basilica di San Marco, anche in un'altra zona d'Italia vennero chiamati artisti bizantini, ovvero in occasione dei lavori che portarono alla radicale riedificazione dell'abbazia di Montecassino. Dunque, seguendo due direttrici contemporanee ma del tutto indipendenti, la tecnica bizantina dell'*opus sectile* arriva, o meglio torna, in Italia, donando nuova forza vitale alla cultura artistica della penisola.

L'Abbazia di Montecassino ha origini molto antiche, risalenti a quando, nel 529, San Benedetto da Norcia, il fondatore del monachesimo occidentale, decise di ritirarsi sul monte che sovrasta Cassino, in un'area in cui sorgevano i resti di un edifico di culto dedicato ad Apollo[162]; qui, insieme ad alcuni discepoli, fece erigere un oratorio in onore di San Giovanni Battista, ponendo così le basi per il prospero ma difficoltoso futuro dell'abbazia di Montecassino[163]. San Benedetto, infatti, aveva redatto la sua Regola tra il 530 e il 540, e fu nei secoli successivi che questa si diffuse in modo capillare e venne accettata da tutti i monaci dell'Occidente, facendo sì che l'abbazia di Montecassino potesse godere per lungo tempo di un immenso prestigio agli occhi della cristianità.

Nonostante ciò, i momenti di difficoltà nella storia del cenobio furono numerosi, e già nel 581 i monaci dovettero rifugiarsi a Roma a causa dell'invasione longobarda. A rialzarne le sorti intervenne l'abate Petronace di Brescia (ca. 718-749/51) e successivamente Gisulfo (797-817), il quale sottopose l'antico oratorio a un notevole ingrandimento; l'edificio che ne risultò manteneva il coro dell'oratorio di san Giovanni Battista mentre il resto della costruzione venne ampliato, distribuendosi su tre navate separate da una doppia fila di colonne, così che le dimensioni totali non dovevano discostarsi troppo da quelle dell'abbazia attuale, nonostante fosse di lunghezza ridotta. Un'altra figura importante per le sorti del monastero fu Aligerno (948-985), con il quale furono avviati alcuni lavori di ristrutturazione a seguito delle in-

[162] La fonte riguardante la vita di San Benedetto da Norcia è il secondo libro dei *Dialoghi* di San Gregorio Magno. Moricca (a cura di), 1924.

[163] Le voci più importanti tra la vasta bibliografia dedicata all'abbazia di Montecassino sono: Bertaux, 1903, pp. 89-93; Willard, Conant, 1935, pp. 144-149; Bloch, 1952, pp. 161-224; Pantoni, 1973; Raspi Serra, 1979; Carbonara, 1979; Cowdrey, 1986; Bloch, 1986; Avagliano, Pecere (a cura di), 1992; Andaloro, 1995, pp. 51-69; Avagliano (a cura di), 1997; Toubert, 2001; D'Onofrio, 2003, pp. 162-169; Gianandrea, 2006, pp. 55-75; Galdi, 2017, 439-465.

cursioni saracene dell'anno 883, a causa dei quali la comunità fu costretta ad abbondonare il complesso per rifugiarsi a Teano e poi a Capua.

Ma la vera età d'oro nella storia di Montecassino coincise con l'abbaziato di Desiderio (1058-1087), grazie al quale il cenobio raggiunse una fama e un'importanza culturale, letteraria e artistica senza precedenti, nel momento stesso in cui il papato ritrovava nuovo vigore e autorità[164]. Desiderio, infatti, avviò nel 1066 un ambizioso progetto di ricostruzione totale del monastero e di ristrutturazione degli edifici abbaziali, in cui lavorarono per cinque anni, in un particolare sincretismo culturale, maestranze di diverse provenienze; questo progetto, portato a compimento nel 1071, fu guidato da alcuni ideali in linea con le aspirazioni della Chiesa riformatrice, che proprio negli anni tra il 1046 e il 1130 viveva il suo periodo di massima influenza[165]. Si può affermare, infatti, che il rinnovamento voluto da Desiderio fu la prima compiuta manifestazione di quella *renovatio Romae* che si manifestò parallelamente alla lotta per le investiture, e che caratterizzò la capitale per tutto il XII secolo, e in parte anche quello successivo. Il rapporto tra Montecassino e il papato riformatore, in effetti, è uno degli argomenti più dibattuti dagli studiosi sin dall'inizio del XX secolo, e non solo, come in questo caso, per quel che riguarda le reciproche influenze in campo artistico, ma anche in merito alla natura dei benefici di carattere difensivo, economico e spirituale che intercorrevano tra essi[166].

Per quel che concerne la ricostruzione di Montecassino, dunque, è possibile rintracciare alcune aspirazioni che guidarono sia il progetto desideriano che le esigenze di *renovatio* della Chiesa riformatrice, ovvero, in primo luogo, il recupero consapevole e ideologicamente orientato di modelli antichi, in particolare romani e paleocristiani. Alla luce di questo ideale è riconducibile ogni aspetto dell'intervento dell'abate: egli, infatti, si recò appositamente a Roma alla ricerca di materiali di spoglio, quali capitelli, colonne e marmi per decorare la chiesa[167], mentre ad architetti amalfitani e lombardi fu affidata la progettazione di un edificio che fosse di stampo tradizionale e richiamasse gli edifici sacri paleocristiani. In tal senso va letta anche la scelta impiegare artisti provenienti da Oriente per la realizzazione del prezioso pavimento settile, in quanto depositari di conoscenze tecniche eredi di quelle romane, e dunque in grado

[164] Le fonti riguardanti Montecassino in questa sua fase storica sono: Amato di Montecassino (a cura di V. De Bartholomaeis), 1935; Alfano di Salerno, (a cura di N. Acocella), 1963; *Chron. Cas.*, (a cura di H. Hoffmann), 1980.

[165] Una bibliografia parziale riguardo la Riforma della Chiesa è: Miccoli, 1966; Ladner, 1967; Cowdrey, 1970; Fliche, 1977; Fornasari, 1996; Cowdrey, 1998; Cowdrey, 2000; Cantarella, 2005; Caruso, 2005, pp. 463-541; Bellitto, Hamilton (a cura di), 2005; Romano, Enckell Julliard (a cura di), 2007.

[166] Per una trattazione completa vedi Kitzinger, 1972, pp. 87-102; Cowdrey, 1986; Avagliano (a cura di), 1997; Toubert, 2001; Romano, Enckell Julliard (a cura di), 2007.

[167] *Chron. Cas*., III, 26, 21, p 394 (ed. Hoffmann).

di far rivivere i fasti dell'antichità[168]. Grazie quindi ai proficui contatti che aveva saputo costruire con i centri del potere dell'epoca, attraverso i quali aveva potuto garantire a Montecassino una situazione di pace, stabilità e di ingente ricchezza economica, Desiderio poté scegliere ciò che di meglio il mondo dell'arte poteva offrire, così da realizzare un edifico sacro il cui impatto sulla cultura medievale fu straordinario. In questo senso, a Montecassino, così come per la basilica di Santa Maria Assunta a Torcello e per quella di San Marco, si fece un'operazione simile ma con motivazioni del tutto differenti: i dogi e i vescovi lagunari, così come Desiderio, crearono luoghi di culto in cui la tradizione e le innovazioni bizantine si amalgamarono armoniosamente con il linguaggio artistico paleocristiano, in un'operazione consapevole mirata a raggiungere la maggior magnificenza possibile. D'altro canto, però, in laguna il potere dogale era esclusivamente interessato all'accrescimento dell'egemonia del proprio stato e della propria chiesa, e ad acquisire maggiore autorità e autonomia da ogni potere esterno, fosse quello bizantino, imperiale o papale; Desiderio, invece, esaltò sì la ricchezza e la potenza di Montecassino ma agì sempre nello spirito della *renovatio* gregoriana, e dunque in comunione con il potere papale.

Tornando alla configurazione del cenobio dopo la ricostruzione desideriana, il suo aspetto ci è stato trasmesso solo attraverso le fonti storiche citate in precedenza, poiché le vicende storiche hanno portato alla quasi totale distruzione del monastero dell'XI secolo.

Dopo alcuni lavori che interessarono gli ormai decadenti edifici monastici, come il cosiddetto *palatium* iniziato dall'abate Richerio, i dormitori dei monaci e una ricca sala del capitolo, a partire dal 1066 vennero avviati i lavori per l'ambizioso progetto di ricostruzione della chiesa, mentre l'antica basilica di San Benedetto fu integralmente demolita. Mentre erano in corso i lavori per le fondamenta della costruzione e di livellamento della roccia della montagna su cui dovevano sorgere[169], Desiderio si recò a Roma, come ho già accennato, alla ricerca di materiali edilizi di pregio, necessari per rendere il nuovo edificio un luogo in cui si respirasse l'atmosfera delle chiese delle origini della cristianità; anche la struttura, la cui progettazione fu affidata ad architetti amalfitani e lombardi, era di stampo tradizionale, a forma basilicale con transetto e tre navate separate da dieci colonne per parte, e terminante con tre absi-

[168] Secondo Kitzinger, Desiderio «importò artisti bizantini non per creare mosaico bizantino in Italia, ma per creare mosaico paleocristiano». Kitzinger, 1972, p. 160.

[169] Durante i lavori di livellamento furono rinvenute le presunte spoglie di San Benedetto, poste sotto l'antico altare; questa zona venne allora ricoperta dal pavimento e decorata con pietre preziose, sopra cui venne realizzato l'altare. Il possesso di queste reliquie, analogamente a come avvenne con quelle di San Marco a Venezia, era di una portata eccezionale, tale da rendere il monastero uno dei luoghi di devozione più importanti del mondo occidentale. Cowdrey, 1986, p. 54.

di[170] (Fig. 153, 154, 155). Il presbiterio era in posizione sopraelevata rispetto alle navate mediante otto scalini, ma nonostante ciò la chiesa non era dotata di una cripta; all'esterno, invece, si trovava un quadriportico sorretto da colonne, con forme simili al nartece di Sant'Angelo in Formis, ovvero con gli archi acuti, mentre sulla stessa asse si trovava il campanile. L'interno era riccamente decorato con sontuosi arredi, come per esempio l'altare d'oro commissionato a Costantinopoli e decorato con scene del Vangelo e della vita di San Benedetto; le pareti e le volte, invece, erano decorate sia in mosaico che con pitture[171], mentre il suolo era ricoperto da un vasto manto in *opus sectile*, realizzato da maestranze provenienti da Costantinopoli[172].

L'abbazia, dopo la consacrazione avvenuta il primo ottobre 1071 da parte di papa Alessandro II, si preservò nelle sue forme grandiose, nonostante alcuni momenti di crisi e saccheggi, come quello del 1143 ad opera di Ruggero II, almeno fino al terribile terremoto del 1349, un evento naturale che portò alla distruzione dell'edificio. Dopo il terremoto si provvide alla sua ricostruzione, avviata con il papa Urbano V (1362-1370) e durata alcuni anni; dalla visione di alcuni disegni cinquecenteschi[173](Fig. 154) pare che la planimetria della chiesa fosse rispettata, nonostante ciò la questione riguardante la sopravvivenza o meno della pavimentazione è problematica, come avrò modo di spiegare in seguito.

L'evento però più tragico, che segnò indelebilmente le sorti dell'abbazia benedettina, fu il bombardamento che nel 1944 distrusse completamente il cenobio.

VI.1 Il pavimento della chiesa abbaziale

Nella preziosissima *Chronica Monasterii Casinensis*, redatta in buona parte da Leone Marsicano, vi è una parte espressamente dedicata al pavimento in *opus sectile* dell'abbazia di Montecassino; qui si parla di come Desiderio, *«restaurator ac renovator, fundator atque constructor*»[174] del monastero benedettino, abbia voluto maestranze costantinopolitane per la

[170] L'abbazia era di 48,40 metri di lunghezza e 21,07 di larghezza.

[171] Andaloro, 1995, pp. 51-55.

[172] Desiderio continuò anche dopo la consacrazione della basilica a restaurare e costruire vari edifici; per esempio, avviò altri lavori negli edifici monastici di Montecassino, fece ricostruire la chiesa di Sant'Angelo in Formis donatagli dal principe Riccardo di Capua, fece rinnovare Santa Cecilia in Trastevere, chiesa di cui era titolare, fece innalzare la chiesa di San Liberatore nella contea di Teano, si adoperò per la riedificazione della chiesa abbaziale a San Benedetto di Capua e consiglio all'arcivescovo Alfano di avviare un nuovo cantiere per la cattedrale di Salerno.

[173] Giovannoni, 1929, pp. 305-335.

[174] *Chron. Cas*., (ed. Hoffmann), III, *Prologus*, p. 362.

realizzazione dei mosaici dell'abside e dell'arco trionfale, così come per la pavimentazione della nuova basilica[175]. Essi inoltre procedettero alla posa di altri *sectilia*, come quelli dell'oratorio del Beato Bartolomeo, in quello del Beato Nicola e nella stanza personale di Desiderio. Leone Marsicano nel suo racconto esaltò enormemente l'operato di questi maestri «*peritos […] in arte musiaria et quadratria*», in grado di realizzare fiori e figure di estremo realismo, a discapito degli artisti occidentali, i quali da oltre cinquecento anni avevano perso ogni abilità e conoscenza nell'arte del mosaico[176]. Nelle parole del cronachista vi fu sì un desiderio di esaltazione dell'operato dell'abate che lo portò ad enfatizzare le valutazioni, ma di certo vi è anche una parte di verità; in effetti in epoca altomedievale nella zona di Montecassino, così come in area campana e in parte per quella romana, non risultano esserci testimonianze dello stesso livello qualitativo del pavimento desideriano[177]. Desiderio, invece, con quella che è stata definita come «utopia retrospettiva»[178], riuscì a recuperare un passato idealizzato e renderlo di nuovo attuale, donando nuova linfa vitale alle arti del centro-sud d'Italia.

Fondamentale, infatti, fu il dichiarato intento di voler portare a nuova vita la tecnica del mosaico in Occidente, creando una vera e propria scuola entro le mura del monastero, in cui gli artisti locali potessero apprendere direttamente dalle maestranze bizantine l'antica tecnica musiva; in questo modo la tecnica dell'*opus sectile* conobbe in queste zone una rinnovata primavera, a partire dai pavimenti realizzati negli anni immediatamente successivi la consacrazione dell'abbazia di Montecassino fino al filone romano portato avanti dal XII secolo da famiglie di marmorari, chiamati collettivamente Cosmati. Come è prevedibile, e come si vedrà in seguito, l'arte dell'*opus sectile* orientale subì fin da subito una serie di alterazioni, so-

---

[175] «*Legatos interea Costantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria et quadrataria ex quibus videlicet alii absidem et arcum atque vestibulum maioris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent. Quarum artium tunc ei destinati magistri cuius perfectionis extiterint, in eorum est operibus estimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque figuras et quæque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare ut non lapidibus sed floribus solum vernare putes*». *Chron. Cas*., (ed. Hoffmann), III 27, 14-20, p. 396.

Anche Amato di Montecassino parla di artisti greci e *sarrazines* chiamati da Costantinopoli e da Alessandria. Amato di Montecassino, (ed. De Bartholomais), III, 52, p. 175.

[176] «*Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitatis intermiserat et studio huius inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italie deperiret, studuit vir totius prudentie plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri*», *Chron. Cas*., (ed. Hoffmann), III, 27, vv. 97-101.

Anche Alfano da Salerno parla delle scarse capacità delle maestranze italiane: «*Nec Hesperiae sufficiunt artifices: Thracia merce locatur ad haec; his labor in vitrea potius materia datur eximius; nam, variata coloribus, haec sic hominis decorat speciem, non sit ut alter in effigie*». Alfano di Salerno (Ed. Acocella), vv. 137-144.

[177] Questa questione non è ancora del tutto risolta e le opinioni degli studiosi sono spesso in disaccordo. In particolare, vedi Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 57-72 e Creti, 2002. Per un panorama delle pavimentazioni romane fino al IX secolo vedi Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983.

[178] Claussen, 2000, pp. 153.

prattutto iconografiche e nel significato del disegno complessivo, amalgamandosi inoltre alla tradizione artistica locale, in un modo che trova alcuni punti di contatto con quanto avvenne in area veneta.

Tornando al litostrato della basilica desideriana, resta problematica la scarsità di testimonianze riguardanti i danni da esso subiti a causa del terremoto che nel 1349 distrusse il complesso monastico; le fonti attestano che nessuna costruzione rimase eretta e che la nuova edificazione sarebbe avvenuta «*super suis fundamentis quae illesa consistunt*»[179], avvalorando l'ipotesi che il crollo degli alzati non avesse comportato la distruzione totale del rivestimento marmoreo del pavimento. Si rivela molto utile anche una testimonianza del 1751, in cui, ricordando la posa del nuovo pavimento settecentesco di cui tratterò in seguito, si sostiene che quello originale dei tempi di Desiderio era «tutto fracassato per la rovina del Tempio, seguita in tempo del terremoto»[180], facendo dunque propendere verso l'opinione secondo la quale a seguito della calamità naturale il pavimento non sia stato sostituito, poiché gravemente danneggiato ma non totalmente distrutto, e che quindi sia stato sottoposto durante il XIV secolo, e nei secoli successivi, a numerosi ma necessari restauri, come quello che tra il 1625 e il 1628 portò alla completa sostituzione del mosaico pavimentale dell'area presbiteriale, che infatti non compare nei disegni settecenteschi della basilica[181]. Bisogna comunque tenere conto che lo stesso Gattola nel suo testo citò più volte la descrizione che Leone Marsicano fece del settile benedettino, rammaricandosi dello stato in cui esso versava, ma senza sottolineare le incongruenze tra l'antica fonte e quello che poteva osservare in prima persona, avvalorando dunque l'ipotesi che il settile fosse ancora piuttosto aderente alla progettazione originale[182].

In ogni caso, a causa della distruzione bellica del 1944, oggi l'antico litostrato della basilica è visibile solo attraverso un disegno del 1713, eseguito da Erasmo Gattola, prefetto dell'Archivio cassinese, prima che venisse ricoperto da una nuova pavimentazione[183] (Fig. 156). Infatti, tra il 1722 e il 1728 si procedette alla realizzazione di un nuovo rivestimento ad intarsi marmorei, il quale per lungo tempo si è pensato che avesse portato alla distruzione del

[179] Il testo è tratto da bolla *Monasterium Casinense* emessa nel 1363 da papa Urbano V, e riportato da Gianandrea, 2006, p. 56.

[180] Anonimo, 1751, p. 54. In Gianandrea, 2006 vengono riportate numerose fonti che, nei secoli successivi al terremoto, citano il pavimento dell'abbazia di Montecassino.

[181] Sotto l'abbaziato di Simplicio Caffarelli (1625-1628) la zona presbiteriale fu abbassata di mezzo metro e dunque il settile di quest'area fu rimosso.

Gianandrea, 2006, p. 57, 61.

[182] Questa precisazione è necessaria in quanto alcuni studiosi, in particolare Scaccia Scarafoni, misero in dubbio la congruenza dell'incisione di Gattola con il litostrato di XI secolo, avanzando l'ipotesi che quello raffigurato nell'incisione risalisse al XIII secolo. In seguito, analizzando le geometrie del settile, la questione verrà affrontata nel dettaglio; in ogni caso, si può ritenere il disegno di Gattola sostanzialmente attendibile. Scaccia Scarafoni, 1936, pp. 97-121.

[183] I disegni di Gattola vennero pubblicati circa vent'anni dopo: Gattola, 1733, pp. XI-XII, tav. VI.

settile desideriano; a seguito, però, del bombardamento della Seconda Guerra Mondiale, alcuni tratti dell'antico pavimento sono tornati alla luce, rivelando che il settile che si credeva perduto per sempre era in realtà solamente coperto dalla pavimentazione settecentesca. È dunque grazie ad Angelo Pantoni, l'ingegnere-monaco che fu a capo delle ricognizioni archeologiche dopo la distruzione bellica, che è possibile avere una documentazione fotografica della situazione dell'epoca e consultare un ulteriore rilievo[184] (Fig. 157, 158, 159, 160, 161), che conferma in buona parte l'antico disegno di Gattola.

Alcuni frammenti portati alla luce nel 1944 furono prelevati dalla loro originaria ubicazione, e collocati nell'*antiquarium* del cenobio (Fig. 162, 163, 164, 166), mentre altre porzioni, ampiamente restaurate, si trovano i vari luoghi e cappelle dell'abbazia benedettina, come la Cappella di Sant'Anna (Fig. 165, 167, 168), quella di San Martino (Fig. 169, 170, 171, 172) e nella Torre di San Benedetto.

Come si può quindi notare dal disegno di Gattola (Fig. 156), la composizione aveva come fulcro la grande fascia centrale che, attraverso schemi geometrici intrisi di significati teologici, scandisce il percorso verso l'altare. Il settile, infatti, delinea le zone della chiesa, da quelle riservate ai monaci fino a quelle a cui potevano accedere anche i laici; per esempio, la divisione della *schola cantorum* è rappresentata dai due riquadri adiacenti con dischi e quadrati nella navata centrale.

In particolare, questa fascia centrale era composta da cinque riquadri principali, in cui le composizioni geometriche erano consapevolmente diversificate da quelle delle restanti zone della chiesa, sia nelle dimensioni che per le decorazioni impiegate. Partendo dalla zona in prossimità dell'abside si trovavano due grandi sezioni rettangolari; la prima presentava un ottagono entro cui erano inscritti due quadrati intrecciati tra loro, a loro volta contenente una composizione con motivi circolari e a goccia, mentre la seconda era formata da una stella a otto punte posta al centro di un cerchio, sulla cui circonferenza esterna si collocavano altrettanti dischi di minori dimensioni, tutti inscritti in un cerchio decorato all'esterno da quattro circonferenze. Oltre queste due sezioni, ovvero fuori dall'originale delimitazione della *schola cantorum*, si trovava un riquadro formato da pannelli rettangolari in cui spiccavano al centro un motivo a *quincunx*, mentre lateralmente si trovavano due sezioni a forma di mandorla. Il quarto riquadro (Fig. 173, 174) era molto simile al secondo, ma al posto della stella compariva un disco di marmo uniforme; infine, l'ultima sezione poco oltre l'ingresso della basilica

[184] Pantoni, 1972, pp. 539-586.

era decorata a pannelli con motivi a mandorla e uno con una croce realizzata con i bracci a forma di goccia (Fig. 175).

Le navate laterali, invece, erano molto più semplici e presentavano due file parallele di riquadri rettangoli riempiti con vari e numerosi motivi geometrici; da notare come il pavimento appena oltre l'entrata della navata laterale sinistra, che rompe l'armonia complessiva della decorazione, fosse molto probabilmente opera tarda, legata a un percorso secondario che doveva guidare il visitatore verso quella che era la cappella di San Bertario, opera sicuramente post-desideriana[185]. Dalle fonti[186], infatti, sappiamo che gli interventi di restauro e di integrazione si succedettero con costanza nel corso dei secoli, come è prevedibile per qualsiasi tipo di pavimentazione; alla luce di questo fatto appare chiaro come mai nell'incisione di Gattola, così come nel rilievo di Pantoni, ci sia una notevole asimmetria tra le fasce marmoree che delineano i riquadri delle navate laterali e quelli della navata centrale, così come non siano riportate nemmeno le figurazioni zoomorfe così tanto lodale nelle antiche fonti[187]. Questi due esempi non sono stati citati casualmente ma corrispondono ad alcuni dei dubbi avanzati dallo Scaccia Scarafoni (citato in nota), in cui lo studioso credeva di poter datare l'intero pavimento della basilica al XIII secolo; in realtà, oltre alla questione dei restauri che inevitabilmente si sono succeduti e hanno portato a una parziale non corrispondenza tra l'incisione settecentesca e il suo aspetto originario, anche il confronto stilistico e iconografico con pavimenti in *opus sectile* di area bizantina possono dimostrare l'originalità del pavimento tramandatoci.

Infatti, grazie alla documentazione fotografica fornita da Pantoni, ai piccoli frammenti sopravvissuti al bombardamento e all'incisione di Gattola è possibile stabilire alcune stringenti somiglianze con le pavimentazioni orientali. In primo luogo, per quel che riguarda le composizioni, formate da *rotae*, lo schema a dischi ruotanti attorno a una circonferenza centrale di maggiori dimensioni era un motivo che in area greco/orientale restò in auge dal periodo tardoantico sino a quello macedone; alcuni esempi sono la Chiesa della Metamorfosi a Imrali (Fig. 43) o, successivamente, il Monastero di *Hosios Lukas* (Fig. 54, 55), in cui i dischi sono annodati tra loro ma la composizione generale non si discosta da quella cassinese. Anche il motivo a stella che è posto al centro della seconda sezione quadrangolare della navata centrale

[185] È possibile che questa area sia stata restaurata negli anni tra il 1374 e il 1374, quando l'abate Pietro de Tartaris avviò alcuni lavori all'interno della basilica. Cigola, 2000, pp. 231-247. Dubbi riguardo l'originalità dell'iconografia sono stati avanzati anche riguardo il primo pannello quadrangolare partendo dall'abside, che mostra una combinazione di forme geometriche e una raffinatezza esecutiva che lo pone vicino ai due riquadri della navata sinistra appena citati.

[186] Quandel, 1883.

[187] È probabile che la maggior parte degli elementi zoomorfi del settile cassinese si trovasse nella zona presbiteriale, perduta nel Seicento a causa dei lavori di restauro eseguiti su volere dell'abate Simplicio Caffarelli. Gianandrea, 2006, p. 61.

sembra molto simile a quello riscontrato in due pannelli che appartenevano al pavimento della Chiesa del complesso della *Kalenderhane Camii* a Istanbul, risalente alla fine del XII secolo, e giudicati dagli studiosi come reimpieghi di VII secolo[188] (Fig. 176).

Oltre quindi all'impiego di motivi a dischi, un ulteriore elemento che rende il pavimento desideriano molto vicino a quelli orientali è la tecnica dell'*opus alexandrinum*, come si può notare da alcuni frammenti sopravvissuti al bombardamento, più che dal disegno di Gattola, il quale fatica a rendere i motivi più minuti presenti soprattutto nella fascia centrale del litostrato. Questa tecnica, figlia dell'*opus sectile*, in cui piccole tessere marmoree vanno a formare motivi geometrici dalla ricca cromia, e che ornano gli spazi di risulta tra le *rotae* così come le sottili fasce all'interno dei dischi, è tipicamente orientale, come ho avuto modo di argomentare nei capitoli precedenti; essa giunse nel Centro Italia in occasione del restauro desideriano, e fu insegnata nella scuola che l'abate fondò presso il cenobio benedettino, in modo che essa fu impiegata nelle chiese edificate o restaurate subito dopo Montecassino, ma soprattutto divenne una delle cifre stilistiche dei marmorari romani.

Nonostante possa essere in gran parte attendibile la testimonianza di una quasi totale mancanza, nell'area nel centro-sud Italia, di artigiani esperti nella tecnica del mosaico, sia pavimentale che parietale, è improbabile che il litostrato cassinese sia un prodotto totalmente bizantino, e che non risenta del contesto culturale locale. Quest'ultimo, infatti, è individuabile nella particolare decorazione delle navate laterali, in cui fasce marmoree creavano un reticolato in cui i rettangoli risultanti erano campiti da una varietà di motivi geometrici; l'uso di decorare ampie zone di pavimento con partizioni reticolari racchiudenti minuti disegni in *opus sectile* non era infatti comune nella cultura artistica medio-bizantina, dove si privilegiavano le grandi stesure di lastre marmoree[189], come si è potuto notare nel complesso di *Hosios Lukas* (Fig. 36) e nella *Koimesis* di Nicea (Fig. 37), così come per alcune chiese veneziane di XI e XII secolo. Esempi consoni al settile desideriano si ritrovano invece in alcuni edifici sacri di area romana, sia in epoca paleocristiana che nelle scarse testimonianze di IX secolo; per esempio nella zona presbiteriale della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma, datato al VI secolo, in cui è ben visibile l'impianto reticolare campito da disegni geometrici (Fig. 177, 178, 179), oppure nel pavimento di due ambienti della Basilica Emilia nel foro romano (Fig. 180),

[188] Queste stelle a sei punte, realizzate con marmi verdi, rossi e gialli, oggi non sono visibili. Per il complesso della *Kalenderhane* vedi Striker, Kuban, 1971, pp. 251-258; Striker, Kuban (a cura di), 1997; Striker, Kuban (a cura di), 2007; Guiglia Guidobaldi, 2011, pp. 423-425.

[189] Farioli Campanati, 1997, p. 12-13.

così come nel frammento di *opus sectile* dell'Oratorio di San Saba, in cui ancora una volta compaiono settori rettangoli con motivi geometrici delimitati da fasce marmoree[190].

Lo stile 'locale' delle due navate è perfettamente giustificato alla luce delle considerazioni precedentemente fatte sul progetto di Desiderio per la sua abbazia, e anche in base alle dinamiche e al modo di operare di un così grande cantiere edilizio. Qui, infatti, sicuramente operarono in sinergia tra loro maestranze orientali con una componente locale di artigiani, rendendo più comprensibile l'influsso romano; allo stesso modo, il ricorso a modelli di epoca paleocristiana è il *leitmotiv* che guidò la progettazione di Desiderio, in sintonia con quelli che erano i valori della Chiesa riformata[191].

Si può dunque affermare che a Montecassino, e in particolare nel pavimento, convergono due matrici stilistiche, ovvero quella bizantina e quella locale, entrambe sviluppatesi dalla comune matrice romana; la prima ravvisabile nella tecnica dell'*opus sectile* e nella scelta delle composizioni con dischi, mentre la seconda nelle campiture a motivi geometrici delle navate laterali e nell'organizzazione con un tessuto reticolare di fasce di marmo.

Purtroppo, a causa della distruzione del pavimento, fino ad oggi non è mai stata avanzata un'ipotesi riguardante il significato teologico delle geometrie pavimentali, anche perché il disegno di Gattola e il rilievo di Pantoni registrano una serie di manipolazioni che si sono susseguite nel tempo e che hanno alterato il disegno originale; allo stesso modo i frammenti superstiti sono troppo limitati per poter essere d'aiuto. A mio avviso, però, la stringente vicinanza con alcuni pavimenti medio-bizantini e la comprovata presenza di maestranze orientali rende impossibile che la progettazione di questo pavimento, inserita in una più ampia ricostruzione curata sotto ogni punto di vista, si sia basata su canoni esclusivamente estetici, soprattutto per quel che riguarda il raffinatissimo disegno della fascia centrale. Mi pare quindi piuttosto sicuro che, come nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello e in quella di San Marco a Venezia, dove ugualmente operarono artisti bizantini a contatto con figure locali, anche in quella di Montecassino venne elaborato un disegno pavimentale che racchiudeva un preciso significato legato alla teologia di matrice bizantina, e che oltre a caratterizzare le varie aree della basilica e a delineare un itinerario, era in comunione con il progetto decorativo degli alzati.

Da ultimo è utile sottolineare ancora una volta come i pavimenti veneziani di XI secolo e quello di Montecassino, siano testimonianza dell'opera di diretta di maestranze orientali, se-

[190] Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, pp. 262-319; Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 60-62.
[191] Gianandrea, 2006, pp. 58-59.

condo un movimento da Oriente contemporaneo ma assolutamente indipendente nelle due aree d'Italia[192]. Osservando i pavimenti in questione, infatti, o quel che ne rimane, si nota come lo stile che li caratterizza, sebbene palesemente bizantino, mostri elementi differenti, imputabili appunto a due tipi di 'botteghe' differenti; per esempio, mentre in quelli veneziani compaiono una grande quantità di motivi a *quincunx*, queste non sono presenti nel litostrato desideriano, in cui le figure principali sono formate da numerose *rotae* non intrecciate tra loro, nonostante entrambe le composizioni siano tipiche del repertorio dei settili bizantini. In effetti, i due ambienti culturali in cui si trovarono ad operare gli artisti orientali sono differenti: da una parte c'è Venezia, in cui i rapporti con l'Impero bizantino erano forti e costanti, e in cui la loro influenza era da sempre sentita in vari ambiti della società; qui, le maestranze trovarono una cultura locale piuttosto vivace e in cui la tecnica dell'*opus tessellatum* era sopravvissuta al passare dei secoli, motivo per cui i pavimenti della laguna sono caratterizzati dalla particolare commistione di settile e tessellato. Dall'altra parte, invece, vi è il contesto laziale-campano, in cui, nonostante l'abbondanza di testimonianze musive del passato, alcune conoscenze tecniche erano ormai scomparse, o comunque avevano subito una semplificazione; nel pavimento desideriano, in effetti, che oltretutto è esclusivamente in *opus sectile*, l'influenza del sostrato locale pare meno forte rispetto al contributo orientale.

Ciò che non cambia, invece, è come in entrambe le aree geografiche l'eco di queste novità artistiche sia stato enorme, dando un notevole impulso alla fioritura del settile pavimentale, soprattutto nell'area romana, in cui Montecassino ebbe un ruolo determinante nell'«introduzione […] di un *modus* ornamentale che nell'arco di pochi decenni si sarebbe sviluppato con principi autonomi nel vasto repertorio geometrico del cosiddetto gusto "cosmatesco"»[193].

[192] Farioli Campanati, 1997, pp. 15-16.
[193] Creti, 2002, pp. 46-47.

VII. La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti

Date le circostanze difficoltose riguardanti l'analisi del litostrato cassinese, l'osservazione di alcuni pavimenti di area romano-campana, realizzati nei decenni immediatamente successivi al 1071 e di diretta committenza desideriana o gravitanti intorno all'abbazia di Montecassino, può contribuire ad una maggiore comprensione della situazione dell'epoca. I *sectilia* in questione sono quelli di Sant'Angelo in Formis, della chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, di Santa Cecilia in Trastevere a Roma, e i frammenti di San Benedetto a Capua[194], di Santa Maria Maggiore a Sant'Elia Fiumerapido[195] e dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno[196], i quali possono essere considerati come le prime opere compiute grazie alle maestranze formatisi alla scuola creatasi nell'abbazia di Montecassino, e dunque strettamente imparentati con essa ma non realizzati direttamente da maestranze costantinopolitane. Nonostante ciò, l'analisi di un litostrato in particolare, ovvero quello di San Menna, può aiutare a chiarire alcuni aspetti del pavimento benedettino scomparso, e gettare nuova luce sul quel passaggio poco chiaro che dal pavimento in *opus sectile* di Montecassino portò a quelli dei marmorari romani del XII secolo.

La chiesa di San Menna sorge a Sant'Agata de' Goti[197], un piccolo paese della Campania, alle falde del Monte Taburno. Essa, da identificarsi probabilmente con la città sannitica di *Saticula*[198], già dal VII secolo entrò a far parte del territorio dominato dal Ducato longobardo di Benevento, fino alla conquista normanna della zona nell'XI secolo, quando passò sotto la giurisdizione del principe di Capua. La cittadina, in cui la prima cattedrale fu costruita nel X secolo quando essa divenne sede episcopale, fu dotata di un'altra chiesa durante il periodo normanno a seguito di alcune importanti vicende legate alle reliquie di San Menna[199], per le quali

[194] Essa fu ricostruita sotto l'abate Desiderio e completata dal suo successore Oderisio entro il 1108, e fu dunque l'ultima promossa dall'abate. Le vicende del pavimento sono strettamente legate a quelle di Sant'Angelo in Formis, per cui, per entrambe, vedi: Pantoni, 1973, p. 93; Barral i Altet, 1982, pp. 55-60; Olevano, Paribeni, Grandi, 1997, pp. 621-636; Speciale, 1997, pp. 147-188; Speciale, 2003, pp. 287-300; Speciale, 2005, pp. 1179-1188.

[195] Parlato, Romano, 1992, pp. 461-462; Cigola, De Sanctis, Gallozzi, 1993, pp. 20-23; Cigola, 2000, pp. 231-237; Di Mambro, 2002; Petrucci, 2005, pp. 23-25; Gianandrea, 2006, pp. 76-78.

[196] Pantoni, 1980, pp. 45-64; Marazzi, 2006, pp. 143-144.

[197] Riguardo le origini del nome di Sant'Agata dei Goti vedi Longo, Romagnoli, 2014, pp. 93.

[198] Abbate, Di Resta, 1984, p. 12.

[199] La fonte riguardo San Menna e le vicende legate alle sue reliquie è la *Vita Sancti Mennatis* attribuita a Leone Marsicano, lo stesso autore della *Chronica monasterii Casinensis*; per ulteriori approfondimenti riguardo il santo e il suo culto vedi Galdi, 2014, pp. 19-30; Iannotta, 2014, pp. 49-58. Per la chiesa di San Menna la

infatti fu decisa la costruzione. Fondamentale, riguardo questi avvenimenti fu il normanno Roberto (ca. 1065-1115), conte di Alife, Caiazzo e Sant'Agata dei Goti, titolo che ereditò dal padre Rainulfo nel 1087; egli da tempo coltivava il desiderio di conferire maggiore solennità e dignità alla cattedrale di Caiazzo attraverso il trasferimento di reliquie di santi, un gesto questo che oltre a tingersi di valori religiosi era volto anche a una legittimazione del potere dei Normanni. Egli così, nel 1094, dopo averle ricercate «*in divinis devotus admodum*»[200], entrò in possesso del corpo di San Menna, rinvenuto in una chiesetta presso il Monte Taburno; dopo svariate vicende queste reliquie, in una data da collocarsi tra il 1102 e il 1107, furono traslate per volere di Roberto nella chiesa dedicata a San Pietro presso Sant'Agata dei Goti, la quale in queste date era già ultimata e consacrata attraverso la deposizione di altre reliquie. Come si deduce dall'epigrafe murata internamente alla chiesa, nella parete a destra oltre l'ingresso, il 4 settembre del 1110 il papa Pasquale II consacrò la chiesetta, questa volta in onore anche di San Menna.

L'edificio, che si trova nei pressi dell'antica cinta muraria della città, presenta una pianta basilicale a tre navate separate da due file di colonne, le quali a loro volta terminano con altrettanti absidi (Fig. 181, 182): si può affermare che l'impianto generale della chiesa ricordi in modo stringente quello dell'abbazia di Montecassino, ricostruita per volere dell'abate Desiderio nel 1071[201]; bisogna ricordare, infatti, come all'epoca non fosse inusuale creare delle copie della chiesa madre come nobile gesto di venerazione e rispetto verso di essa[202]. Un elemento importante ancora presente nella chiesa è l'epigrafe in distici leonini che si trova incisa sull'architrave all'ingresso[203], in cui viene ricordata la primitiva dedicazione a San Pietro e viene ribadita la paternità dell'edificio sacro a Roberto.

L'interno è tutt'oggi decorato con un gran numero di elementi di *spolia*, come capitelli, marmi e colonne, i quali abbelliscono uno spazio che si configura semplice e armonioso, in cui le file di dieci colonne collegate da archi a tutto sesto dividono lo spazio in tre navate. Un elemento di spicco è il setto marmoreo decorato con lastre rettangolari porfiretiche o in *opus sectile*, che delimita l'area del coro, e che replica il modo di suddividere lo spazio dell'antica abbazia di Montecassino, secondo un modello diffuso in tutta l'area campano-laziale tra XI e

bibliografia principale è: Cielo, 1980; Abbate, Di Resta, 1984; Bloch, 1986, vol. I, pp. 49-50, vol. III, pp. 1145-1147; Iannotta (a cura di), 2005; Longo, Romagnoli, 2014, pp. 73-111.

[200] De Gaiffier, 1944, pp. 17.

[201] Longo, Romagnoli, 2014, p. 74.

[202] Creti, 2002, p. 19. Questa prassi medievale fa sì che lo studio di San Menna ai fini della comprensione dell'abbazia cassinese sia una scelta fondata e ragionevole.

[203] «*Crimina dimittat qui liminis alta subintrat templum si poscat / sub Petro principe noscat quod cum fundasti Rotberte comes decorasti*». Gandolfo, 2014, pp. 175-191; Lambert, 2014, pp. 31-48.

XII secolo; esso è senza dubbio uno dei più antichi arredi liturgici del Meridione d'Italia ancora *in situ* e uno dei primi in cui la tecnica del settile riveste elementi verticali.

Un'altra particolarità dell'edificio è la zona presbiteriale, separata dal coro da un'imponente iconostasi marmorea, che è notevolmente rialzata di oltre un metro rispetto il livello pavimentale del resto della chiesa, e vi si accede quindi tramite scalini decorati anch'essi con intarsi in *opus sectile.* La chiesa di San Menna era in origine decorata all'interno da affreschi, di cui sopravvivono solamente alcuni brani databili al XII-XIII secolo, probabilmente coevi all'edificazione della struttura, mentre altri lacerti sono datati al XIV-XV secolo[204].

L'aspetto che sicuramente domina l'interno della chiesa di San Menna è però il pavimento in *opus sectile*, uno dei testimoni meglio conservati della scuola di mosaico instaurata dall'abate Desiderio presso il monastero di Montecassino.

VII.1 Il pavimento della chiesa

La pavimentazione in settile si estende in tutta l'interezza dell'edificio, incluso il presbiterio sopraelevato, così come doveva apparire nell'anno della sua consacrazione, nel 1110[205] (Fig. 183); infatti, nonostante il susseguirsi di numerosi terremoti che portarono notevoli danni all'edificio, il pavimento restò pressoché indenne agli eventi naturali, e anche i restauri cui fu soggetto non furono troppo invasivi, motivo per cui il settile di San Menna è una testimonianza preziosissima per comprendere il clima culturale di rinnovamento che si originò col cantiere cassinese e il suo evolversi nei decenni immediatamente successivi l'istituzione della scuola di mosaico, la quale fu fondamentale per il recupero dell'antica tecnica dell'*opus sectile.* Infatti, a differenza di altri pavimenti coevi della zona, ormai frammentari oppure smembrati, quello di San Menna si può ancora ammirare nella sua interezza, soprattutto a seguito del restauro conclusosi nel 2005.

Il litostrato della chiesa di San Menna si dispiega secondo uno schema profondamente debitore al *pavimentum* cassinese; esso infatti si sviluppa secondo un reticolato a fasce marmoree che delineano, nella navata centrale, una corsia che dall'ingresso della chiesa conduce attraverso il coro fino all'altare. Questa fascia longitudinale è decorata con composizioni settili molto più complesse rispetto a quelle delle sezioni del resto dell'edificio, a cui sono riservati

[204] Moretti, 2014, pp. 257-270.
[205] Per il pavimento di San Menna: Longo, 2014b, pp. 113-146; Corsi, 1997, pp. 675-686.

motivi geometrici più minuti; si può notare quindi come l'impianto generale derivi da quello dell'abbazia di Montecassino, in cui è dato grande risalto all'asse centrale mentre le restanti zone sono decorate secondo un gusto più 'locale', con sezioni rettangolari campite da disegni geometrici.

Partendo dalla soglia della chiesa si entra nella zona dell'edificio a cui potevano accedere i fedeli; qui si trova una lunga lastra rettangolare che funge da guida verso l'interno (Fig. 184), decorata da una serie di tre grandi *rotae* separate tra loro da due file di tre dischi accostati di minori dimensioni, mentre altri quattro cerchi sono collocati agli spigoli del rettangolo. Tutti questi dischi sono decorati all'interno da un cerchio marmoreo principale, attorno cui si avvolgono divere fasce in *opus alexandrinum* e altre con semplici listelli di marmo; la campitura della sezione rettangolare è invece resa con un motivo geometrico a triangoli contrapposti e cerchi.

Questo tipo di *guilloche* è molto interessante in quanto anticipa un modello, quello a successione di più dischi, che sarà comune tra i marmorai romani ma che non si ritrova nel disegno di Gattola; l'unica fonte che riporta una composizione del genere è una foto della sagrestia eseguita da Pantoni nel 1944 (Fig. 185), dove pare esserci un motivo simile. La questione del pavimento della sagrestia è in realtà problematica[206], perché le ipotesi variano tra il considerare il pavimento un rifacimento cinquecentesco o una integrazione settecentesca con pezzi originali del pavimento desideriano; qual che sia la verità dei fatti è possibile sia che le maestranze attive a San Menna abbiano attinto dal settile cassinese, sia che la scuola desideriana abbia fornito nuovi spunti che arricchirono e innovarono il repertorio degli artisti che qui si erano formati.

Rotae analoghe, ma senza le ripartizioni a fasce, si trovano anche nei tre scomparti successivi che portano fino all'entrata del coro; nel secondo (Fig. 187), decisamente più vasto degli altri, troviamo un disco centrale attorno cui sono posti otto cerchi più piccoli, nella terzo, invece, un cerchio inscritto entro un quadrato disposto in punta e agli angoli quattro ulteriori dischi (Fig. 186), e infine, nell'ultima sezione verso il coro (Fig. 188), una particolare composizione in cui attorno a un disco centrale si snoda una fascia in marmo, che avvolgendosi in volute crea una sorta di petali.

Osservando questa sezione di pavimento si nota come vi siano influenze bizantine filtrate dall'esperienza artistica di Montecassino, ma anche elementi che contribuiscono a rendere questo pavimento unico e più evoluto rispetto alle testimonianze dei decenni precedenti.

[206] Pantoni, 1973, p. 101; Bloch, 1986, p. 44; Longo, 2014b, p. 119.

Un esempio può essere il motivo del secondo settore, in cui è evidente come la composizione, al di là dei rimandi al *Katholikòn* di *Hosios Lukas* (Fig. 54, 55) e ad altre testimonianze orientali valide per il litostrato desideriano, ricalchi quasi perfettamente quella cassinese della navata centrale (Fig. 174), anche se quella di Sant'Agata de' Goti non è racchiusa entro un ulteriore cerchio e agli angoli del riquadro mostra forme ellissoidali, ricorrenti più volte nel pavimento cassinese.

D'altro canto, invece, il motivo fitomorfo dell'ultimo riquadro prima del coro non trova riscontri con la pavimentazione dell'abbazia di Montecassino né con altre precedenti al 1110, così come rimane piuttosto raro anche nel panorama del Meridione per tutto il XII secolo, ed è completamente assente nel repertorio dei maestri marmorari romani[207]. La similitudine più stringente si trova, invece, con una porzione del pavimento del Duomo di Salerno, commissionato dall'arcivescovo Romualdo tra il 1121 e il 1136 e in cui sono stati ampiamenti sottolineati i numerosi influssi che determinarono la sua conformazione[208] (Fig. 189). Si può ipotizzare dunque che un motivo simile fosse presente in origine nell'abbazia benedettina di Montecassino o in altri pavimenti fatti commissionare da Desiderio all'interno del cenobio, oppure che le maestranze attive a Sant'Agata dei Goti avessero ormai raggiunto una tale padronanza nella tecnica bizantina da poter apportare innovazioni alle composizioni geometriche conosciute.

Oltre quest'area si trova quella del coro (Fig. 190), a cui non potevano accedere i fedeli, e in cui la partizione del pavimento avviene su tre fasce parallele, le esterne decorate da minute geometrie in settile, mentre quella interna con motivi più ricchi e complessi. In particolare, nel primo settore si trovano nove dischi disposti su tre fasce entro un quadrato (Fig. 195), mentre in quello dopo, al centro del coro, vi è un motivo a *quincunx* in cui la *rota* centrale ricopre quasi tutto lo spazio disponibile della sezione quadrata entro cui è inscritta, a discapito delle altre quattro che risultano quindi molto piccole (Fig. 198). Infine, nell'ultimo riquadro (Fig. 191) è collocata un'altra composizione a quinconce, in cui però una fascia tripartita, il cui nastro centrale è in raffinato *opus alexandrinum*, avvolge tutti e cinque i dischi, formando un'annodatura molto elegante. Quest'ultima si ritrovava anche, secondo la trascrizione di Gattola, nella navata sinistra dell'abbazia di Montecassino, in quella zona che forse fu rifatta posteriormente (Fig. 192); è probabile che essa facesse parte del pavimento originale, in quanto si tratta di un motivo ampiamente utilizzato nei settili di area bizantina, per esempio nella *Nea Moni* di Kios (Fig. 49), ma anche nel mausoleo di *Orhan Gazhi* a Bursa (Fig. 51), oltre che

[207] Longo, 2014b, pp. 114, 120.
[208] Per la pavimentazione in *opus sectile* del Duomo di Salerno vedi Longo, 2010, pp. 179-189.

nel perduto pavimento della *Koimesis* di Nicea (Fig. 193), dove si riscontra la stessa fascia annodata tripartita e decorata in finissimo *opus alexandrinum*. Occorre da ultimo sottolineare come anche il motivo a quinconce posto al centro del coro si ritrovi nel rilievo di Wulff[209] dell'antico pavimento della *Koimesis* di Iznik-Nicea (Fig. 194).

Per quel che riguarda il presbiterio (Fig. 197), qui vi rimane solamente una lastra rettangolare posta trasversalmente rispetto all'asse dell'edificio, che a causa della sua notevole frammentarietà fu reintegrata nelle sue parti mancanti utilizzando la tecnica originale[210]; il disegno complessivo è quindi preservato e presenta la più antica *guilloche* dell'area romano-laziale pervenuta fino ai nostri giorni, ovvero un motivo che, come si vedrà in seguito, avrà enorme diffusione nella produzione dei marmorari romani[211]. Essa è formata da nove dischi annodati tra loro da una fascia tripartita simile a quella della *quincunx* del coro, e in cui cinque *rotae* sono di maggiori dimensioni rispetto le restanti.

Come ho già accennato, le navate laterali presentano geometrie più minute ma il loro stato di conservazione, che non è pari a quello della navata centrale, non permette una perfetta comprensione di come dovesse apparire nel XII secolo. Infatti, queste zone subirono manomissioni e perdita del settile originale a causa dei lavori che vennero eseguiti in più momenti sulla struttura della chiesa, ma anche dalla rimozione del pulpito che si trovava in prossimità del coro[212]; perciò alcune aree sono lacunose e disordinate, altre completamente rifatte in epoca posteriore, come si evince dalla disarmonia nella posa dei marmi. Sono però due gli elementi su cui si può riflettere, ovvero il fatto stesso che queste sezioni rettangolari siano campite da piccoli disegni geometrici invece che da lastre marmoree monolitiche, e la comunanza di motivi con il litostrato desideriano.

Per quel che riguarda la prima osservazione, è valido il discorso del precedente capitolo in merito all'influenza di un certo gusto romano in alcune aree della chiesa cassinese, per cui a un impianto prettamente bizantino che avrebbe privilegiato vasti blocchi di marmo, si preferì una decorazione più varia; è quindi indubbia una derivazione di San Menna da Montecassino per questa scelta. A proposito, invece, dei motivi geometrici adottati, dall'ingrandimento del disegno di Gattola, come dai pochi lacerti superstiti conservati oggi al museo dell'abbazia di Montecassino, risulta che esattamente 19 sui 25 micromoduli utilizzati a San Menna si trova-

[209] Wulff, 1903, tav. VI.
[210] Cerio, 1992.
[211] Questo motivo era già diffuso in epoca romana nella decorazione dei pavimenti, in particolare per incorniciare le aree figurate, e continuò ad essere impiegato anche in epoca tardoantica, sia in Occidente che nell'area bizantina dell'Impero. Dunque, è attraverso l'esperienza cassinese le *guilloche* da Oriente tornano a far parte dei motivi pavimentali italiani. Cigola, 1993, p.108.
[212] Longo, 2014b, pp. 115-116.

vano anche nella chiesa benedettina, i quali a loro volta erano stati importati da Oriente ma erano comunque di derivazione classica e tardoantica. Un esempio tra tutti è il motivo formato da lastrine esagonali che accostate formano una sorta di fiore a quattro petali, ma che se visti da un'altra angolazione sembrano croci (Fig. 196); questa decorazione è presente in uno dei pochi frammenti sopravvissuti al bombardamento di Montecassino del 1944 (Fig. 162), così come in un altro lacerto integrato al pavimento della cappella di San Martino[213] (Fig. 171).

Da ultimo, ciò che rende stringente la derivazione da Montecassino sono i raffinati motivi presenti nelle fasce interne alle *rotae* come negli spazi di risulta, e dunque l'uso stesso dell'*opus alexandrinum*, indubbiamente tecnica orientale insegnata nella scuola desideriana. Un esempio tra tutti i diversi *patterns* è quello che scorre attorno al disco centrale in porfido della *quincunx* del coro di San Menna (Fig. 198): il motivo a triangoli di due diverse dimensioni si trovava anche a Montecassino (Fig. 199), di cui tra l'altro sopravvive un piccolo frammento purtroppo manomesso nei colori che oggi appaiono poco armoniosi, e fu indubbiamente importato dai maestri bizantini, in quanto lo si può rintracciare in alcuni esempi orientali, come nel pavimento del monastero di Iviron, sul Monte Athos (Fig. 45).

Un ultimo accenno merita la scelta dei marmi e dunque il ricercato effetto cromatico complessivo, il quale, con molta probabilità, doveva essere il medesimo di quello che incantò i visitatori dell'abbazia di Montecassino[214]. I marmi impiegati a San Menna erano tutti materiali antichi reimpiegati di altissima qualità, e provenivano dall'Egitto, dall'Africa settentrionale, dalla Grecia, dalla penisola anatolica ma anche da cave italiane, oltre che da pavimentazioni di edifici di epoca anteriore. La dislocazione delle tessere marmoree avvenne a seconda delle aree più importanti della chiesa: furono utilizzati materiali meno pregiati per le aree più periferiche, mentre alla preziosa fascia centrale che dall'ingresso conduceva verso l'altare furono riservati i marmi più preziosi, quali porfidi rossi e verdi, giallo antico, bianco palombino, pavonazzetto, cipollino caristio e altri. La scelta di impiegare questi materiali è comprensibile alla luce del vasto utilizzo che qui si fece di elementi di spoglio, entro cui vanno inseriti anche i pregevoli marmi; inoltre, l'elevato costo economico di alcune di queste pietre, in particolare del porfido, testimonia la notevole capacità economica del conte Roberto.

Ciò su cui occorre soffermarsi maggiormente, però, è l'effetto cromatico generato da questi marmi, ovvero il forte contrasto generato dai rossi e dai verdi con il bianco, che sarà, in-

[213] Per una disamina dei motivi che si ritrovano, oltre a San Menna, anche nelle altre chiese di derivazione cassinese vedi Longo, 2014b, pp. 122-123.

[214] Corsi, 1997, pp. 675-676; Longo, 2014b, pp. 116-117; Pensabene, 2014, pp. 193-256.

sieme alla fascia centrale, uno degli elementi distintivi dei pavimenti cosmateschi. Se si osservano, infatti, i settili veneziani, qui i marmi utilizzati, anche a causa della collocazione geografica, che non rendeva possibile attingere alla grande quantità di marmo depositata in città come Roma e Costantinopoli[215], mirava a un esito estetico differente, in cui invece del contrasto dominavano i colori tenui e l'armonia dell'insieme.

A questo punto si possono trarre alcune conclusioni sul pavimento in *opus sectile* della chiesa di San Menna e sul suo rapporto con Montecassino. La chiesa di Sant'Agata dei Goti, infatti, portata a compimento trent'anni dopo l'abbazia benedettina, è la testimonianza più completa di come la scuola voluta dall'abate Desiderio con l'intento esplicito e consapevole di riportare in auge la tecnica del mosaico in Italia, fosse giunta alla piena maturità e anzi, si stesse evolvendo. Dallo studio del litostrato di San Menna, infatti, è chiaro come il modello cassinese fosse fondamentale per le maestranze formatesi grazie agli artisti orientali, ma esso non rappresentò un limite o un modello statico, anzi funse da stimolo per originali innovazioni, così che i pavimenti eseguiti successivamente a quello di Montecassino cominciarono a mostrare caratteri propri.

Questo è evidente nel pavimento di San Menna, in cui l'emulazione verso il modello cassinese è evidente, e svolge il ruolo fondamentale di *missing link*, permettendoci di chiarire alcuni aspetti dello scomparso pavimento desideriano e darci un'idea più chiara di come dovesse apparire in origine, soprattutto nell'impaginazione generale e nella scelta dei colori. D'altra parte, però, come ho appena accennato, il carattere prettamente bizantino del settile benedettino cominciò a essere interpretato diversamente nei pavimenti successivi, privilegiando certe forme piuttosto che altre, e ciò portò a uno sviluppo del tutto particolare di quest'arte nel Meridione e a Roma. In particolare, mentre la tecnica musiva, che già a San Menna raggiunse livelli qualitativi eccellenti, fu adottata dalle maestranze attive a Roma in modo impeccabile, per quel che riguarda la scelta delle composizioni vi fu un cambiamento sostanziale: infatti, mentre rimase la volontà di differenziare le varie aree della chiesa attraverso le composizioni del settile, creando anche percorsi che suggerissero al visitatore l'itinerario da compiere, per quel che riguarda invece i temi figurativo-simbolici legati alla teologia bizantina e alla visione del cosmo cristiano, si andò incontro a una progressiva semplificazione. Ovvero, i significati simbolici che nelle chiese bizantine venivano veicolati dalle forme geometriche del cerchio e del quadrato, profondamente debitori del neoplatonismo di stampo orientale, e che furono tra-

[215] Cigola, 1993, p. 101.

smesse al pavimento desideriano, pian piano si persero a favore di altri, e ciò fu dovuto in buona parte ai diversi scopi che mossero la committenza papale nella Roma del XII secolo, come spiegherò nel successivo capitolo.

Tornando alla chiesa di San Menna, a proposito del presunto apparato simbolico celato nel suo litostrato, di notevole importanza il contributo di Corsi[216].

Partendo dal presupposto che il cerchio sia simbolo della perfezione divina[217], è possibile che i tre dischi maggiori della *guilloche* che si trova all'ingresso della chiesa evocassero la Trinità, così come le due file orizzontali di tre *rotae* che intervallano quelle più grandi, mentre quelle disposte ai quattro angoli della sezione rettangolare sarebbero i quattro punti cardinali. Seguendo questa logica la grande composizione che si trova poco dopo, con gli otto dischi posti attorno alla ruota centrale, rappresenterebbe la corona delle beatitudini[218], mentre la sezione dopo, con il cerchio inscritto nel quadrato, sarebbe il simbolo dell'unione tra il mondo trascendente e quello terreno; l'ultimo motivo fitomorfo sarebbe invece la rappresentazione della dinamicità degli eventi umani e celesti, che si dispiegano attorno alla *rota* centrale simbolo del divino. Anche la decorazione in *opus sectile* interna al coro sarebbe intrisa di profondi significati teologici: l'insieme di nove cerchi rimanderebbe ancora una volta al mistero della Trinità, mentre il motivo a *quincunx* sarebbe il simbolo di Dio attorniato dalle emanazioni del mondo; infine, la decorazione a dischi annodati delineerebbe il luogo ove si distribuiva ai fedeli l'eucarestia. L'armonia e la simmetria dell'intera navata centrale, così come della chiesa tutta, dovevano dunque essere un riflesso dell'ordine divino.

Indipendentemente dal fatto che questa ipotesi interpretativa sia valida o meno, si può comunque notare che le composizioni settili che veicolano questi messaggi sono notevolmente semplificate rispetto a quelle visibili nel disegno settecentesco di Gattola, anticipando dunque la tipica iconografia dei pavimenti dei marmorari romani, dove magnifiche *guilloche* e *rotae* intrecciate si moltiplicavano lungo le navate delle chiese, seguendo il canone della perfezione e dell'armonia estetica, oltre che quello più utilitaristico di scansione delle aree della chiesa. Dunque, risulta ancora più evidente come la testimonianza di San Menna sia fondamentale per comprendere meglio l'eredità artistica dell'operato di Desiderio nell'abbazia di Montecassino, e come questa influì sicuramente sull'evoluzione dei pavimenti dei Cosmati.

---

[216] Corsi, 1997, pp. 675-686.

[217] Beigbeder, 1989, p. 81; Lurker, 1990, p 48; J.C. Cooper, 1988, pp. 68-71.

[218] Giovanni Scoto, *De Paschate,* v. 20, «*octo celesti spherae condidit harmonia*». Rabano Mauro, *In* Ezechielem, 1, 15, «*quod sufficiat nobis octonarii numeri id est evangelium sacramentum*».

VIII. I Cosmati

Une delle questioni più dibattute dagli studiosi nell'ambito della storia dell'arte riguarda le origini e la natura delle influenze che a partire dai primissimi anni del XII secolo hanno portato alle raffinatissime opere dei marmorari romani, chiamati collettivamente Cosmati, che hanno dominato la scena romano-laziale almeno fino al trasferimento della corte papale ad Avignone. In particolare, le teorie hanno sempre oscillato tra il riconoscere nei pavimenti di loro pertinenza l'evidente contributo bizantino, intermediato dal cantiere cassinese, e il sottolineare l'influenza della tradizione locale[219]. L'opera dei Cosmati, infatti, si inserisce in un secolo di rinnovato potere per il papato, che attraverso una sorta di utopia retrospettiva, volta a ripristinare la passata grandezza della Chiesa, inaugurò una cospicua serie di *renovationes* di edifici ecclesiastici, le quali inclusero anche la posa di nuovi pavimenti in *opus sectile*.

Sotto il termine generico di Cosmati, dunque, si inseriscono una serie di famiglie che a partire dall'inizio del XII secolo fino al Trecento inoltrato, ebbero il monopolio nella stesura dei settili all'interno della Roma papale. Le competenze tecniche venivano ereditate e trasmesse all'interno delle stesse famiglie di artigiani, attraverso un processo di apprendistato tra il *magister* e l'*alumnus*, ovvero molto spesso tra padri e figli[220]; infatti, è per famiglie che queste botteghe vengono tutt'oggi classificate, all'interno delle quali possono individuarsi alcune cifre stilistiche caratterizzanti.

Senza dubbio, il periodo più fiorente e di maggior qualità artistica fu quello che si verificò sotto il papato di Pasquale II (1099-1118) e dei sui immediati successori. Infatti, per comprendere al meglio il *modus operandi* delle maestranze cosmatesche, e cercare dunque di capire quali furono gli antecedenti artistici e culturali che portarono a un simile evolversi della tecnica dell'*opus sectile*, è fondamentale fare un passo indietro e illustrare quello che era il contesto storico della Roma tra XI e XII secolo.

Già all'inizio dell'XI secolo si erano formati i presupposti per il dispiegarsi di quei due fenomeni pressoché paralleli che furono la lotta per le investiture e la riforma gregoriana[221]. Da

[219] Bendinelli, 1951, pp. 813-828; Matthiae, 1952, pp. 249-281; Glass, 1980; Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 57-72; Cigola, 1993; pp. 101-110; Cigola, 2000, pp. 231-247; Claussen, 2000, pp. 193-225; Creti, 2002;

[220] Creti, 2002, p. 52.

[221] Per un'ottima sintesi storica vedi Creti, 2002, in particolare pp. 67-77. Per una trattazione completa sulla storia di Roma nel Medioevo vedi Gregorovius, 1973; Krautheimer, 1981; Brezzi, 1984; Delogu (a cura di), 1998; Gatto, 1999; Vauchez (a cura di), 2001. Per una parziale bibliografia in merito alla Riforma gregoriana vedi nota 165 a p. 62.

tempo, infatti, l'Impero aveva la consuetudine di nominare i vescovi, i quali divenivano vassalli soggetti al potere imperiale e dunque dominavano sui territori di loro competenza; ne conseguiva, dunque, che la Chiesa era subordinata all'imperatore e invischiata in questioni legate al potere temporale, e da ciò era scaturito, già agli albori dell'XI secolo, il diffondersi e l'affermarsi di correnti di pensiero moraleggianti, diffusesi soprattutto all'interno dell'Ordine Cluniacense, che inneggiavano a un ritorno per il clero ai valori morali del Cristianesimo delle origini. Successivamente, anche uomini eruditi dell'alto clero si fecero portavoce di questi sentimenti, alimentati dalla continua ingerenza del potere imperiale, e dunque il carattere di queste rivendicazioni divenne sempre più di natura politica.

Queste idee riformiste, che dalle abbazie più lontane si trasmisero ai grandi e potenti monasteri urbani, proclamavano in particolare il desiderio di una completa autonomia dal potere imperiale, che non avrebbe più dovuto intervenire nell'elezione dei pontefici e in quella dei vescovi; dalla metà dell'XI secolo vennero presi provvedimenti affinché questi ideali divenissero norme papali, e il culmine di questo processo si ebbe quando papa Gregorio VII (1073-1085) nel 1075 emanò il *Dictatus Papae*, con il quale si stabilirono alcuni fondamenti atti a scardinare il rapporto di dipendenza che legava la Chiesa romana con l'Impero, e in particolare a sancire la supremazia del papato sopra ogni autorità temporale[222]. Le conseguenze dell'emanazione di queste norme furono però molto pesanti, e portarono l'imperatore Enrico IV a marciare su Roma, motivo per cui il pontefice si vide costretto a invocare l'auto dei Normanni, i quali liberano la Città Eterna dagli invasori ma si abbandonarono anche a terribili scorrerie[223].

Il tremendo dissidio tra forze papali e imperiali proseguì anche nei decenni successivi, e trovò un momento di tregua solamente nel 1122, allorché fu stipulato il concordato di Worms tra Enrico V e il papa Callisto II (1119-1124)[224]. È molto interessante notare come nello stesso periodo in cui Chiesa e Impero si fronteggiavano in un cruento duello di forza che si sarebbe risolto solo molto tempo dopo, si verificò a Roma una sorta di risveglio delle arti, una rina-

[222] Il *Dictatus Papae* era composto da ventisette proposizioni e in esso si sanciva l'assoluta supremazia del papato sull'imperatore, il quale doveva obbligatoriamente essere riconosciuto dal pontefice per considerarsi il legittimo regnante. Si volle in particolare ribadire l'indipendenza della Chiesa da poteri esterni, dunque si vietò l'usanza di ricevere cariche ecclesiastiche da parte di autorità laiche; inoltre, subì modifiche anche il protocollo attraverso cui si eleggevano i papi: non più una scelta legata alla volontà della popolazione e del clero, ma un privilegio riservato esclusivamente ai Cardinali. Da ultimo, il pontefice si arrogò il diritto di scomunica e di deposizione dell'Imperatore. *Gregorius VII Registrum*, II, 55a, edito in Caspar, 1920, pp. 201-208.

[223] I danni provocati da questo saccheggio furono limitati alla zona tra il Celio e il Laterano, e alla parte a nord del Campo Marzio. E' ormai opinione condivisa che i danni arrecati alla città di Roma furono molto più limitati di quanto le fonti dell'epoca abbiano tramandato. Creti, 2002, p. 13; Riccioni, 2006, pp. 2-3.

[224] Con questo trattato si sancì l'indipendenza del papato, e dunque la nomina delle cariche ecclesiastiche e del papa restò di pertinenza delle autorità religiose, ad eccezione dei vescovi tedeschi i quali erano sottoposti anche a una cerimonia laica.

scita artistica e culturale, incalzata certamente dal desiderio di rinnovamento e dal tentativo della Chiesa di risorgere sulle vestigia del suo grande passato.

Le esigenze di cambiamento che erano alla base degli ideali riformisti portarono all'elaborazione di un vasto programma propagandistico volto a rinnovare guardando il passato e dando vita a quella che è stata definita come «*Art dirigé*»[225], volta dunque a una ripresa consapevole e ideologicamente orientata dell'Antico, nelle sue valenze politiche e religiose. Come ha ben sottolineato Claussen[226], si trattò di una *renovatio*, la quale si distinse da quel che fu il Rinascimento in quanto, mentre in quest'ultimo si cercò di portare a nuova vita un passato ormai lontano e perduto e in un certo qual modo di superarlo, nel primo mancò invece il concetto di distacco: per l'uomo medievale non c'era cesura tra il suo tempo storico e la Cristianità delle origini, motivo per cui uno degli elementi dominanti di questa operazione culturale fu quello della continuità.

Si può affermare, dunque, che i danni provocati dalle scorribande normanne, l'esigenza di trasmettere il messaggio di rinnovamento della Chiesa riformata, ma soprattutto le motivazioni di carattere politico legate alla volontà di supremazia del papato, le quali portarono con il tempo a un travalicamento degli ideali espressi nel *Dictatus Papae* di Gregorio VII[227], indussero i papi a intraprendere una serie di ristrutturazioni di edifici sacri, a Roma e nelle zone limitrofe; in particolare, questi nuovi ideali venivano veicolati attraverso l'architettura interna degli edifici, le immagini e un ampio uso della scrittura[228], dando vita a un organismo molto complesso ma equilibrato, denso di significati in cui architettura, scultura, arredi liturgici, decorazioni pittoriche, musive e pavimentali rientravano in un'unità formale progettata in ogni dettaglio. Per fare ciò il papato assunse il monopolio dell'intera produzione artistica della Città eterna, in modo da guidarla verso ideali, iconografie e simbologie orientate a trasmettere un ritorno verso le origini della cristianità.

Nel processo di elaborazione di questi articolati programmi architettonici e iconografici furono indispensabili gli scritti di alcuni raffinatissimi intellettuali dell'epoca, sostenitori della Riforma, i quali fornirono le basi ideologiche e teologiche per questa operazione culturale[229].

---

[225] Toubert, 2001. Altre voci importanti riguardo l'arte della Riforma sono: Kitzinger, 1972, pp. 87-102; Gandolfo, 1989, pp. 21-32; Zchomelidse, 1996; Avagliano (a cura di), 1997; Claussen, 2000, pp. 193-225; Pace, 2000, pp. 5-20; Romano, 2002, pp. 103-138; Romano, Enckell Julliard, 2007.

[226] Claussen, 2000, pp. 193-22552-154; Claussen, 2016, pp. 275-297.

[227] Questo si verificò in particolare durante i pontificati di Innocenzo III (1198-1216) e di Onorio III (1216-1227), nel momento dunque in cui la Chiesa toccò il culmine della propria affermazione religiosa e politica.

[228] Riccioni, 2007, pp. 141-163; Riccioni, 2008, pp. 465-480.

[229] Riccioni, 2006, p. 5-7. Gli stessi committenti delle *renovationes* che ebbero luogo in questo periodo erano uomini estremamente colti, conoscitori delle opere letterarie, formatisi molto spesso all'estero, in ambienti culturali aggiornati sulle moderne teorie dell'epoca, e dotati dunque di una notevole apertura mentale. Creti 2002, p. 11.

Alcuni tra questi furono senz'altro Pier Damiani[230], figura fondamentale a fianco di Gregorio VII nella sua lotta contro l'imperatore, Bonizone di Sutri e Bruno di Segni, il quale fu anche abate di Montecassino dal 1107, sebbene fu costretto ad abbandonarla poco dopo a seguito della rottura con il papato, e in particolare con Pasquale II[231]. Bruno fu indubbiamente uno dei massimi teorizzatori della Riforma gregoriana, soprattutto con il suo *De sacramentis ecclesiae*[232] incluso nei *Tractaus*, e con le *Sententiae*[233], in cui figurano il *De figuris ecclesiae*[234] e il *De ornamentis ecclesiae*[235], i quali furono alla base dell'elaborazione di uno spazio interno alle chiese in cui architettura, apparato decorativo e arredo liturgico rispondevano a precise simbologie legate ai testi sacri, secondo cui gli edifici sacri erano la proiezione sia dell'Uomo che dell'Universo.

Secondo questi principi, gli edifici sacri dovevano corrispondere alla Chiesa celeste, per cui le fondamenta rappresentavano Gesù Cristo e i profeti, le colonne simboleggiavano gli apostoli, le finestre i Padri della Chiesa, mentre le pareti dell'edificio rappresentavano la comunità dei santi uniti nella pace per essere da esempio ai fedeli cristiani[236]. Anche l'apparato decorativo doveva rispondere a precise norme in modo da trasmettere un messaggio simbolico perfettamente inerente ai dettami della Riforma: «Nel tempio del Signore nulla deve essere ozioso e tutto ciò che vi si trova scritto o scolpito è scritto per la nostra dottrina. Le stesse pareti ci insegnano e, in un certo qual modo, ci parlano»[237]; anche le figurazioni, quindi, erano orientate verso scopi educativi e legati alla liturgia, come del resto lo era anche la disposizione degli arredi liturgici, che durante il periodo della Riforma, soprattutto dal pontificato di Pasquale II in poi, sono regolati da una rigorosa disposizione[238]. In particolare, l'interno della chiesa era rigidamente separato in due parti, una riservata ai laici e un'altra, delimitata dalla *schola cantorum*, a cui potevano accedere esclusivamente i chierici, secondo una divisione che, come per le chiese di influenza cassinese, era sottolineata dalla geometria pavimentale (Fig. 200, 201).

Questa elaborazione teorica riguardante gli interni delle chiese non si discostava troppo da quella che fu elaborata dai teologi bizantini di ispirazione neoplatonica, in quanto anche nelle

[230] Fornasari, 1996.
[231] Hoffmann, 1972, pp. 644-647; Navarra, 1980; Cipollini (a cura di), 2001.
[232] Bruno Signensis, *Tractatus*. III. *De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in *P.L.*, CLXV, coll. 1089B- 1110°.
[233] Bruno Signensis, *Sententiae*. I. *De figuris ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 875A-902B; Bruno Signensis, *Sententiae*. II. *De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 901B-942D.
[234] Bruno Signensis, *Sententiae*, ed. cit., I, *De figuris ecclesiae*, coll. 875A-902B.
[235] Bruno Signensis, *Sententiae*, ed. cit., II, *De ornamentis ecclesiae*, 902B-942D.
[236] Riccioni, 2006, p. 38-39.
[237] Bruno Signensis, *Sententiae*, ed. cit., I, *De figuris ecclesiae*, IV, col. 886C-D.
[238] Claussen, 2000, pp. 151-174.

chiese orientali l'edificio doveva essere una rappresentazione della Chiesa celeste[239]; all'interno di questi apparti simbolici, però, il ruolo del pavimento era sostanzialmente differente: infatti, mentre nelle chiese bizantine le geometrie pavimentali erano intessute di messaggi religiosi fortemente complessi, in stretto collegamento con le decorazioni figurate soprastanti, tali da configurare un preciso itinerario salvifico e di purificazione all'interno della chiesa, nelle chiese romane, invece, i messaggi teologici erano veicolati soprattutto dalle decorazioni dell'abside e delle pareti, mentre il pavimento aveva la funzione di delimitare visivamente le diverse aree della chiesa, oltre che quella di sottolineare, con una rigida assialità, il percorso visivo e fisico verso l'altare, vero fulcro degli edifici occidentali a pianta absidale[240]. In effetti, in Oriente una disposizione delle geometrie settili dominate da una fascia centrale di notevole lunghezza non avrebbe avuto senso di esistere, in quanto la pianta privilegiata era quella centrale[241].

Dunque, le maestranze cosmatesche, che impiegarono senza dubbio la tecnica (ri)portata in Italia attraverso il cantiere cassinese, elaborarono, sotto stretta sorveglianza della committenza papale e dell'alto clero, un apparato geometrico funzionale alla nuova visione simbolica degli interni delle chiese, secondo un'iconografia debitrice, come si vedrò in seguito, sia alla forte tradizione locale romana che a quella bizantina filtrata dall'esperienza cassinese. Fu dunque per soddisfare i desideri della committenza che la decorazione pavimentale privilegiò il carattere assiale della disposizione delle geometrie settili, in modo da sottolineare quel percorso che dall'ingresso della chiesa conduceva fino all'altare, passando attraverso la *schola cantorum*.

Dunque, il primo progetto compiuto nello spirito di questi valori fu, in realtà, l'abbazia di Montecassino ricostruita per volere di Desiderio, il quale oltre ad essere un monaco era anche cardinale a Roma, e che attraverso il suo ambizioso progetto fece edificare una basilica che racchiudeva in se stessa tutti i valori che in seguito avrebbero portato alle numerose e magnifiche ricostruzioni di edifici romani. Sempre secondo il principio per cui nel Medioevo era usanza edificare 'copie' delle chiese madri, furono numerosi gli edifici benedettini e non solo rinnovati o costruiti dalle fondamenta che adottarono alcune delle soluzioni architettoniche, spaziali e decorative dell'abbazia di Montecassino, il cui impatto fu, dunque, di enorme portata. Occorre ricordare, inoltre, che Desiderio tra il 1060 e il 1080 promosse una serie di lavori a

[239] Polacco, 1990, pp. 29-37; Dorigo, 2003, pp. 169-186.
[240] Creti, 2002, p. 64.
[241] Dorigo, 2003, p. 175.

Santa Cecilia in Trastevere, sua chiesa titolare a Roma, e tra questi interventi risulta il rinnovamento dell'arredo liturgico e la riconsacrazione di sei altari, che comportò la messa in posa di una nuova pavimentazione. Purtroppo, nel tempo si sono susseguiti numerosi lavori di restauro che hanno trasfigurato l'antica veste medievale dell'edificio, ma presso uno di questi altari è ancora visibile una piccola porzione del settile voluto da Desiderio, il quale si pone stilisticamente molto vicino al pavimento cassinese, portando dunque ad ipotizzare un possibile intervento di marmorari che lavorarono nel cenobio benedettino e che forse trasmisero alcune delle loro conoscenze a maestranze romane[242].

Se gli interventi commissionati dall'abate Desiderio costituirono un ammirevole antecedente, a Roma fu con papa Pasquale II (1099-1118) che si raggiunse il culmine del fervore edilizio sotto l'insegna della Riforma. Il suo pontificato coincise con un momento particolare della storia di Roma, in cui, oltre al conflitto con l'Impero, erano frequenti gli scontri tra le potenti famiglie locali, impegnate in una lotta permanente per il controllo del territorio; fortunatamente fu anche un periodo di ripresa sociale a diversi livelli, da quello economico a quello artistico, il quale favorì i numerosi lavori commissionati da papa Pasquale II, come per esempio le ricostruzioni delle basiliche di San Clemente e dei Santi Quattro Coronati[243].

In particolare, nelle chiese di San Clemente (Fig. 201), Santa Maria in Trastevere e dei Santo Quattro Coronati (Fig. 207), sono stati individuati i tre principali modelli a cui le ricostruzioni successive fecero rimando, nel XII come nel XIII secolo[244]. Alcune delle principali caratteristiche di questi edifici erano l'impianto basilicale a tre navate, i quadriportici esterni su colonne, con un gusto privilegiato per i capitelli ionici, i colonnati sia ad arcate che con una trabeazione rettilinea, i ricchi mosaici absidali, l'uso di colonne e capitelli di spoglio; questi elementi furono desunti dai numerosi esempi di antiche fabbriche paleocristiane ancora presenti nella Città eterna, mentre altri erano elementi di chiara derivazione cassinese, come per esempio il transetto continuo.

Proprio la basilica di San Clemente rappresenta un prezioso esempio di *renovatio* papale in cui ancora oggi si può avere un'idea della complessità della sua elaborazione.

Il progetto per la basilica, avvenuto mentre era titolare il cardinale Anastasio, comportò un impegno notevole da punto di vista economico, ma anche per la complessa elaborazione

[242] Claussen, 2000, p. 154.

[243] Per un approfondimento sulle caratteristiche architettoniche degli edifici rinnovati nel XII e nel XIII secolo a Roma: Creti, 2002, pp. 14-25. Vedi anche Krautheimer, 1981; Romanini, 1991, pp. XV-XXXI; Pistilli, 1991, pp. 1-71; Righetti Tosti-Croce, 1991, pp. 73-143; Guidobaldi, Righetti Tosti-Croce, Melucco Vaccaro, D'Achille, 2000, pp. 63-114.

[244] Krautheimer, 1981, pp. 205-212.

dell'apparato architettonico ed iconografico, oltre che per la raffinatissima qualità artistica[245]. Essa fu ricostruita in dimensioni minori sopra la precedente basilica, indicativamente nei primi due decenni del XII secolo, ed è dominata internamente da un'impostazione spaziale rigidamente assiale, sottolineata dalla fascia centrale del pavimento cosmatesco, in cui dall'ingresso fino a all'altare si susseguono ruote di porfido intrecciate tra loro a formare una lunghissima *guilloche* (Fig. 203, 204); questa lunga fila di dischi annodati incrocia, a metà della zona dedicata ai laici, un'ulteriore fascia dal medesimo aspetto, delineando, nel punto di intersezione, il luogo in cui veniva eseguita la benedizione durante le processioni liturgiche. Al di là della zona riservata ai laici, invece, vi è tutt'oggi la recinzione in lastre marmoree della *schola cantorum*, rialzata rispetto al livello della navata centrale (Fig. 201, 205); originali sono anche il ciborio, con quattro colonne architravate, e soprattutto il seggio pontificale, realizzato con una lastra marmorea di reimpiego in cui figura la scritta «*martyr*», mentre nella parte superiore, intagliata a formare un'aureola attorno al capo del cardinale, compare un'epigrafe dedicata ad Anastasio.

Ciò che più colpisce l'occhio del visitatore è, però, l'imponente mosaico absidale (Fig. 202) della basilica, che può essere considerato un «complesso apparato poetico composto di immagini e scritture che funzionano in modo strutturale al discorso figurativo, […] in modo da configurare una comunicazione mista di immagini e parole»[246]. Infatti, utilizzando una tecnica che immediatamente rimandava alla cultura artistica paleocristiana, vengono veicolati messaggi cristologici molto complessi, pienamente comprensibili solo alla luce di una profonda riflessione e attraverso la conoscenza di alcuni degli scritti più importanti del pensiero teologico dell'epoca, in particolare quelli di retorica[247]. Nel mosaico della calotta absidale, dunque, in cui sono presenti elementi derivanti sia dalla tradizione paleocristiana che da quella bizantina, o meglio cassinese, sia nello stile delle figure che nei modelli epigrafici, è ormai opinione condivisa che vi fu l'intervento diretto, ma non esclusivo, di maestranze campano-cassinesi, oltre di intellettuali del medesimo ambiente che collaborarono con le componenti locali per l'elaborazione dell'articolato programma iconografico[248]. Dunque, questo contatto a più livelli tra la cerchia dei riformatori romani con i monaci e gli artisti cassinesi, non fa che rendere più verosimile l'influsso della scuola di mosaico del monastero di Montecassino sulla formazione dell'arte dei Cosmati.

[245] Per San Clemente vedi Riccioni, 2006 con relativa bibliografia.
[246] Riccioni, 2006, p. XVII.
[247] Si pensi che proprio a Montecassino nell'XI secolo veniva insegnata l'arte della Retorica. Murphy, 1983; Carruthers, 1990; Van Moos, 1993, pp. 231-271.
[248] Claussen, 2000, p. 158; Riccioni, 2006, p. 80.

Proprio queste due influenze, infatti, ovvero quella paleocristiana e quella di Montecassino, furono quelle che ispirarono anche il lavoro delle famiglie di marmorari romani, i cui pavimenti, dispiegandosi come una sorta di tappeto musivo, dovevano guidare il fedele in quell'ideale cammino di purificazione all'interno dell'edificio[249].

Addentrandoci, dunque, nella questione delle botteghe cosmatesche, esso fu indubbiamente un fenomeno importantissimo per l'arte del centro Italia, e poi della penisola tutta, ma al tempo si configurò volutamente come un fenomeno circoscritto entro le mura di Roma e di alcune aree circostanti; alle colte menti dietro questa operazione culturale, infatti, che guardava introspettivamente al proprio passato in cerca di nuove fonti per rinnovarsi, non importava adottare le novità del romanico e del gotico, che in quegli anni si stavano diffondendo nell'Europa centro-settentrionale e in alcune aree del nord Italia. Anzi, il caratterizzarsi dell'arte papale come fenomeno esclusivamente regionale va letto alla luce dell'ideologia della Riforma, volta a glorificare il grande passato della romanità e le tradizioni artistiche ad essa relative, sottolineando in questo modo il suo ruolo unico e insostituibile nella storia[250].

Per questo motivo, l'arte pavimentale delle botteghe dei marmorari romani fu fenomeno esclusivamente legato all'arte papale della Riforma, e il loro particolare aspetto fa sì che essi fossero, e siano tutt'ora, immediatamente riconoscibili a chi si accingeva ad entrare in una basilica romana.

Dunque, con il tempo i legami tra questi artefici sono stati in gran parte chiariti, individuando in totale una cinquantina di artisti e sette ceppi familiari più importanti[251].

Come ho già accennato in precedenza, il pontificato di Pasquale II può essere considerato l'inizio della grande stagione cosmatesca[252], la cui prima famiglia nota di marmorari è quella del cosiddetto *magister Paulus*, la quale operò nel territorio romano, oltre che laziale, per un centinaio di anni. Furono opera di questo artista i pavimenti in *opus sectile* e gli arredi delle

[249] Sui pavimenti cosmateschi vedi: Clausse, 1897; Venturi, 1904, pp. 771-897; Bessone-Aurelj, 1935; Hutton, 1950; Bendinelli, 1951, pp. 813-828; Matthiae, 1952, pp. 249-281; Piazzesi, Mancini, Benevolo, 1954, pp. 11-19; Matthiae, 1958; Noehles, 1966, p. 17 ss; Glass, 1969, pp. 386-390; Glass, 1980; Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983; Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 57-62; Claussen, 1987; Claussen, 1989, pp. 65-79; Cigola, 1993, pp. 101-110; Bassan, 1994, pp. 366-375; Olevano, Paribeni, 1998, pp. 283-294; Cigola, 2000, pp. 231-247; Creti, 2002; Monciatti, 2004, pp. 90-101; Paribeni, 2006, pp. 351-364; Creti, 2009; Del Bufalo, 2010. Per la bibliografia anteriore vedi Bassan, 1994, pp. 366-375.

[250] Creti, 2002, pp. 29-30; Claussen, 2016, pp. 1-2.

[251] Claussen, 1987.

[252] *Magister Cosmatus fecit hoc opus*: questa era la firma che il vero *magister Cosmatus*, attivo tra il 1264 e il 1292, pose su una delle lastre marmoree dell'ingresso della cappella privata del papa, all'interno del Palazzo Lateranense. Nonostante ciò, dal momento che il nome Cosma era piuttosto diffuso all'interno delle famiglie dei marmorari romani, esso divenne, con il tempo, l'aggettivo che andò a caratterizzare le maestranze nel loro insieme. Monciatti, 2006, p. 90.

basiliche di San Clemente e dei Santi Quattro Coronati (Fig. 201, 207), la cattedra di San Lorenzo in Lucina e il pavimento e alcuni arredi della basilica di San Pietro in Vaticano, voluti da papa Callisto II; alla sua famiglia, invece, sono attribuiti numerosi altri settili[253], come quelli delle chiese di Santa Maria in Cosmedin (Fig. 209), di San Benedetto in Piscinula (Fig. 213), di Sant'Antimo a Nazzano Romano, dei Santi Cosma e Damiano, di Santa Croce in Gerusalemme (Fig. 215) e di Sant'Agnese in Agone, tutti caratterizzati da una certa omogeneità nell'iconografia e nell'impianto generale, nonostante i numerosi restauri rendano spesso molto difficile la loro analisi.

Un'altra importantissima famiglia, che operò pressoché contemporaneamente a quella del *magister Paulus*, seppur prevalentemente in zona laziale, fu quella Ranuccio, o *Rainerius* (1110-1209), i quali realizzarono in particolare arredi liturgici, come amboni, finestre, portali e altari[254].

Di grande spicco fu anche la bottega della famiglia di Lorenzo (o dei Laurenti)[255] (1162-1265), che fu attiva a Roma e nel Lazio per un secolo, a partire dal 1162, data riportata in un'iscrizione oggi scomparsa[256], ma che era presente sull'altare maggiore della chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Ma fu sotto il pontificato di Innocenzo III (1198-1216) che questa famiglia di marmorari raggiunse il maggior prestigio, divenendo protagonista indiscussa delle committenze papali di Roma[257].

La più influente rivale della bottega di Lorenzo fu senz'altro quella dei Vassalletto (1130-1262), il cui prestigioso operato si svolse sia a Roma che in territorio laziale, concentrandosi in particolar modo sulle suppellettili sacre[258].

A partire dalla metà del XIII secolo altre botteghe di marmorari si guadagnarono prestigiose commissioni, come la famiglia di Drudo e Angelo da Trivio (1200-1240)[259], quella degli Oderisi[260] (1260-1268), quella dei Mellini[261] (1264-1333), oltre ad alcuni artisti isolati[262]; è

[253] Glass, 1980, p. 18.
[254] Cigola, 1993, p. 102.
[255] Creti, 2009.
[256] Forcella, 1869-1884, n. 982, p. 489.
[257] Alcuni lavori eseguiti da questa famiglia furono l'ambone della chiesa di Santa Maria in *Aracoeli* a Roma, il ciborio, oggi scomparso, della chiesa dei Santi Apostoli, l'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola, il portale della basilica di San Saba e la porta laterale destra del duomo di Civita Castellana.
[258] Alcune delle opere commissionate a questa bottega furono il candelabro per il cero pasquale di San Paolo *extra muros* e, probabilmente, quello della basilica di San Pietro in Vaticano, i plutei di San Saba, i chiostri di San Giovanni in Laterano e di San Paolo fuori le mura, il portico e alcuni arredi di San Lorenzo *extra muros*, alcuni lavori, tra cui il portale, a Santa Pudenziana, a Santa Croce in Gerusalemme, a San Francesco a Viterbo e nel duomo di Anagni.
[259] Drudo *de Trivio* e il figlio Angelo furono gli autori, in particolare, dei cibori del duomo di Sant'Ambrogio a Ferentino e della collegiata di Civita Lavinia.
[260] A loro attribuite le tombe di Clemente IV e di Pietro di Vico, collocate nella chiesa di San Francesco a Viterbo.

da sottolineare come a partire dal XIII secolo inoltrato, il gusto artistico fu profondamente influenzato dalla novità del gotico, che investì principalmente la realizzazione dei monumenti funebri, in cui comparve la figura del defunto, come si può notare nella tomba di papa Clemente IV, opera di Pietro di Oderisio.

Al di là della decorazione degli arredi liturgici, per quel che riguarda i pavimenti in *opus sectile*, ogni famiglia possedeva alcuni caratteri stilistici propri, oltre che un gusto privilegiato verso alcuni motivi iconografici, senza contare il fatto che nell'arco di oltre due secoli, nonostante l'impermeabilità dell'arte della Riforma, ci furono comunque cambiamenti ed evoluzioni; per cercare, però, di individuare in che modo si sviluppò la tecnica e lo stile dei marmorari romani è più utile concentrarsi sui pavimenti eseguiti nei primi decenni del XII secolo, quando i dettami della Riforma cominciarono a trovare un'applicazione concreta.

Osservando alcuni settili, come quelli delle basiliche dei Santi Quattro Coronati (1116), di Santa Maria in Cosmedin (1123), di San Clemente (1128), si può notare come essi siano dominati da un'ampia fascia centrale che dall'ingresso dell'edificio conduceva visivamente e anche fisicamente il fedele verso il punto focale della chiesa, ovvero la zona absidale; entro questa fascia si trova una successione di più *rotae* intrecciate tra loro da una banda tripartita, composta da due fasce di marmo chiaro entro cui scorreva un nastro decorato in raffinatissimo *opus alexandrinum* (Fig. 205, 206, 208, 211, 214, 215). Al centro di queste *rotae* vi era un disco centrale in marmo pregiato attorniato da una o più sottili fasce con decorazioni geometriche finissime; questa lunga banda poteva essere eventualmente interrotta da un grande motivo a *quincunx*, ove cinque dischi erano collegati tra loro nella medesima maniera, come per esempio nella chiesa dei Santi Quattro Coronati (Fig. 207, 209, 210, 213, 215, 216). Nelle restanti aree della chiesa, invece, la pavimentazione era organizzata secondo un reticolato delimitato da fasce marmoree di colore chiaro tali da formare dei rettangoli, decorati internamente da minute geometrie settili (Fig. 203, 207, 212).

Quella appena illustrata era l'impaginazione più semplice, ma con il passare del tempo le botteghe di marmorari escogitarono nuove e fantasiose composizioni (Fig. 217, 218) rendendo il settile più variegato e complesso, sempre però sottostando ai dettami dei committenti, secondo cui la scansione ritmica dell'insieme doveva sottolineare l'assialità longitudinale.

---

[261] La famiglia Mellini eseguì, tra i numerosi lavori, i cibori di Santa Maria in Cosmedin, la cappella di Santa Maria Maddalena a San Giovanni in Laterano e il pavimento di San Giacomo alla Lungara.

[262] Abbiamo notizia di un *magister* Pietro de Maria, di due *Johannes presbyteri romani*, i cui nomi erano iscritti sul portale di Santa Anastasia a Roma, di un marmorario di nome Uvo, di uno di nome Alessio, di Pasquale, un frate domenicano che fu l'autore del candelabro della chiesa di Santa Maria in Cosmedin. Creti, 2002, p. 43-46.

I marmi impiegati erano soprattutto il porfido rosso, il verde serpentino, il giallo antico e il pavonazzetto, tutti materiali che a Roma potevano essere reperiti con relativa facilità data la grande disponibilità nei depositi e negli edifici antichi. In particolare, essi venivano scelti per l'effetto cromatico generale e per la preziosità e il prestigio di cui erano portatori, soprattutto per il porfido rosso; infatti, l'uso di dischi porfiretici verdi o rossi ha antichissime origini, ed era legato, già in epoca costantiniana, al potere imperiale e all'idea di regalità, diffondendosi a Occidente e a Oriente dell'Impero romano. Nel medesimo periodo, però, il color porpora cominciò ad investire anche la sfera simbolica religiosa, motivo per cui nell'antica basilica di San Pietro a Roma erano presenti quattro dischi di porfido, dislocati in aree strategiche dell'edificio, come per esempio al suo centro[263]; questa puntualizzazione serve a sottolineare come l'ampio uso che i Cosmati fecero di ruote purpuree fosse del tutto consapevole e debitore di una simbologia di lunga data, e che nell'ambito del rafforzamento dell'autorità papale fossero un espediente per ricordare visivamente al fedele la regalità e il potere della Chiesa cristiana. Inoltre, il posizionamento di dischi isolati o in quinconce, era utile per individuare all'interno dell'edificio alcune zone funzionali alla liturgia[264].

Dunque, prima di toccare nuovamente il tema dei significati veicolati dai pavimenti cosmateschi, occorre chiarire, nei limiti del possibile, quali siano stati gli antecedenti, i modelli e gli influssi che hanno portato, nel concreto, alla formazione, già sotto Pasquale II, del gusto cosmatesco. La grande varietà di studi in merito[265] hanno sempre fatto riferimenti all'eredità bizantina, musulmana, cassinese o locale, esprimendo molto spesso posizioni piuttosto radicali, alle volte sottolineando un indiscusso e determinante influsso bizantino, altre volte privilegiando esclusivamente la componente romana della sua evoluzione, sia imperiale che tardoantica. A mio parere il più attuale di tutti risulta ancora il contributo della Guiglia Guidobaldi[266], che soppesando la forza di tutti i modelli che poterono incidere sul lavoro dei marmorari romani, così come sui loro committenti, arrivò alla formulazione di un'analisi completa e a una conclusione decisamente equilibrata e condivisibile.

Essa, infatti, prendendo in esame le caratteristiche principali dei pavimenti cosmateschi, ovvero i dischi annodati, la ripartizione dello spazio secondo un andamento reticolare con fasce marmoree, i motivi geometrici con cui sono campite le sezioni rettangolari del settile e il

[263] Cigola, 1993, pp. 104-107.
[264] Glass, 1969, pp. 388-389; Creti, 2002, p. 26.
[265] Vedi nota 219 a p. 81.
[266] Guiglia Guidobaldi, 1984, pp. 57-72.

particolare effetto cromatico complessivo, riuscì a dare il giusto peso ai diversi contributi che influirono nella creazione dello stile dei marmorari romani.

Per quel che riguarda le *rotae*, sia quelle annodate tra loro in lunghi nastri rettilinei, come a San Clemente, o quelle disposte a formare una *quincunx*, come ai Santi Quattro Coronati, la loro origine è stata ampiamente dibattuta nei capitoli precedenti. Esse, dunque, che erano diffuse nelle pavimentazioni in mosaico e non solo di tutto l'Impero, in epoca tardoantica e paleocristiana, ebbero uno sviluppo originale e duraturo nell'*opus sectile* geometrico dell'area orientale, come è tutt'oggi visibile dai pavimenti bizantini superstiti, di modo che i veri e propri motivi a dischi intrecciati in settile, nelle loro più fantasiose varianti fino a quelle più semplici, possono essere considerati un'«invenzione […] bizantina»[267]. Per questo motivo alcuni studiosi[268] hanno sostenuto una correlazione tra il gusto cosmatesco e gli esempi bizantini, alla luce di una evidente affinità tra questi e alcuni litostrati di cui ho già parlato in precedenza, come quello di San Giovanni a Efeso (Fig. 39), della *Nea Mòni* di Kios (Fig. 49), del monastero di Iviron sul Monte Athos (Fig. 45) o di *Hosios Lukas* (Fig. 55). Altri ancora, invece[269], hanno sostenuto il ruolo determinante della matrice locale, dal momento che, per l'appunto, data loro antica origine, i motivi a quinconce erano presenti in opere delle botteghe dell'Urbe già dall'epoca imperiale, e non solamente nel repertorio pavimentale, ma anche per esempio nelle decorazioni parietali, e dunque i marmorari papali poterono quasi sicuramente visionare antiche testimonianze di motivi a treccia, losanghe e cerchi nell'ambiente a loro circostante[270].

A mio parere, nessuna delle opinioni è totalmente scorretta ma nemmeno valida. Per quel che concerne, infatti, le testimonianze locali, esse furono senza ombra di dubbio un modello per le botteghe cosmatesche, che certo si formarono in un ambiente ricco di stimoli culturali legati all'Antica Roma, e come si vedrà meglio in seguito, la maggior parte dei motivi geometrici posti nei settori rettangolari dei pavimenti cosmateschi sono ripresi dal repertorio romano; oltretutto, il cosiddetto *'revival'* paleocristiano che caratterizzò i progetti edilizi dei papi riformatori, mirava proprio a riportare *in auge* valori ma anche elementi stilistici dell'arte paleocristiana, come si può ancora oggi notare, per esempio, negli imponenti mosaici parietali di

[267] Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 57.
[268] Per esempio, Frothingham, 1895, pp. 152-208.
[269] Soprattutto Creti, 2002, pp. 46-65.
[270] Mentre Matthiae fa una lunga disamina delle testimonianze che i Cosmati poterono avere sotto gli occhi all'epoca, Creti fa riferimento soprattutto ai pavimenti di Santa Maria Antiqua, di San Crisogono e San Marco. D'altra parte, Guiglia Guidobaldi specifica però che: «Lo stile pavimentale legato al nome dei Cosmati nasce e subito si consolida a Roma all'inizio del XII secolo dopo un periodo piuttosto lungo apparentemente privo di testimonianze di qualche rilievo nel campo della decorazione dei pavimenti». Matthiae, 1952, 250-281; Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, p. 315-319, 418-435; Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 57; Guiglia Guidobaldi, 2001, pp. 191-202.

alcune basiliche. Nonostante ciò, lo sviluppo così repentino dell'arte cosmatesca, che nel giro di pochissimo decenni portò a termine pavimenti di una qualità tecnica già elevatissima, con risultati sorprendentemente vicini, stilisticamente e tecnicamente, a quelli delle chiese gravitanti nell'orbita cassinese, non può che presupporre che la tradizione tardoantica abbia giocato un ruolo minore di quello si pensi.

Questa considerazione riporta alla prima ipotesi, quella di un influsso bizantino sull'arte dei marmorari romani. Anche in questo caso è difficile presupporre un contatto diretto tra queste due culture, mentre individuare nel cantiere desideriano di Montecassino il maggior antecedente per lo sviluppo di quest'arte è molto più ragionevole.

Come ho più volte sottolineato, nel cenobio benedettino, lavorarono maestranze provenienti da Costantinopoli, che certamente importarono la tecnica raffinatissima dell'*opus sectile* così come numerose iconografie, derivanti, ovviamente, dalla matrice romana; ancora più importante fu la creazione entro le mura del monastero di una scuola dove le maestranze locali poterono apprendere i segreti di questa tecnica: tenendo conto, infatti, che le fonti hanno tramandato, anche se a volte con eccessiva enfasi, che intorno alla metà dell'XI secolo non si trovavano in area campano-laziale, artigiani in grado di realizzare una pavimentazione degna delle antiche basiliche della Cristianità delle origini, e che, inoltre la trasmissione delle tecniche avviene da sempre, e ancora oggi, per quel mezzo necessario che è l'insegnamento, e non con la semplice copia, risulta chiaro come i Cosmati si siano inevitabilmente dovuti formare presso una scuola specializzata. La scarsità di fonti in questo caso non aiuta, infatti, poco o nulla sappiamo dell'educazione di queste famiglie di artigiani, ma presupporre che essi si formarono o direttamente nella scuola di Montecassino o in altre eventualmente stabilitesi nell'Urbe è piuttosto ragionevole; visionando le pavimentazioni cosmatesche più antiche, come quella della basilica di San Clemente, risulta chiaro come essi non procedettero a tentoni, ma erano già in possesso di abilità tecniche piuttosto sviluppate e di un repertorio di motivi ben consolidato[271].

Tutto ciò appare ancora più chiaro se si prende in considerazione il settile della chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, opera di quelle maestranze che si formarono nella scuola di mosaico che l'abate Desiderio. Qui il modello cassinese venne già da subito sottoposto a modifiche ed innovazioni, forse anche grazie alla circolazioni di idee o cartoni provenienti da Oriente[272], ragion per cui alcune iconografie che non erano presenti nel litostrato desideriano,

[271] Occorre anche tenere conto, come ho specificato in precedenza, i contatti tra alcuni monaci cassinesi e i protagonisti della corrente riformatrice romana.

[272] Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 60.

si trovano invece in quello di San Menna e soprattutto in quelli romani: come non ricordare, dunque, la magnifica *quincunx* che spicca nel pavimento della *schola cantorum* della chiesa campana (Fig. 191) e quella che orna il settile della Chiesa dei Santi Quattro Coronati a Roma (Fig. 207), come anche la *guilloche* che si trova nel presbiterio di San Menna (Fig. 197) e quella della basilica di San Clemente (Fig. 201).

Per quel che riguarda, invece, la partizione reticolare dei pavimenti cosmateschi, entro cui si dispongono motivi geometrici policromi, già nei capitoli precedenti, in merito ai settili dell'abbazia di Montecassino e per quello di San Menna, avevo avuto occasione di specificare ampiamente come con molta probabilità questa caratteristica fosse frutto dell'influenza locale, dal momento che i settili bizantini privilegiavano l'utilizzo di ampie lastre marmoree rettangolari; ancora una volta, dunque, il modello per questa caratteristica è da ricercarsi nell'elaborazione che delle diverse componenti si fece a Montecassino, con la sua scuola di artisti e con le pavimentazioni da esse eseguiti.

In merito, invece, ai minuti motivi geometrici scelti dai marmorari romani per le chiese di Roma occorre fare due puntualizzazioni. Innanzitutto, l'utilizzo di minuscoli intarsi marmorei all'interno delle fasce che scorrono attorno alle *rotae* è senza dubbio imputabile alla trasmissione della tecnica orientale dell'*opus alexandrinum*, che con ogni probabilità venne applicata nel pavimento desideriano e in seguito insegnata nella scuola istituita presso il cenobio cassinese, dal momento che essa fu poi utilizzata in modo impeccabile nelle chiese di sua influenza e derivazione. Attraverso lo scambio di maestranze, e secondo movimenti di cui si può solo ipotizzare l'identità in mancanza di fonti, questa tecnica arrivò a Roma e da qui divenne peculiare nelle opere dei marmorari romani. E' indubbio, infatti, che in area italiana non si usasse 'scomporre' l'*opus sectile* in così piccoli frammenti, e che quindi l'influsso sia stato in questo caso bizantino, seppur debitamente filtrato dall'esperienza cassinese[273].

Per quel che riguarda, invece, i motivi di modulo maggiori che campiscono i settori rettangolari dei pavimenti cosmateschi, occorrerebbe fare un censimento di tutti quelli utilizzati da ogni bottega e confrontarli sia con quelli locali di epoca romana e paleocristiana delle chiese dell'Urbe, sia con quelli impiegati nell'are di influenza cassinese; basti in questo caso dire che è fuor di dubbio che i marmorari romani abbiano attinto per il loro repertorio (così come del resto fu a Montecassino) a quelle numerose testimonianze che si trovavano in abbondanza

[273] Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 65.

sul territorio (Fig. 219, 220)[274]. In questo caso, dunque, la componente locale giocò un ruolo fondamentale nell'elaborazione dei pavimenti cosmateschi.

Da ultimo, come ho già accennato, una delle caratteristiche che differenzia maggiormente dal punto di vista visivo i pavimenti capitolini da tutti gli altri è l'effetto cromatico risultante dall'accostamento dei porfidi rossi e verdi con il bianco del marmo. Ancora oggi, nonostante i restauri e le sostituzioni cui questi settili furono oggetto nel corso del tempo, è possibile ammirare il caratteristico contrasto degli intarsi marmorei, che dona alle opere dei marmorari romani uno stile inconfondibile. Ovviamente, gusto cromatico non fu inventato dagli artigiani del XII secolo, ma è profondamente debitore della decorazione pavimentale di Roma, dall'età imperiale fino ai *sectilia* del periodo carolingio (Fig. 222, 223), in cui già predominava l'accostamento dei quattro colori principi dei pavimenti medievali romani, ovvero il verde, il rosso, il bianco e il giallo[275]. Naturalmente, questa caratteristica apparteneva anche ai settili di area bizantina, dal momento che Roma e Costantinopoli erano i due luoghi dove si potevano reperire più facilmente i materiali, di reimpiego o no, senza dimenticare poi le implicazioni ideologiche connesse ad alcuni colori, di cui ho parlato poc'anzi. Come ho avuto modo di sottolineare nei capitoli precedenti, questa cromia così contrastata tra scuri e chiari non si trovava, invece, nei pavimenti in *opus sectile* e tessellato di area veneta, in cui si privilegiava un tono cromatico più tenue e sfumato[276].

Si può concludere, dunque, che lo sviluppo dell'arte pavimentale dei Cosmati fu il risultato dell'equilibrato contributo della tradizione medio-bizantina filtrata dall'esperienza cassinese, e di quella locale, il tutto guidato da un papato sempre più potente e spinto dal clima di rinnovamento della Riforma gregoriana. La matrice orientale, infatti, la si ritrova nelle iconografie a cerchi annodati così come nella tecnica dell'*opus sectile* e *alexandrinum*, mentre la componente locale è ravvisabile nei numerosi motivi geometrici del settile inquadrati entro un reticolo delimitato da fasce marmoree chiare, oltre che dalla caratteristica scelta cromatica dell'insieme. E' dunque evidente come il più ampio clima culturale scaturito in area campanolaziale a seguito del cantiere desideriano dell'abbazia di Montecassino sia stata fondamentale per la nascita e l'evoluzione dell'arte cosmatesca.

D'altro canto, il volere della committenza comportò per l'arte dei Cosmati una notevole limitazione per quel che riguarda l'evoluzione stilistica, dal momento che i pavimenti delle

[274] Glass sottolinea nella sua analisi come la maggior parte dei motivi utilizzati dai marmorari romani non fossero comuni al repertorio medio-bizantino. Glass, 1980, p. 29

[275] Matthiae, 1952, p. 250; Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 66.

[276] Come già sottolineava Matthiae, 1952, p. 260.

basiliche dovevano rispondere a precise norme, motivo per cui nonostante gli oltre duecento anni entro cui lavorarono le famiglie di marmorari, in questi settili vi si riscontra una certa monotonia, una mancanza di varietà rispetto, per esempio, ai pavimenti bizantini, unito a un repertorio iconografico piuttosto ristretto. Essi dovettero, dunque, adattare la loro inventiva alle particolari esigenze della committenza papale, e, con il passare del tempo, essi si specializzarono sempre più nella realizzazione di sontuosi arredi liturgici o di altri elementi architettonici, grazie ai quali poterono esprimere la loro creatività, mentre le geometrie dei pavimenti continuarono a ripetersi in forme piuttosto standardizzate e rigorose[277].

Proprio il contesto dell'*art dirigé* entro cui operarono i Cosmati, così rigido nelle sue imposizioni, è il motivo per cui non era previsto che le geometrie in *opus sectile* dei pavimenti veicolassero profondi significati teologici.

Secondo i dettami della Riforma gregoriana, infatti, come ho sottolineato in precedenza, le basiliche dovevano configurarsi internamente come un microcosmo che rifletteva il macrocosmo celeste, per cui il tutto era progettato e ordinato in un insieme armonico, in cui ogni elemento aveva un ruolo preciso.

In particolare, mentre nelle chiese di area orientale i temi religiosi erano veicolati sia dalle decorazioni delle pareti e delle volte, sia dai pavimenti, in un unico sistema in stretta correlazione, nelle basiliche capitoline, invece, i messaggi sacri erano esplicitati quasi esclusivamente dalle imponenti composizioni iconografiche degli archi trionfali e delle absidi, mentre i pavimenti avevano un altro ruolo, ovvero quello di raccordo tra le differenti aree dell'edificio, ritmando l'insieme attraverso un reticolato di forme geometriche pure. Infatti, grazie alla variazione delle composizioni del settile veniva differenziata l'area riservata ai fedeli da quella del clero, così come la scenografica fascia centrale era tenuta a sottolineare l'assialità della costruzione, guidando i chierici e i fedeli in quell'ideale percorso simbolico di purificazione all'interno dell'edificio, che dall'entrata portava fino alla salvezza dell'altare, così come per le vere e proprie processioni simboliche[278].

Infatti, l'itinerario sacro di purificazione e salvezza del cristiano all'interno delle chiese era il medesimo sia per l'area bizantina dell'Impero romano che per le chiese italiane, da quelle veneziane fino a Roma e non solo; la differenza nei pavimenti cosmateschi risiede proprio nella perdita del settile come strumento utile per criptare verità teologiche profonde, che con la Riforma vengono esplicitate ai credenti negli alzati, attraverso la commistione di im-

[277] Bassan, 1994, pp. 366-370.
[278] Cigola, 1993, p. 108; Bassan, 1994, p. 369-371.

magini e testi scritti. Per questo motivo, i settili dei Cosmati, oltre che alle motivazioni appena elencate, rispondevano soprattutto a criteri di armonia, equilibrio, perfezione delle forme, e, dunque, estetici.

Conclusioni

Nel corso dell'XI secolo furono due i momenti salienti in cui maestranze di area bizantina vennero appellate e giunsero nella penisola italiana, portando con sé un bagaglio di conoscenze tecniche e artistiche che riportarono la tecnica dell'*opus sectile* pavimentale a livelli qualitativi eccezionali, sia nell'Italia settentrionale che nel centro-sud.

Come ho avuto occasione di illustrare, questi movimenti da Oriente, pressoché contemporanei ma del tutto indipendenti, ebbero luogo *in primis* nella laguna veneziana, in occasione dei lavori per basilica di Santa Maria Assunta di Torcello e poco dopo per la basilica di San Marco, e nell'abbazia di Montecassino, su volere di Desiderio. Le motivazioni dietro questa scelta sono differenti ma mostrano tuttavia alcuni punti di contatto.

Infatti, la committenza veneziana, fosse essa ecclesiastica o dogale, fece ricorso alla competenza dell'Impero bizantino in quanto erede di quella romana, e in possesso del più alto livello qualitativo possibile dell'epoca, oltre a rappresentare un modello di potenza a cui il dogado veneziano guardò sempre; l'abate Desiderio invece, per l'ambizioso progetto della ricostruzione della chiesa abbaziale benedettina, in cui già si manifestavano quegli ideali riformisti che si dispiegarono con tutto il loro vigore nella Roma dei primi decenni del XII secolo, volle maestranze bizantine perché pressoché le uniche, nel panorama artistico dell'epoca, in grado di realizzare un prodotto all'altezza delle antiche fabbriche paleocristiane, e dunque ancora una volta per le raffinate conoscenze tecniche che essi ancora applicavano.

Dunque, in contesti differenti gli artisti orientali intervennero riportando nella penisola italiana tecniche e iconografie di origine romana, arricchite però dall'esperienza bizantina dei secoli intercorsi; dal momento, però, che gli ambienti artistici erano differenti, anche i risultati della collaborazione tra artisti orientali e maestranze locali furono diversi nella laguna veneziana e nel centro Italia.

Innanzitutto, a Venezia le pavimentazioni erano caratterizzate da un'armoniosa unione tra parti figurate in tessellato e altre geometriche e aniconiche in *opus sectile*, dovuta a una tradizione musiva che non venne mai del tutto a meno, grazie soprattutto all'importanza che Ravenna ebbe nell'alto-adriatico, dal punto di vista politico e culturale. Questa commistione di *opus sectile* e *tessellatum* non compare nel pavimento cassinese, così come nei settili eseguiti entra la sua sfera d'influenza, nonostante sia ormai accertato che figurazioni zoomorfe, rigorosamente settili, dovessero ornare anche il litostrato desideriano.

Anche dal punto di vista iconografico i risultati nelle due aree tendono a discostarsi, sebbene la comune matrice orientale, e dunque a sua volta classica, traspaia in entrambi i contesti. Infatti, mentre nelle navate laterali delle chiese di Venezia, ad esclusione del complesso settile marciano, prevalgono i reticolati in cui le sezioni rettangolari sono campite da ampie lastri monoliti, così come era usanza negli edifici sacri bizantini, nella chiesa abbaziale di Montecassino questo non avviene, privilegiando il gusto locale, anzi romano, per le campiture a piccoli motivi geometrici. Un altro esempio è la dislocazione dei grandi motivi che decorano in particolare le navate centrali: nell'abbazia di Montecassino la lunga fascia che porta dall'ingresso verso l'altare è quella che domina l'intera composizione con un'accentuata assialità ed entro cui sono poste le composizioni geometriche più ricche e varie, mentre nella laguna veneziana lo spazio è scandito in modo diverso, donando una certa importanza anche alle zone più periferiche. Poi ancora, i motivi iconografici adottati: le chiese veneziane sono dominate da alcune composizioni ricorrenti, come le grandi *rotae*, isolate o avvolte tra loro a formare delle quinconce, decorate al loro interno da fasce concentriche di piccoli rettangoli accostati, elemento questo che non compare nei settili del centro Italia, in cui all'interno delle *rotae* prevalgono i grandi dischi porfiretici. Anche l'effetto cromatico generale si discosta in modo sostanziale, decisamente più tenue e sfumato nelle chiese lagunari, contrastato e di forte impatto in area campana.

Ciò che unisce lo stile di queste due aree sono certamente gli elementi di importazione bizantina, dunque lo stesso uso delle *rotae*, intrecciate o meno, e senz'altro la tecnica: sia nell'alto adriatico che nel centro Italia l'*opus sectile* non era più eseguito a livelli qualitativi pari ai territori greco-orientali, sebbene non si fosse di fronte a un totale abbandono delle conoscenze tecniche in questione, soprattutto per l'area veneta. Le maestranze bizantine, dunque, riportarono in Italia la tecnica dell'*opus sectile* e, soprattutto per il caso cassinese, quella raffinatissima dell'*opus alexandrinum*, la quale divenne cifra stilistica dei successivi marmorari romani.

Ma le considerazioni più importanti debbono essere fatte in merito alle implicazioni religiose connesse alle pavimentazioni all'interno delle chiese. Nei settili in cui operarono direttamente architetti ed artisti bizantini, venne trasposta la visione degli edifici sacri elaborata dai teologi bizantini, profondamente influenzati dalla filosofia neo-platonica; la chiesa, dunque, microcosmo terreno specchio dell'Ordine celeste, era composta da elementi, dagli arredi all'architettura fino alle iconografie figurate dei mosaici o delle pitture, interpretabili alla luce di un simbolismo cosmico molto complesso, frutto di una mentalità distante da quella attuale, e dunque difficile da decodificare. All'interno di questa articolata visione degli edifici di culto

si inserivano anche i pavimenti, in cui venivano criptati messaggi cristologici legati alle Sacre Scritture e alla letteratura patristica, in perfetta corrispondenza con le figurazioni parietali sovrastanti.

Purtroppo, oggi queste complesse elaborazioni simboliche non possono essere colte nella loro interezza in tutte le chiese in questione; nella basilica di Torcello, per esempio, le decorazioni parietali mancano di alcune loro parti, mentre il settile del Duomo di Murano, pur conservato in tutta la sua eccezionalità, è testimone della cultura artistica veneziana di almeno un secolo successivo rispetto la basilica di Santa Maria Assunta; allo stesso modo, il pavimento dell'abbazia di Montecassino ci è noto quasi esclusivamente attraverso fonti indirette, mentre non sono pervenute testimonianze incisive riguardo le decorazioni sovrastanti.

Indubbiamente, dunque, per quel che riguarda le simbologie geometriche dei settili, la testimonianza più preziosa è il pavimento marciano, il quale si inserisce entro un programma decorativo e architettonico di una complessità senza paragoni, delineando all'interno dell'edificio due itinerari simbolici di purificazione legati alle verità della fede cristiana.

Proprio la questione dei percorsi simbolici legati ai motivi geometrici permette di distinguere l'operato dei Cosmati dagli esemplari di pavimentazioni settili della laguna veneziana e dell'area campana.

Come ho avuto modo di illustrare, infatti, la questione degli antecedenti e delle influenze che portarono alla formazione del gusto cosmatesco è piuttosto spinosa, ma è mia opinione che vi sia stata un'interazione tra differenti componenti stilistiche, ovvero quella locale di area romana e quella proveniente dall'ambiente culturale cassinese, in cui a sua volta l'influsso bizantino fu determinante.

Il contesto così rigido entro cui, però, i Cosmati si trovarono ad operare, determinò in maniera decisiva lo sviluppo della loro arte; dal momento, infatti, che il papato riformatore intendeva la chiesa come un microcosmo entro cui ogni elemento doveva rispondere a precise norme, anche il pavimento svolgeva una precisa funzione, sostanzialmente differente, però, da quella riservata ai *sectilia* di area bizantina o di loro diretta discendenza. Nelle chiese romane, infatti, le geometrie del settile dovevano condurre visivamente e concretamente il fedele verso l'altare, e differenziare le aree della chiesa in base alla loro funzione, mentre alle figurazioni soprastanti erano riservati i messaggi cristiani più complessi; per questo motivo, le simbologie sacre legate alle forme pure del cerchio e del quadrato, che si trovavano nelle chiese veneziane e in quella cassinese, non sono più prese in considerazione, e le *rotae* intrecciate si dispiegano sui pavimenti seguendo canoni puramente estetici o funzionali.

Elenco immagini

Fig. 1, veduta esterna, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 2, veduta esterna, chiesa di Santa Fosca, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 3, resti del battistero antistante la chiesa, Santa Maria Assunta, Torcello (da Agazzi, 2014, p. 824).

Fig. 4, lacerto pavimentale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 5, lacerto pavimentale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 6, pianta della chiesa, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Gorini, 2001, p. 370).

Fig. 7, veduta dell'interno, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 8, area absidale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Agazzi, 2014, p. 818).

Fig. 9, parte inferiore della zona absidale, basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 10, mosaici del catino absidale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 11, mosaici dell'abside meridionale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Iacobini, 2006, p. 298).

Fig. 12, volta del presbiterio, basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 13, mosaici della controfacciata, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Iacobini, 2006, p. 298).

Fig. 14, disegno del pavimento, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 15, pavimento della navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 16, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 17, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 19, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello, (da Trovabene, 2018).

Fig. 18, pavimento, dettaglio, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello, (da Trovabene, 2018).

Fig. 20, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 21, dettaglio del pavimento, Cappella Palatina, Palermo (da Longo, 2010, p. 185).

Fig. 22, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 23, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 24, navata settentrionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene).

Fig. 25, navata meridionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 26, dettaglio del pavimento, navata meridionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 27, pavimento in corrispondenza della cappella absidale settentrionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 28, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 29, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 30, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 31, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 32, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 33, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 34, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene 2018).

Fig. 35, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 36, disegno del pavimento, *Katholikòn* di *Hosios Lukas* (da Pedone, 2011, p. 764).

Fig. 37, disegno del pavimento, di Nicea (Iznik) da Wulff, 1903 (da Farioli Campanati, 1997, fig. 4).

Fig. 38, dettaglio del pavimento, Cappella Arcivescovile, Ravenna (da Trovabene, 2018).

Fig. 39, resti del pavimento, San Giovanni, Efeso (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 61).

Fig. 40, frammento di pavimento dalla chiesa di Sant'Eufemia, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Guiglia Guidobaldi, 2011, p. 419).

Fig. 41, dettaglio del pavimento, zona di Yakacik, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Guiglia Guidobaldi, 2011, p. 428).

Fig. 42, frammenti di pavimento, zona di Yakacik, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Eyice, 1963, fig. 16).

Fig. 43, dettaglio del pavimento, Chiesa della Metamorfosi, Imrali (da Pedone, 2011, p. 762).

Fig. 44, acquerello del pavimento della chiesa di San Giovanni Battista a Hebdomon, Bakırköy (Demangel, 1945; da pedone, 2011, p. 762).

Fig. 45, dettaglio del pavimento, Monastero di Iviron, Monte Athos (da Trovabene, 2018).

Fig. 46, pavimento di Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 2).

Fig. 47, dettaglio del pavimento, Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 4).

Fig. 48, dettaglio del pavimento, Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 6).

Fig. 49, dettaglio del pavimento, *Nea Moni*, Kios (da Pedone, 2011, p. 764).

Fig. 50, dettaglio del pavimento, mausoleo di *Orhan Gazhi*, Bursa (da Trovabene, 2011).

Fig. 51, dettaglio del pavimento, mausoleo di *Orhan Gazhi*, Bursa (da Trovabene, 2011).

Fig. 52, pavimento del mausoleo di *Orhan Gazhi*, Bursa (da Severino, 2012, p. 33).

Fig. 53, frammento del pavimento, San Nicola, Myra (Demre) (da Trovabene, 2018).

Fig. 54, dettaglio del pavimento, Monastero di *Hosios Lukas*, Focide (da Pedone, 2011, p. 764).

Fig. 55, rilievo del pavimento Monastero di *Hosios Lukas*, Focide (da Schultz, Barnsley, 1901). Fig. 56, pavimento risalente a una fase costruttiva di VI secolo, Cattedrale di Concordia (da Guidobaldi, 2009, p. 381).

Fig. 57, dettaglio del pavimento della navata centrale, Abbazia di Pomposa (da Trovabene, 2018).

Fig. 58, dettaglio del pavimento, basilica del Museo, Filippi (da Guiglia Guidobaldi, 1994, p. 647).

Fig. 59, veduta esterna della basilica di San Marco, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 60, pianta della chiesa, basilica di San Marco, Venezia (da Spiers, 1911, p. 393).

Fig. 61, veduta aerea, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

Fig. 62, veduta interna, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

Fig. 63, Angelo Visentini, rilievo del pavimento della Basilica di San Marco, Archivio Storico della Procuratoria di San Marco, Venezia.

Fig. 64, Nicolò Moretti, Rilievo del pavimento della Basilica di San Marco a Venezia con indicazioni dei percorsi simbolici di Paier, 2011 (da Vio, 2012, p. 118).

Fig. 65, Nicolò Moretti, rilievo del pavimento della Basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, fig. 221-225).

Fig. 66, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 148).

Fig. 67, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 150).

Fig. 68, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

Fig. 69, navata laterale destra, basilica di San Marco, Venezia (da

https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 70, dettaglio degli ottagoni delle navate laterali, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 71, navata laterale destra, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 72, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 73, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 74, pavimento di una cappella della zona di Kurtköy (Pendik), ora nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Pedone, 2011, p. 762).

Fig. 75, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 76, transetto sud, altare di San Leonardo, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 170).

Fig. 77, transetto sud, altare di San Leonardo, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 170).

Fig. 78, mosaico pavimentale della zona sacra, basilica *Apostolorum*, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 32).

Fig. 79, pavimento della basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 80, pavimento della basilica di Sant'Eufemia, Grado (da Barral i Altet, 1985, fig. 149).

Fig. 81, pavimento dell'abbazia di Pomposa (foto dell'autore).

Fig. 82, mosaico pavimentale della navata destra, basilica di San Severo, Classe, oggi al Museo Nazionale, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 100).

Fig. 83, transetto sud prima del restauro, basilica di San Marco, Venezia, (da Barral i Altet, 1985, fig. 219).

Fig. 84, transetto sud dopo il restauro, basilica di San Marco, Venezia (Vio, 2012, fig. 4).

Fig. 85, transetto sud dopo il restauro, basilica di San Marco, Venezia (Vio, 2012, fig. 3).

Fig. 86, disegno del settore con medaglioni e motivo a pelte del transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, fig. 119).

Fig. 87, pelte del transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 88, frammento del mosaico pavimentale del sacello di San Severo, oggi al Museo Nazionale, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 82).

Fig. 89, mosaico pavimentale, basilica di Sant'Eufemia, Grado (foto dell'autore).

Fig. 90, frammento di mosaico pavimentale, chiesa di Santa Maria Maggiore, Gazzo Veronese (da http://chieseromaniche.altervista.org/gazzo/default.html).

Fig. 91, mosaico pavimentale adiacente la parete sud, chiesa di Santo Stefano, Carrara Santo Stefano (da Porta, 1994, p. 730).

Fig. 92, mosaico con medaglioni della soglia del portale occidentale, basilica di San Marco, Venezia (Barral i Altet, 1985, fig. 218).

Fig. 93, mosaico pavimentale della navata sinistra, basilica di Sant'Apollinare, Classe (foto dell'autore).

Fig. 94, mosaico pavimentale, basilica di San Vitale, Ravenna (foto dell'autore).

Fig. 95, mosaico pavimentale, basilica di Sant'Eufemia, Grado (foto dell'autore).

Fig. 96, settore di mosaico pavimentale con la raffigurazione del Funerale della volpe, basilica di San Marco, Venezia (da Pasquini Vecchi, 2000, p, 33).

Fig. 97, mosaico pavimentale con raffigurazione di un rinoceronte/unicorno, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 98, transetto sud, porzione davanti alla cappella del Santo Sacramento, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 128).

Fig. 99, veduta esterna, chiesa di San Zaccaria, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 100, pianta ricostruttiva ipotetica della chiesa di San Zaccaria del XII secolo sovrapposta al rilievo dello stato di fatto eseguito durante i restauri dell'ing. F. Forlati (da Trevisan, 2016, p. 69).

Fig. 101, veduta interna, chiesa di San Zaccaria, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 102, mosaico pavimentale dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 89).

Fig. 103, mosaico pavimentale dell'abside di XII secolo prima del restauro, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 79).

Fig. 104, mosaico pavimentale dell'abside dopo il restauro, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 80).

Fig. 105, dettaglio, pavimento dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (fonte web).

Fig. 106, rilievo del pavimento dell'abside, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p.32).

Fig. 107, dettaglio del pavimento dell'abside centrale, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p. 50).

Fig. 108, dettaglio del pavimento dell'abside centrale, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p. 51).

Fig. 109, sala absidata di età teodericiana, Meldola (da Farioli, 1975b, fig. 13).

Fig. 110, frammento del pavimento dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 89).

Fig. 111, frammento del pavimento della navata centrale, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 82).

Fig. 112, frammento del pavimento della navata centrale, cappella di Sant'Atanasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p.90).

Fig. 113, frammento del pavimento della navata centrale, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 90).

Fig. 114, frammento del pavimento della navata centrale, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (Minguzzi, 2016, p. 91).

Fig. 115, frammento del pavimento della navata centrale, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p.91).

Fig. 116, pavimento della navata laterale destra, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 93).

Fig. 117, pavimento della navata laterale destra, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 92).

Fig. 118, pavimento della navata laterale destra, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 94).

Fig. 119, pavimento della navata laterale destra, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 94).

Fig. 120, facciata della chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 121, ricostruzione grafica dell'impianto di XII secolo della chiesa di San Lorenzo, Venezia (da De Min, 1998, p. 45).

Fig. 122, lacerti musivi anteriori all'XI secolo, Chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 35).

Fig. 123, fotografia degli scavi e disposizione dei lacerti musivi rinvenuti, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 35).

Fig. 124, lacerto pavimentale, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Barral i Altet, 2010, fig. 227).

Fig. 125, lacerto pavimentale con clipeo figurato, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Barral i Altet, 2010, fig. 228).

Fig. 126, patera in fondamenta Sant'Apollonia, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 127, patera di Ca' da Mosto, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 128, particolare della ruota con intervento quattrocentesco in tessellato, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 38).

Fig. 129, frammenti del pavimento venuti alla luce durante lo scavo, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da De Min, 1998, p. 46).

Fig. 130, frammenti del pavimento venuti alla luce durante lo scavo, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 38).

Fig. 131, pianta, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Rahtgens, 2003, p. 19).

Fig. 132, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 43).

Fig. 133, Navata settentrionale, Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p 41).

Fig. 134, Veduta esterna della zona absidale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 37).

Fig. 135, Particolare dell'esterno dell'abside, Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 24).

Fig. 136, rilievo del pavimento, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 26).

Fig. 137, particolare del pavimento con epigrafe, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (Niero, 1999, p. 64).

Fig. 138, particolare del pavimento della navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 139, particolare del pavimento della navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 140, mosaico con pavoni, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 65).

Fig. 141, mosaico con grifoni, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 65).

Fig. 142, mosaico con aquila e lepre, secondo intercolumnio, navata settentrionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 143, mosaico con coppia di grilli, braccio nord del transetto, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 66).

Fig. 144, mosaico con aquila, primo intercolumnio, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 70).

Fig. 145, mosaico con funerale della volpe, terzo intercolumnio, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 71).

Fig. 146, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 147, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 148, navata laterale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (fonte web).

Fig. 149, dettaglio di mosaico con motivo a pelte, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 150, dettaglio di mosaico con motivo a pelte, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 151, mosaico con arcate, quarto intercolumnio, navata settentrionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Rinaldi, 1997, p. 15)

Fig. 152, mosaico con arcate, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Rinaldi, 1997, p. 15).

Fig. 153, ipotesi di ricostruzione dell'interno della chiesa abbaziale di Montecassino durante gli anni di Desiderio (da Bloch, 1986, fig. III).

Fig. 154, Antonio e G. Battista da Sangallo, pianta della Badia di Montecassino, disegno 182, pubblicato da Giovannoni 1929 (da Scaccia Scarafoni, 1933, p. 25).

Fig. 155, E. Gattola, disegno della pianta della chiesa abbaziale di Montecassino (da Trovabene, 2018).

Fig. 156, E. Gattola, disegno del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da http://www.museofacile.unicas.it/il-pavimento-medievale-della-chiesa-abbaziale-di-desiderio-1066-1071/).

Fig. 157, A. Pantoni, rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Cigola, 1993, p. 239).

Fig. 158, A. Pantoni, Fotografia della zona del pavimento presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino, dettaglio di una rota (da Severino, 2010, p. 11).

Fig. 159, A. Pantoni, fotografia della mandorla di sinistra presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 13).

Fig. 160, A. Pantoni, fotografia con dettaglio della mandorla centrale presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 12).

Fig. 161, A. Pantoni, fotografia del lato destro della grande rota verso l'altare (da Severino, 2010, p. 22).

Fig. 162, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Trovabene, 2018).

Fig. 163, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 14).

Fig. 164, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 15).

Fig. 165, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 144).

Fig. 166, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 18).

Fig. 167, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 146).

Fig. 168, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 148).

Fig. 169, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 131).

Fig. 170, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 87).

Fig. 171, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 133).

Fig. 172, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 136).

Fig. 173, Dettaglio del rilievo di A. Pantoni, zona antistante l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (Severino, 2010, p. 48).

Fig. 174, Dettaglio del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino di E. Gattola (da Longo, 2010, p. 181).

Fig. 175, Dettaglio del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino di E. Gattola (da Longo, 2010, p. 181).

Fig. 176, dettaglio del pavimento settile della chiesa principale del complesso della *Kalenderhane Camii*, Istanbul (da Striker, Kuban, 1971, fig. 15).

Fig. 177, Particolare della pianta di A. Petrignani al momento dello scavo, Chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 66.

Fig. 178, particolare del pavimento della zona presbiteriale, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, tav. V).

Fig. 179, dettaglio del pavimento, Chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, tav. 5).

Fig. 180, disegno del pavimento, Basilica Emilia, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 66).

Fig. 181, interno della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Gianandrea, 2014, p. 171).

Fig. 182, interno della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, Romagnoli, 2014, p. 100).

Fig. 183, rilievo ortografico del pavimento, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 133).

Fig. 184, pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (Longo, 2014, p. 134).

Fig. 185, A. Pantoni, fotografia del pavimento della sacrestia della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2011, p. 3).

Fig. 186, pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti, (da Severino, 2014, p. 9).

Fig. 187, particolare del pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2010, p. 181).

Fig. 188, particolare del pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Severino, 2014, p. 9).

Fig. 189. Particolare del pavimento della *schola cantorum*, Duomo di Salerno (da Longo, 2010, p. 182).

Fig. 190, pavimento della zona interna del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Gianandrea, 2014, p. 171).

Fig. 191, particolare del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 192, E. Gattola, particolare del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 193, Rilievo del pavimento della *Koimesis* di Nicea (Iznik) da Wulff, 1903 (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 194, Frammento del pavimento della *Koimesis* di Nicea (Iznik) da Schmit, 1927 (da Pedone, 2011, p. 763).

Fig. 195, dettaglio del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Severino, 2014, p. 10).

Fig. 196, dettaglio del pavimento, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 142).

Fig. 197, rilievo ortofotografico del pavimento del presbiterio della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (Longo, 2014, p. 136).

Fig. 198, dettaglio del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 199, frammento del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 18).

Fig. 200, interno della basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (foto dell'autore).

Fig. 201, veduta interna della basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 63).

Fig. 202, mosaico del catino absidale, basilica di San Clemente, Roma (da Riccioni, 2006, tav. XV).

Fig. 203, vista del pavimento partendo dall'ingresso, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 58).

Fig. 204, vista del pavimento verso il presbiterio, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 59).

Fig. 205, dettaglio del pavimento del coro, basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 75).

Fig. 206, dettaglio del pavimento, basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 71). Fig. 207, veduta del pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati, Roma (da Severino, 2012, p. 402).

Fig. 208, dettaglio del pavimento, chiesa dei Santi Quattro Coronati, Roma (da Severino, 2012, p. 408).

Fig. 209, veduta del pavimento, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 295).

Fig. 210, dettaglio del pavimento con quincunx, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 291).

Fig. 211, dettaglio del pavimento con *quincunx*, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (Severino, 2012, p. 292).

Fig. 212, dettaglio del pavimento, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 296).

Fig. 213, dettaglio del pavimento con quincunx, chiesa di San Benedetto in Piscinula, Roma (Severino, 2012, p. 42).

Fig. 214, dettaglio del pavimento con *quincunx*, chiesa di San Benedetto in Piscinula, Roma (Severino, 2012, p. 46).

Fig. 215, veduta del pavimento, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma (da Severino, 2012, p. 234).

Fig. 216, dettaglio del pavimento con *quincunx*, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma (da Severino, 2012, p. 236).

Fig. 217, dettaglio del pavimento, basilica di Santa Maria Maggiore, Roma (da Severino, 2012, p. 336).

Fig. 218, dettaglio del pavimento, basilica di San Lorenzo fuori le mura, Roma (da Severino, 2012, p. 183).

Fig. 219, motivi geometrici della navata nord, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 69).

Fig. 220, motivi geometrici della zona presbiteriale, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 69).

Fig. 221, frammenti del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 70).

Fig. 222, cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, Roma (da Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, tav. I, fig. 2).

Fig. 223, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, tav. II, fig. 5).

Fig. 1, veduta esterna, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 2, veduta esterna, chiesa di Santa Fosca, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 3, resti del battistero antistante la chiesa, Santa Maria Assunta, Torcello (da Agazzi, 2014, p. 824).

Fig. 4, lacerto pavimentale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 5, lacerto pavimentale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

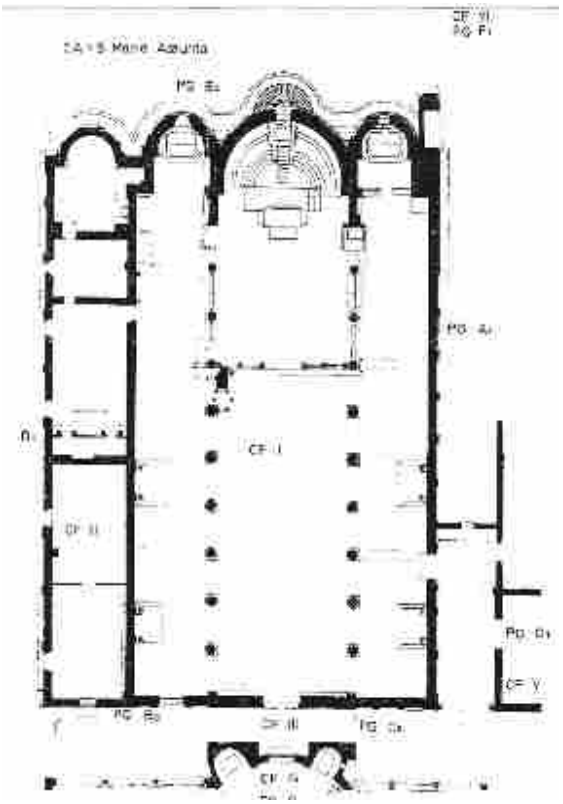

Fig. 6, pianta della chiesa, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Gorini, 2001, p. 370).

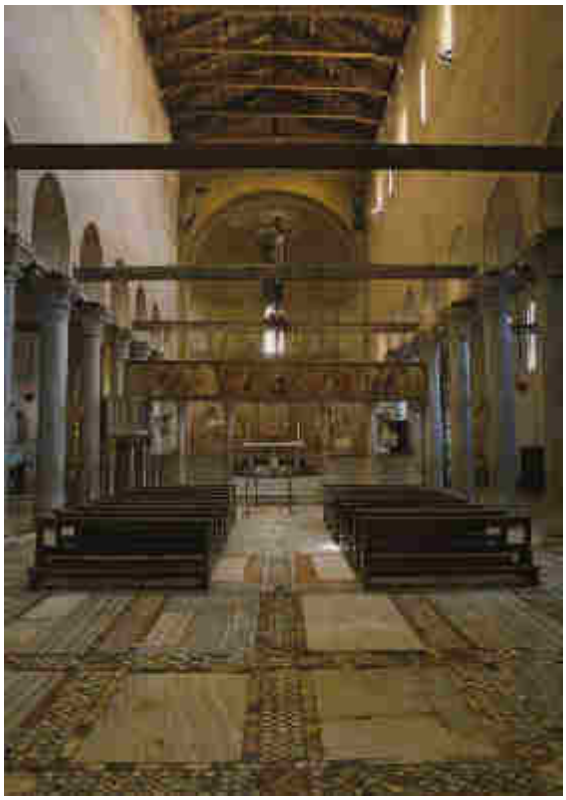

Fig. 7, veduta dell'interno, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (foto dell'autore).

Fig. 8, area absidale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Agazzi, 2014, p. 818).

Fig. 9, parte inferiore della zona absidale, basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 10, mosaici del catino absidale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 11, mosaici dell'abside meridionale, Santa Maria Assunta, Torcello (da Iacobini, 2006, p. 298).

Fig. 12, volta del presbiterio, basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 13, mosaici della controfacciata, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Iacobini, 2006, p. 298).

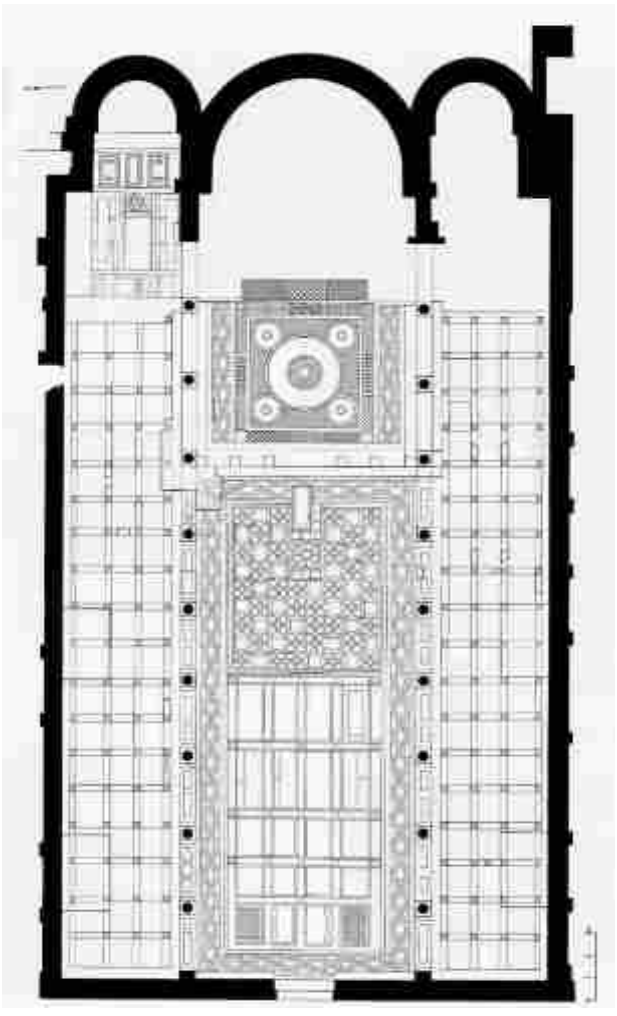

Fig. 14, disegno del pavimento, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 15, pavimento della navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 16, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 17, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 18, pavimento, dettaglio, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello, (da Trovabene, 2018).

Fig. 19, pavimento, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello, (da Trovabene, 2018).

Fig. 20, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

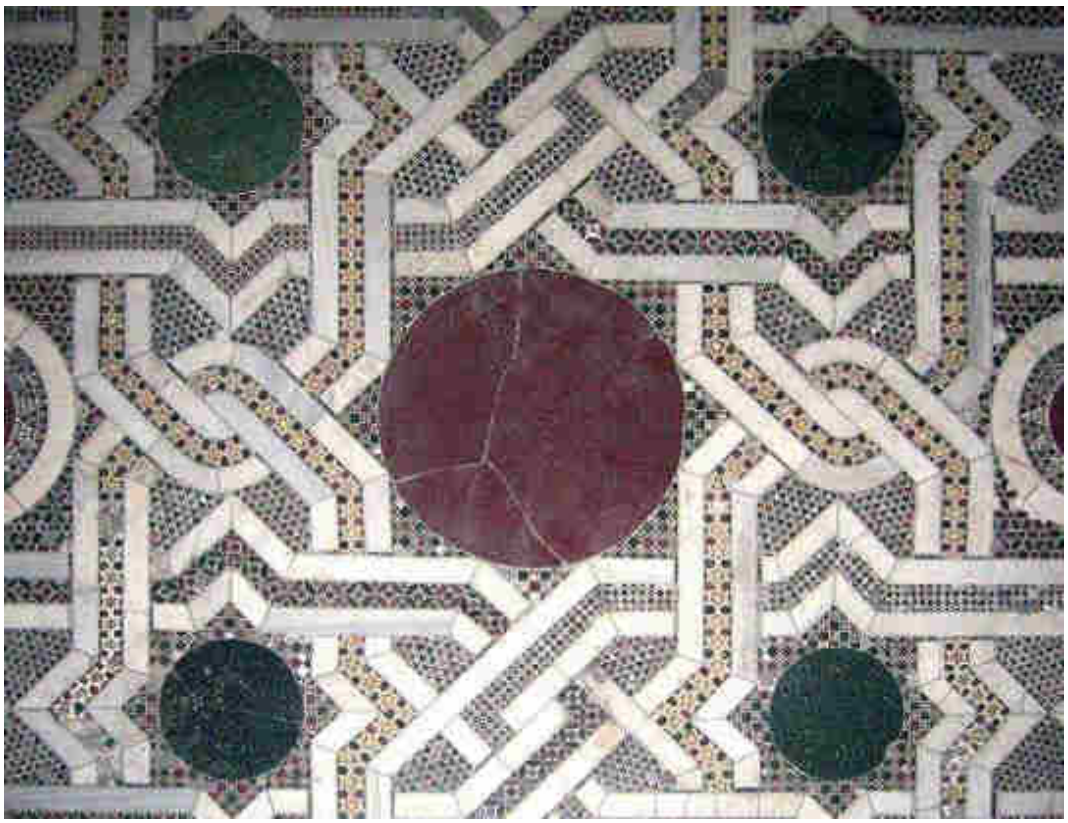

Fig. 21, dettaglio del pavimento, Cappella Palatina, Palermo (da Longo, 2010, p. 185).

Fig. 22, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 23, navata centrale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 24, navata settentrionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene).

Fig. 25, navata meridionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 26, dettaglio del pavimento, navata meridionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 27, pavimento in corrispondenza della cappella absidale settentrionale, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 28, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 29, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 30, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 31, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 32, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 34, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 33, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene, 2018).

Fig. 35, area del coro, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (da Trovabene 2018).

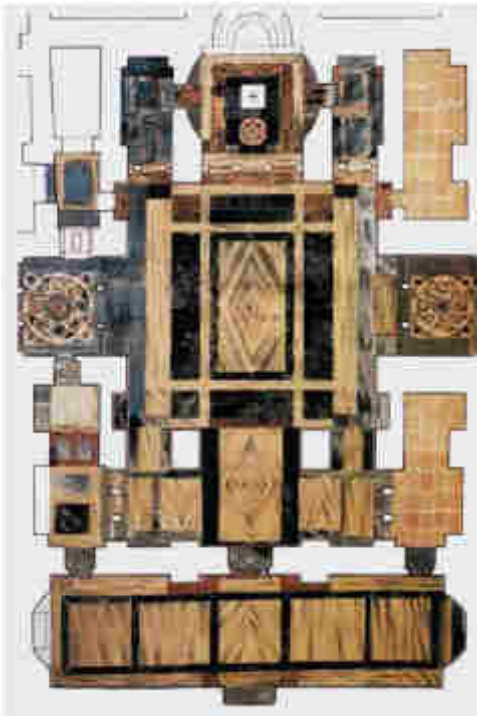

Fig. 36, disegno del pavimento, *Katholikòn* di Hosios Lukas (da Pedone, 2011, p. 764).

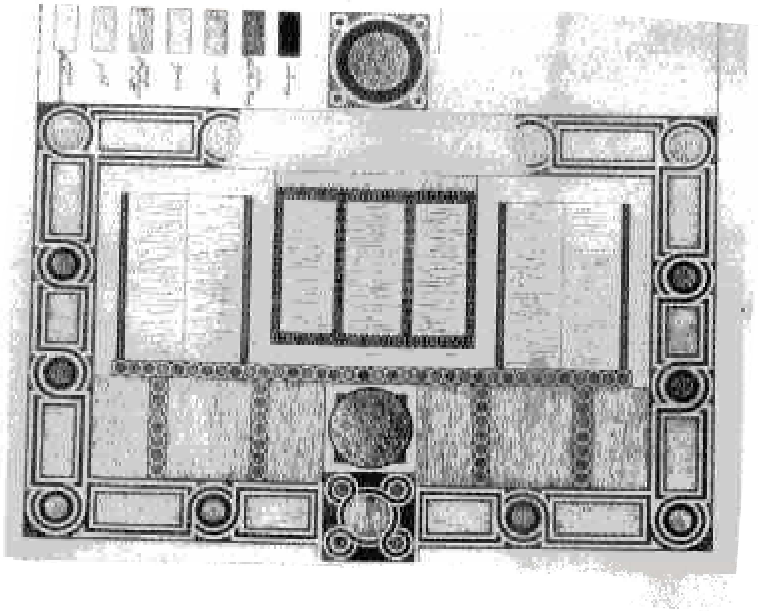

Fig. 37, disegno del pavimento, *Koimesis* di Nicea (Iznik) da Wulff, 1903 (da Farioli Campanati, 1997, fig. 4).

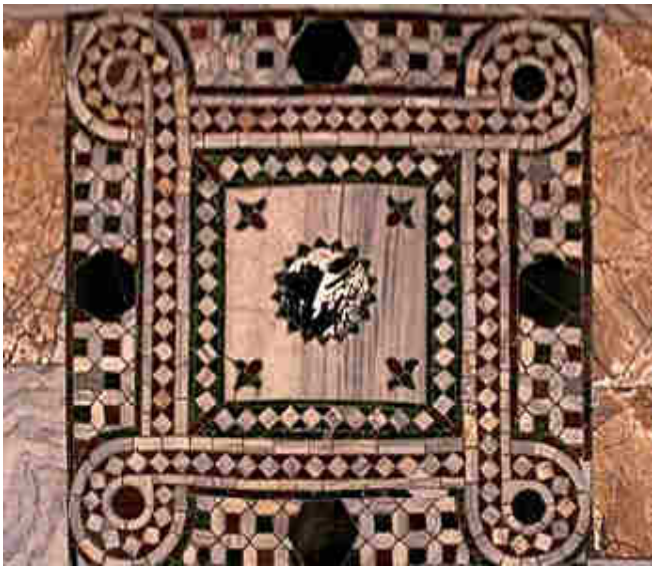

Fig. 38, dettaglio del pavimento, Cappella Arcivescovile, Ravenna (da Trovabene, 2018).

Fig. 39, resti del pavimento, San Giovanni, Efeso (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 61).

Fig. 40, frammento di pavimento dalla chiesa di Sant'Eufemia, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Guiglia Guidobaldi, 2011, p. 419).

Fig. 41, dettaglio del pavimento, zona di Yakacik, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Guiglia Guidobaldi, 2011, p. 428).

Fig. 42, frammenti di pavimento, zona di Yakacik, oggi nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Eyice, 1963, fig. 16).

Fig. 43, dettaglio del pavimento, Chiesa della Metamorfosi, Imrali (da Pedone, 2011, p. 762).

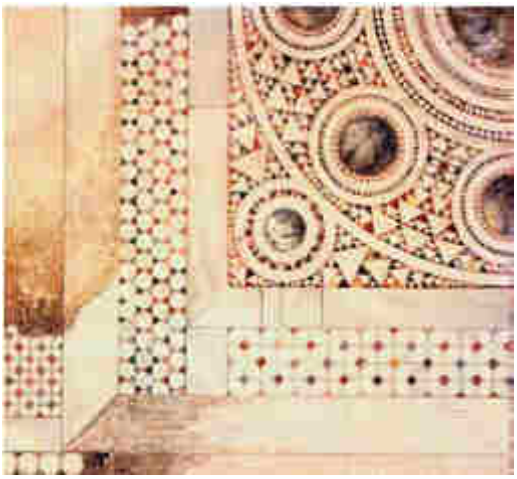

Fig. 44, acquerello del pavimento della chiesa di San Giovanni Battista a Hebdomon, Bakırköy (Demangel, 1945; da pedone, 2011, p. 762).

Fig. 45, dettaglio del pavimento, Monastero di Iviron, Monte Athos (da Trovabene, 2018).

Fig. 46, pavimento di Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 2).

Fig. 47, dettaglio del pavimento, Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 4).

Fig. 48, dettaglio del pavimento, Santa Sofia, Nicea (Iznik) (da Eyice, 1963, fig. 6).

Fig. 49, dettaglio del pavimento, *Nea Moni*, Kios (da Pedone, 2011, p. 764).

Fig. 50, dettaglio del pavimento, mausoleo di Orhan Gazhi, Bursa (da Trovabene, 2011).

Fig. 51, dettaglio del pavimento, mausoleo di Orhan Gazhi, Bursa (da Trovabene, 2011).

Fig. 52, pavimento del mausoleo di Orhan Gazhi, Bursa (da Severino, 2012, p. 33).

Fig. 53, frammento del pavimento, San Nicola, Myra (Demre) (da Trovabene, 2018).

Fig. 54, dettaglio del pavimento, Monastero di *Hosios Lukas*, Focide (da Pedone, 2011, p. 764).

Fig. 55, rilievo del pavimento Monastero di Hosios Lukas, Focide (da Schultz, Barnsley, 1901).

Fig. 56, pavimento risalente a una fase costruttiva di VI secolo, Cattedrale di Concordia (da Guidobaldi, 2009, p. 381).

Fig. 57, dettaglio del pavimento della navata centrale, Abbazia di Pomposa (da Trovabene, 2018).

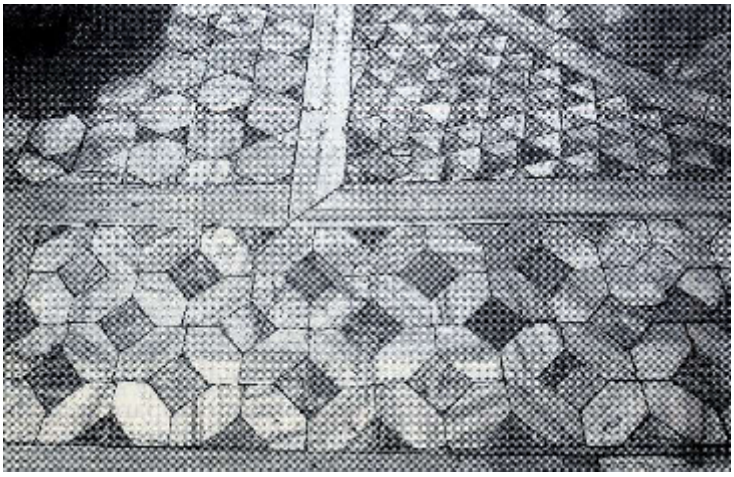

Fig. 58, dettaglio del pavimento, basilica del Museo, Filippi (da Guiglia Guidobaldi, 1994, p. 647).

Fig. 59, veduta esterna della basilica di San Marco, Venezia (foto dell'autore).

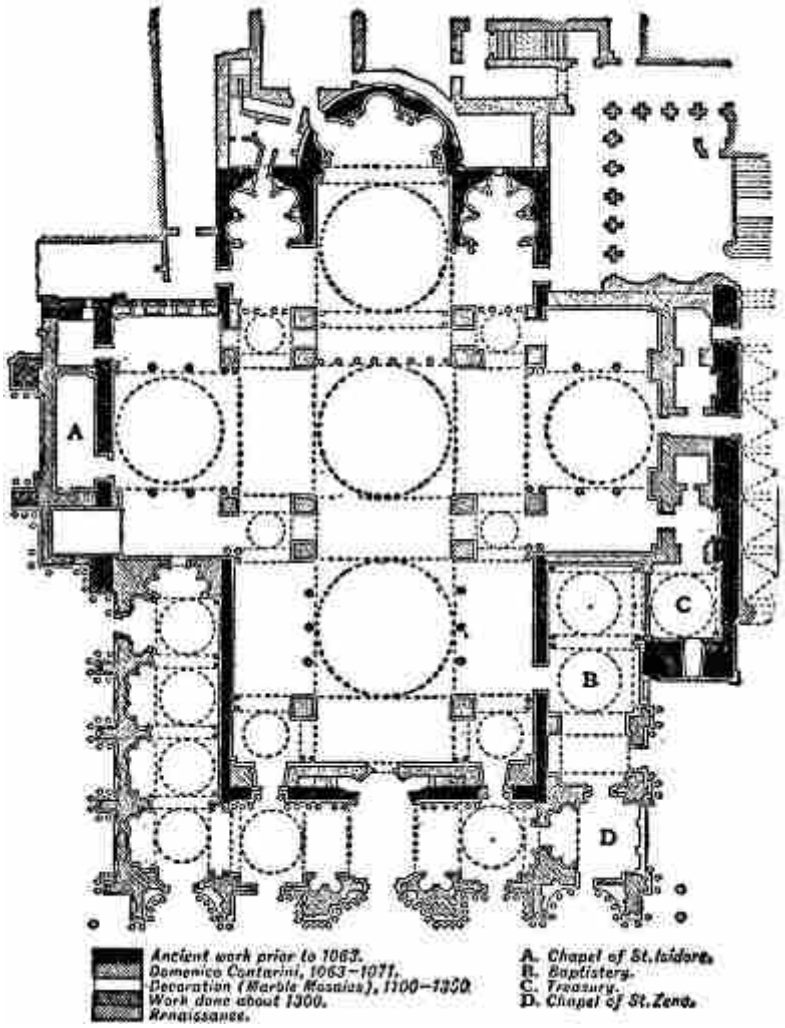

Fig. 60, pianta della chiesa, basilica di San Marco, Venezia (da Spiers, 1911, p. 393).

Fig. 61, veduta aerea, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

Fig. 62, veduta interna, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

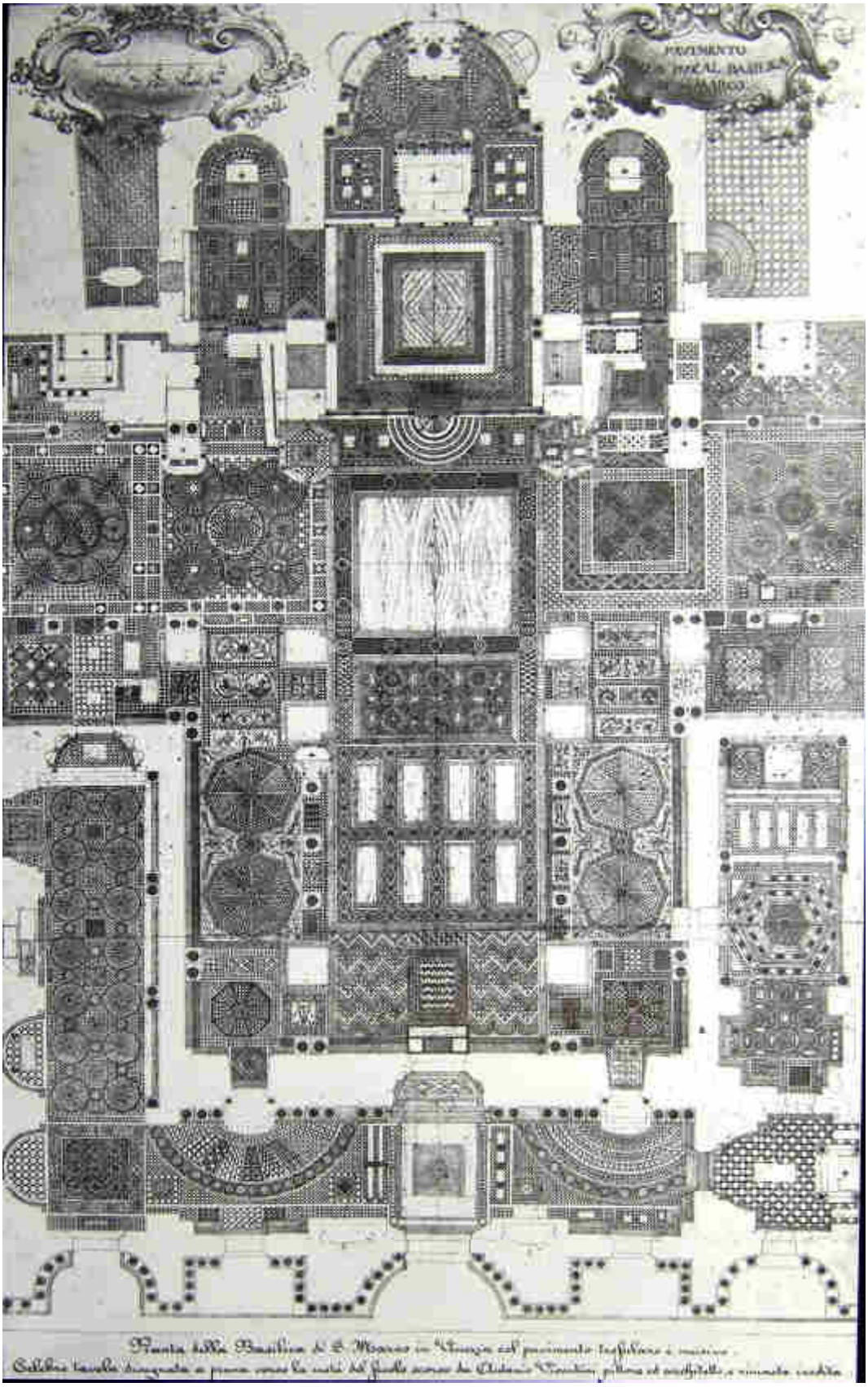

Fig. 63, Angelo Visentini, Rilievo del pavimento della Basilica di San Marco, Archivio Storico della Procuratoria di San Marco, Venezia.

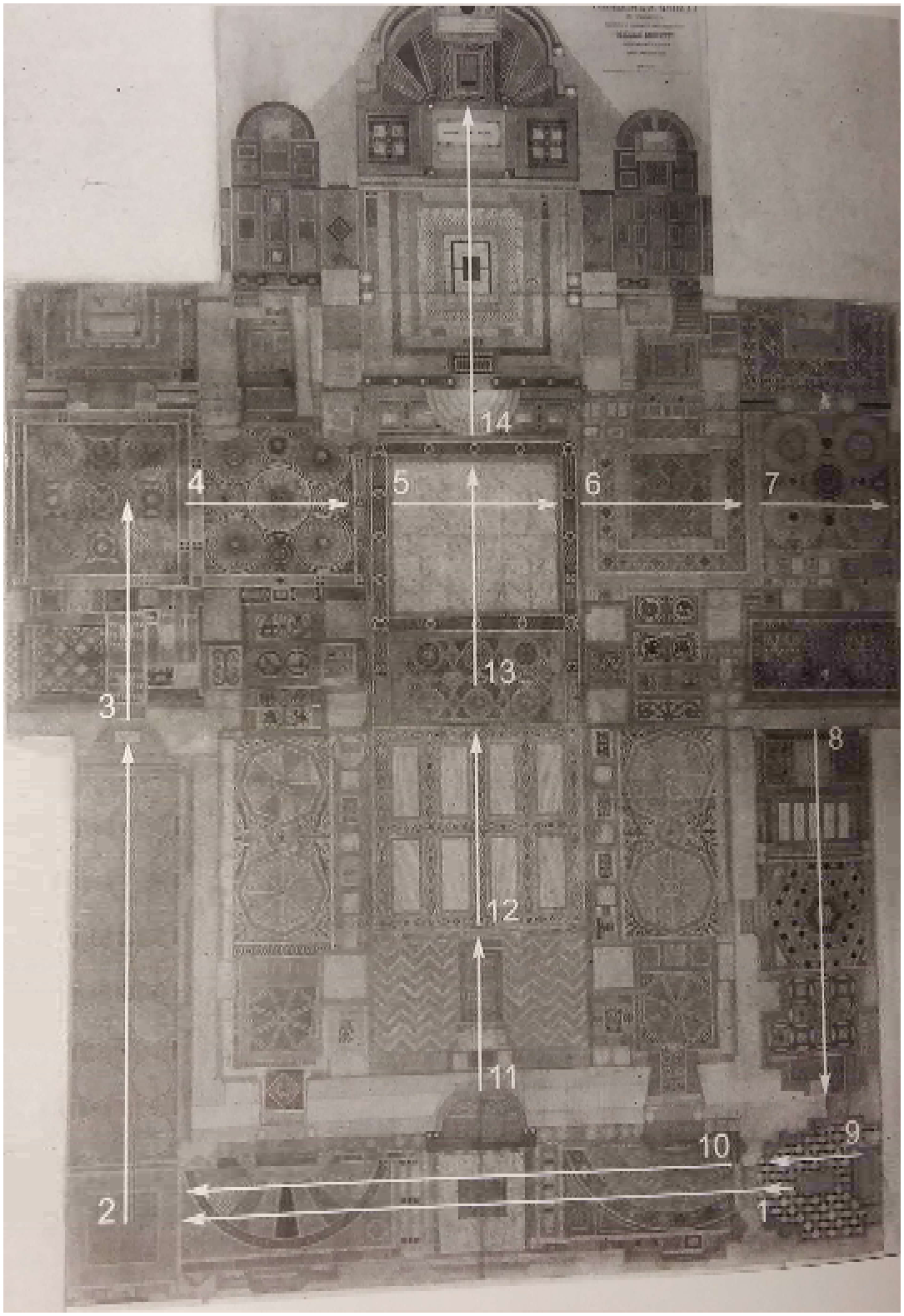

Fig. 64, Nicolò Moretti, Rilievo del pavimento della Basilica di San Marco a Venezia con indicazioni dei percorsi simbolici di Paier, 2011 (da Vio, 2012, p. 118).

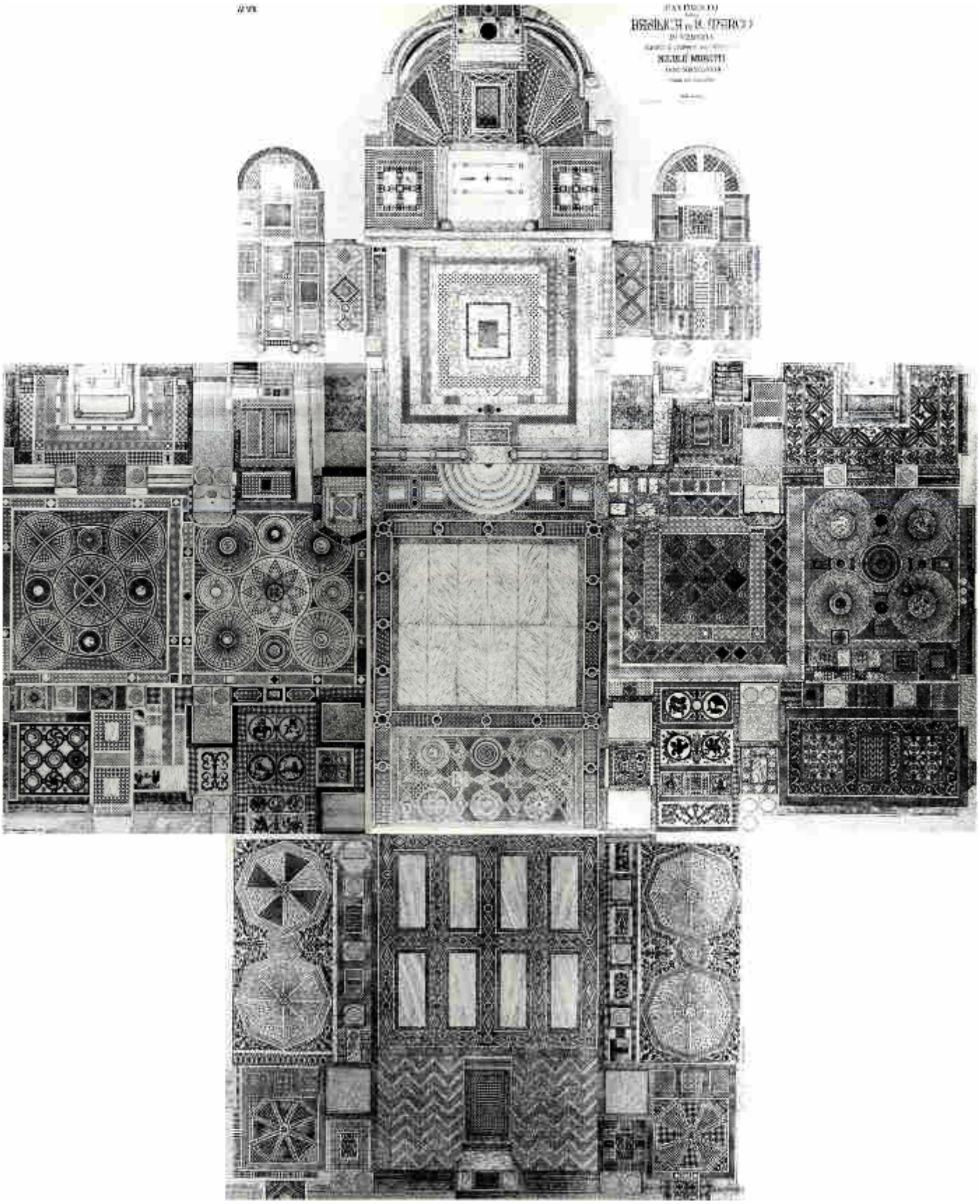

Fig. 65, Nicolò Moretti, Rilievo del pavimento della Basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, fig. 221-225).

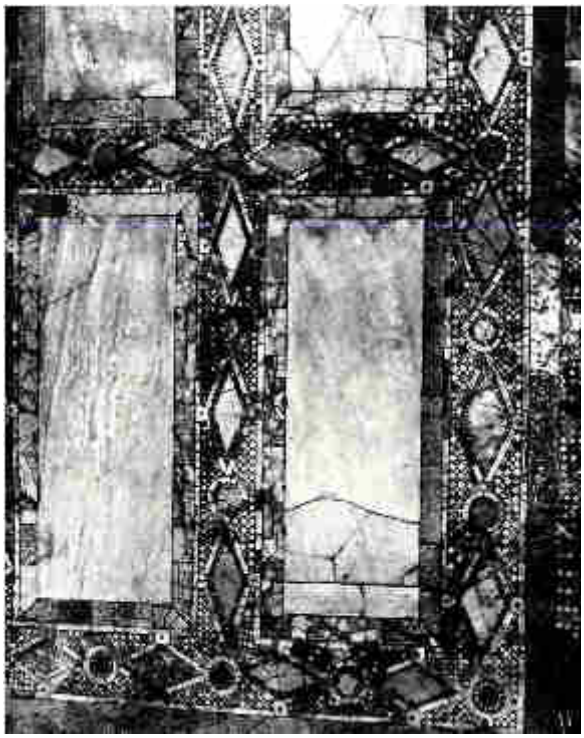

Fig. 66, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 148).

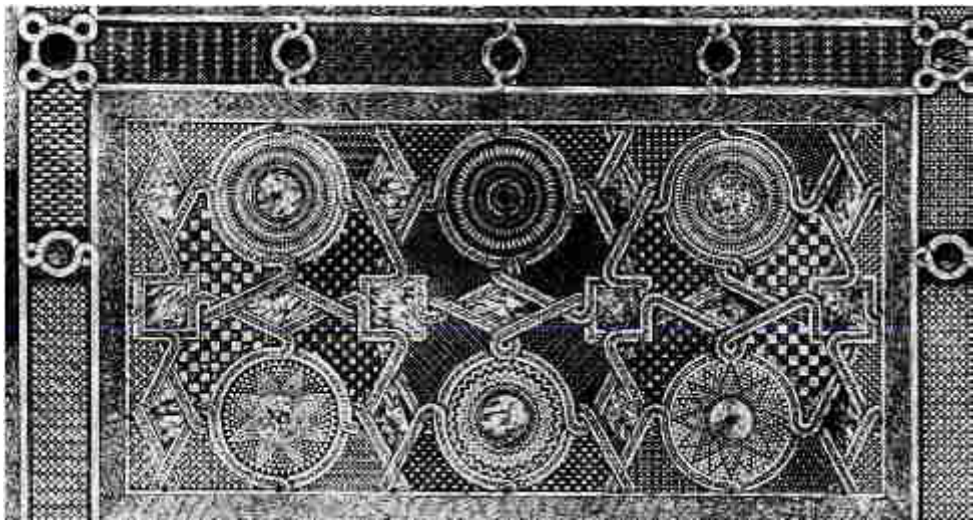

Fig. 67, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 150).

Fig. 68, pavimento della navata centrale, basilica di San Marco, Venezia (fonte web).

Fig. 69, navata laterale destra, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 70, dettaglio degli ottagoni delle navate laterali, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 71, navata laterale destra, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

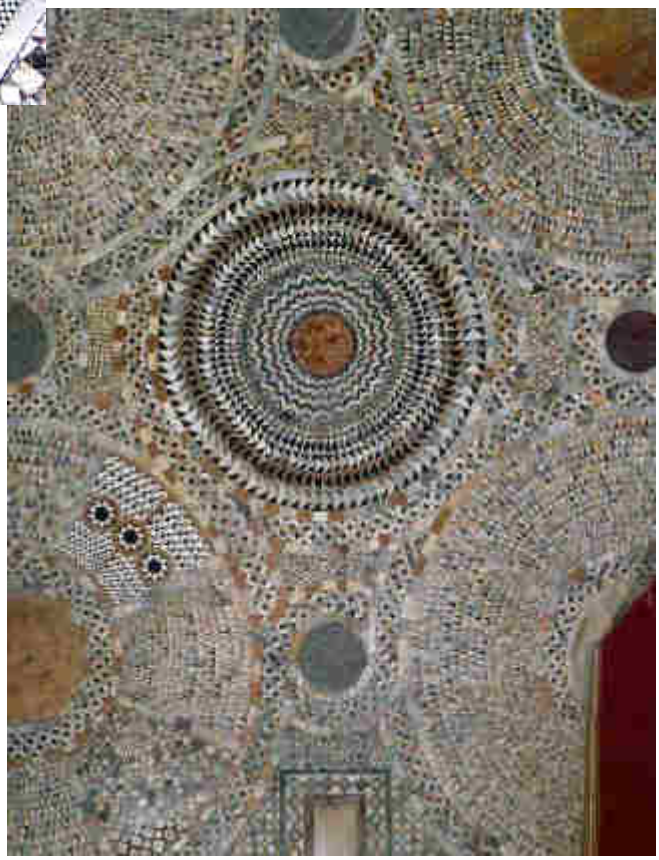

Fig. 72, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 73, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 74, pavimento di una cappella della zona di Kurtköy (Pendik), ora nella chiesa di Sant'Irene, Istanbul (da Pedone, 2011, p. 762).

Fig. 75, transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

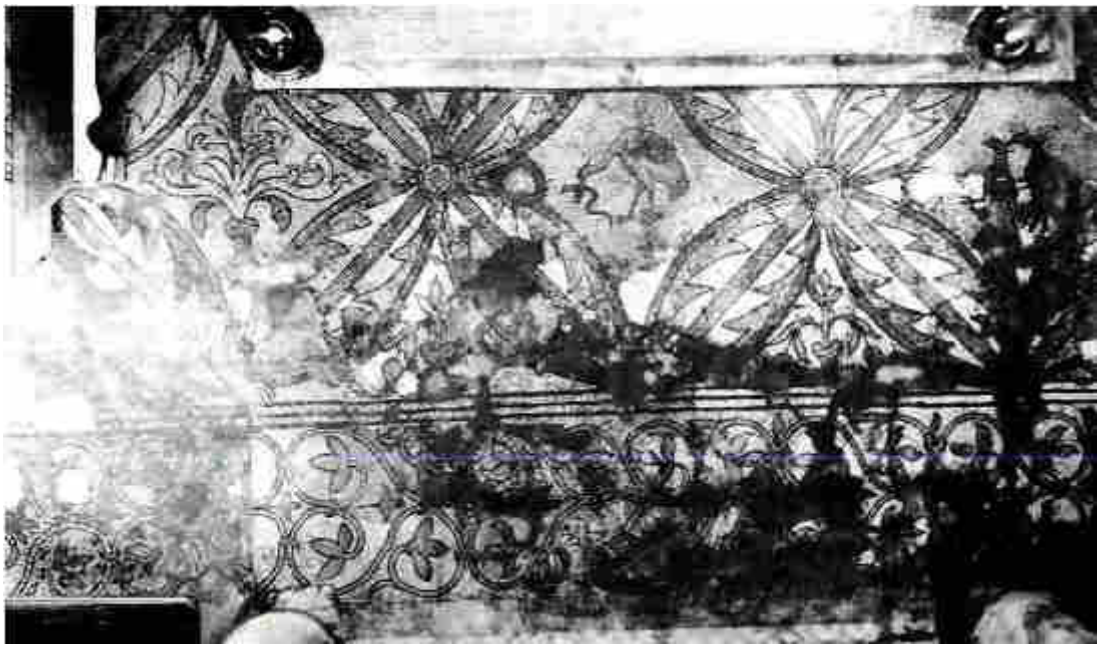

Fig. 76, transetto sud, altare di San Leonardo, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 170).

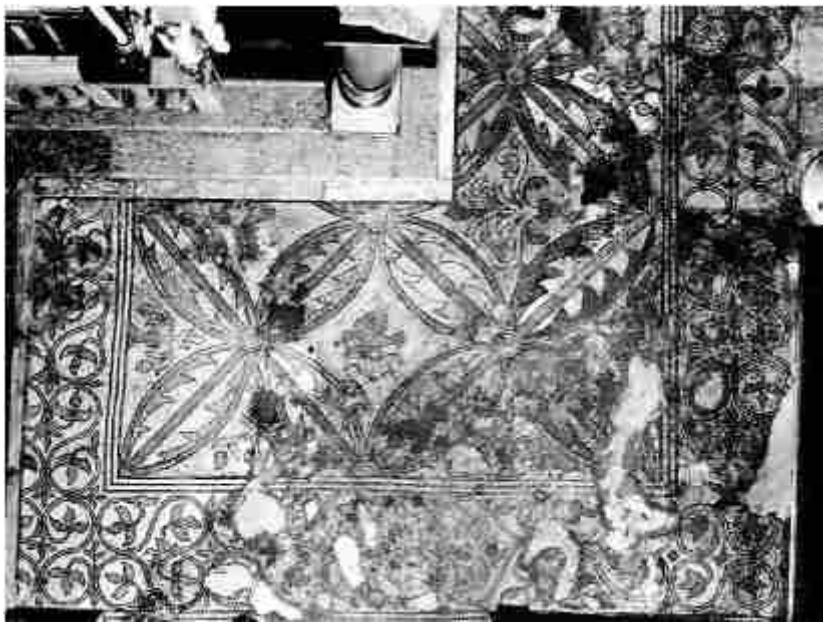

Fig. 77, transetto sud, altare di San Leonardo, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 170).

Fig. 78, mosaico pavimentale della zona sacra, basilica Apostolorum, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 32).

Fig. 79, pavimento della basilica di San Vitale, Ravenna (fonte web).

Fig. 80, pavimento della basilica di Sant'Eufemia, Grado (da Barral i Altet, 1985, fig. 149).

Fig. 81, pavimento dell'abbazia di Pomposa (foto dell'autore).

Fig. 82, mosaico pavimentale della navata destra, basilica di San Severo, Classe, oggi al Museo Nazionale, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 100).

Fig. 83, transetto sud prima del restauro, basilica di San Marco, Venezia, (da Barral i Altet, 1985, fig. 219).

Fig. 84, transetto sud dopo il restauro, basilica di San Marco, Venezia (Vio, 2012, fig. 4).

Fig. 85, transetto sud dopo il restauro, basilica di San Marco, Venezia (Vio, 2012, fig. 3).

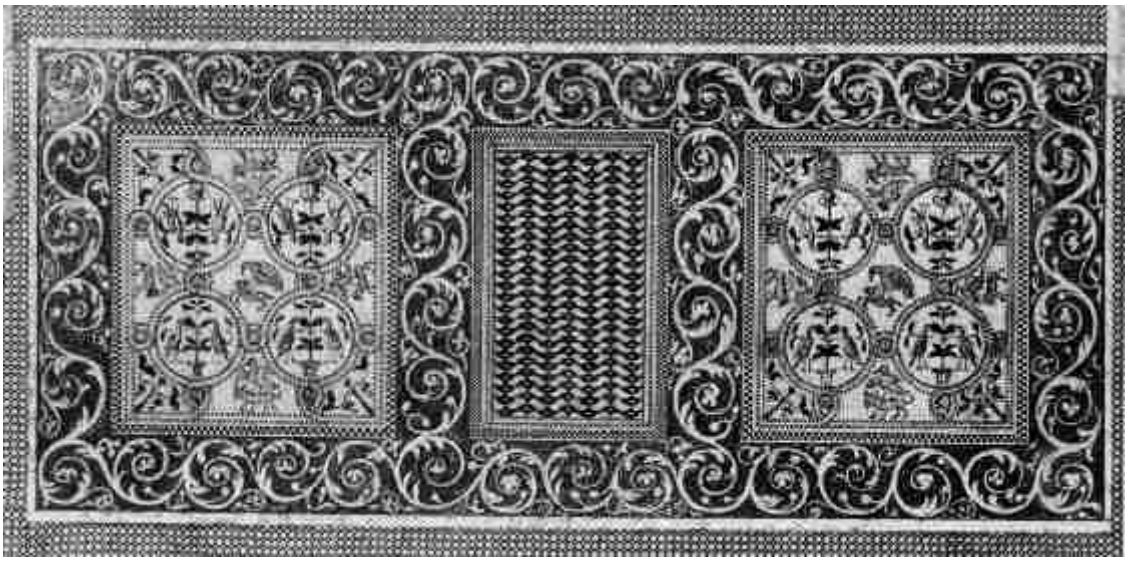

Fig. 86, disegno del settore con medaglioni e motivo a pelte del transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, fig. 119).

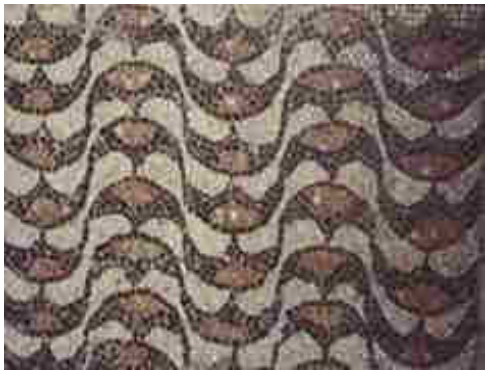

Fig. 87, pelte del transetto sud, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

Fig. 88, frammento del mosaico pavimentale del sacello di San Severo, oggi al Museo Nazionale, Ravenna (da Farioli, 1975b, fig. 82).

Fig. 89, mosaico pavimentale, basilica di Sant'Eufemia, Grado (foto dell'autore).

Fig. 90, frammento di mosaico pavimentale, chiesa di Santa Maria Maggiore, Gazzo Veronese (da http://chieseromaniche.altervista.org/gazzo/default.html).

Fig. 91, mosaico pavimentale adiacente la parete sud, chiesa di Santo Stefano, Carrara Santo Stefano (da Porta, 1994, p. 730).

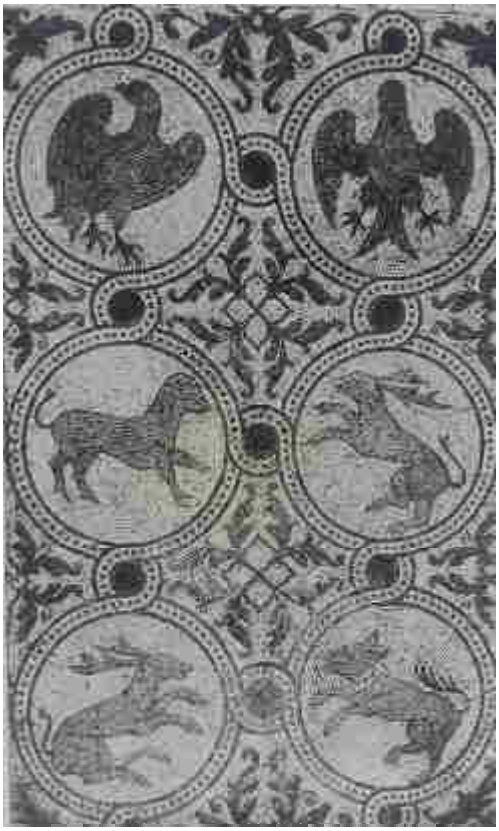

Fig. 92, mosaico con medaglioni della soglia del portale occidentale, basilica di San Marco, Venezia (Barral i Altet, 1985, fig. 218).

Fig. 93, mosaico pavimentale della navata sinistra, basilica di Sant'Apollinare, Classe (foto dell'autore).

Fig. 94, mosaico pavimentale, basilica di San Vitale, Ravenna (foto dell'autore).

Fig. 95, mosaico pavimentale, basilica di Sant'Eufemia, Grado (foto dell'autore).

Fig. 96, settore di mosaico pavimentale con la raffigurazione del Funerale della volpe, basilica di San Marco, Venezia (da Pasquini Vecchi, 2000, p, 33).

Fig. 97, mosaico pavimentale con raffigurazione di un rinoceronte/unicorno, basilica di San Marco, Venezia (da https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti).

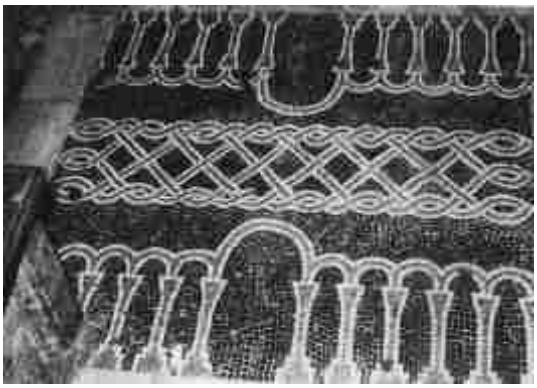

Fig. 98, transetto sud, porzione davanti alla cappella del Santo Sacramento, basilica di San Marco, Venezia (da Barral i Altet, 1985, p. 128).

Fig. 99, veduta esterna, chiesa di San Zaccaria, Venezia (foto dell'autore).

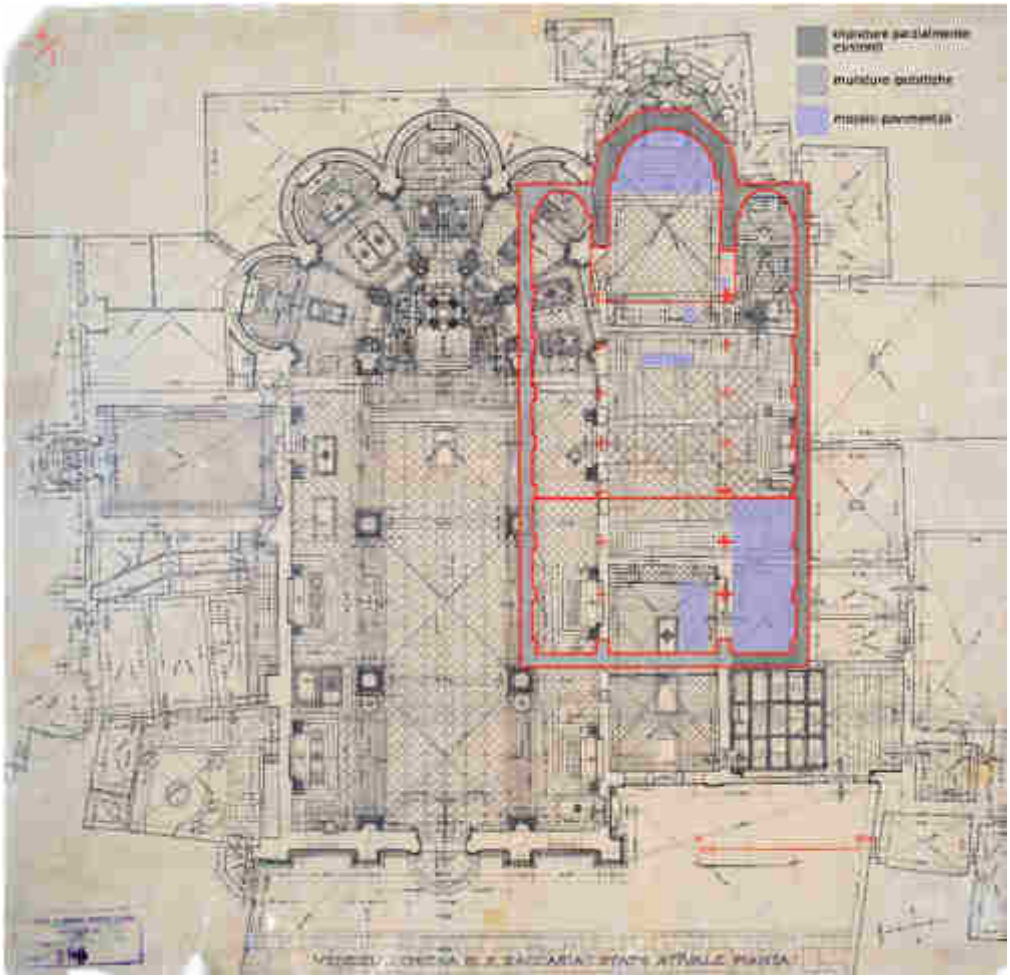

Fig. 100, pianta ricostruttiva ipotetica della chiesa di San Zaccaria del XII secolo sovrapposta al rilievo dello stato di fatto eseguito durante i restauri dell'ing. F. Forlati (da Trevisan, 2016, p. 69).

Fig. 101, veduta interna, chiesa di San Zaccaria, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 102, mosaico pavimentale dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 89).

Fig. 103, mosaico pavimentale dell'abside di XII secolo prima del restauro, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 79).

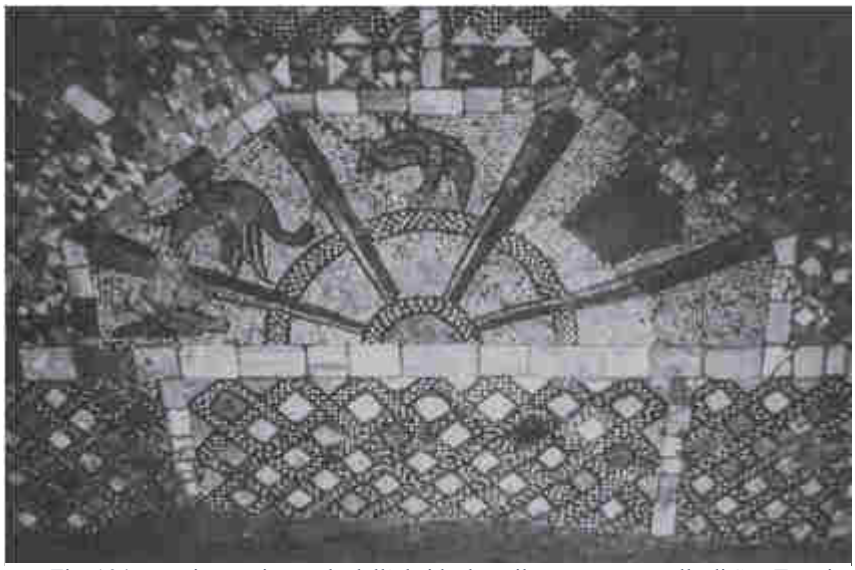

Fig. 104, mosaico pavimentale dell'abside dopo il restauro, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 80).

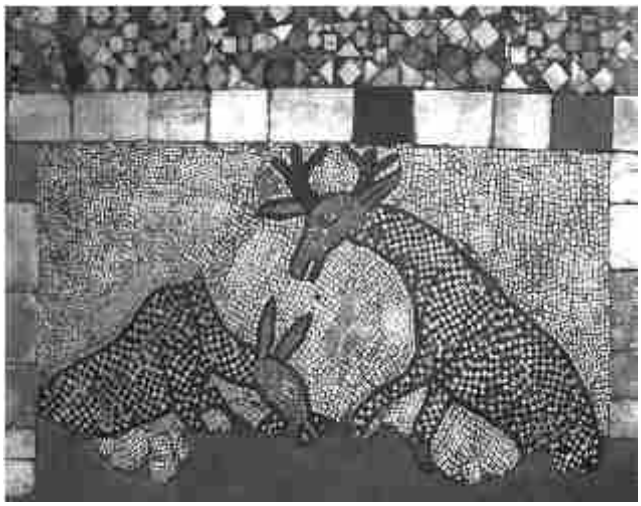

Fig. 105, dettaglio, pavimento dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (fonte web).

Fig. 106, rilievo del pavimento dell'abside, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p.32).

Fig. 107, dettaglio del pavimento dell'abside centrale, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p. 50).

Fig. 108, dettaglio del pavimento dell'abside centrale, basilica patriarcale, Aquileia (da Barral i Altet, 2007, p. 51).

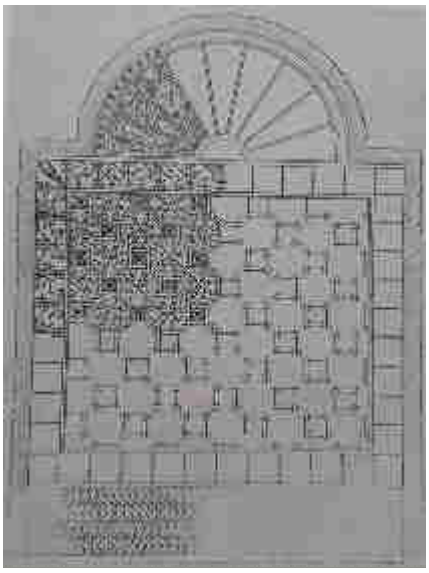

Fig. 109, sala absidata di età teodericiana, Meldola (da Farioli, 1975b, fig. 13).

Fig. 110, frammento del pavimento dell'abside, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 89).

Fig. 111, frammento del pavimento della navata centrale, cappella di San Tarasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 82).

Fig. 112, frammento del pavimento della navata centrale, cappella di Sant'Atanasio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p.90).

Fig. 113, frammento del pavimento della navata centrale, chiesa di San Zaccari, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 90).

Fig. 114, frammento del pavimento della navata centrale, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (Minguzzi, 2016, p. 91).

Fig. 115, frammento del pavimento della navata centrale, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p.91).

Fig. 116, pavimento della navata laterale destra, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 93).

Fig. 117, pavimento della navata laterale destra, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 92).

Fig. 118, pavimento della navata laterale destra, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 94).

Fig. 119, pavimento della navata laterale destra, dettaglio, chiesa di San Zaccaria, Venezia (da Minguzzi, 2016, p. 94).

Fig. 120, facciata della chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (foto dell'autore).

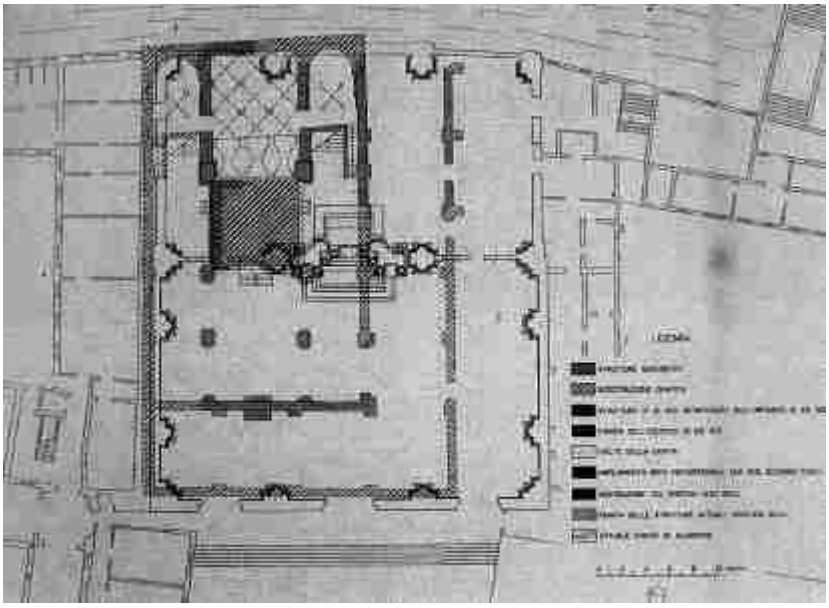

Fig. 121, ricostruzione grafica dell'impianto di XII secolo della chiesa di San Lorenzo, Venezia (da De Min, 1998, p. 45).

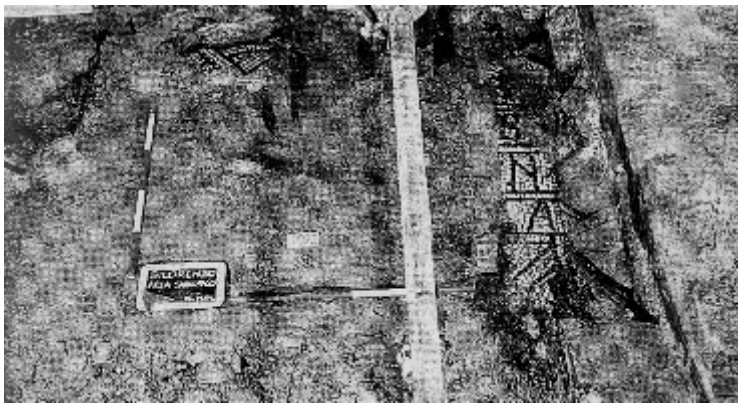

Fig. 122, lacerti musivi anteriori all'XI secolo, Chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 35).

Fig. 123, fotografia degli scavi e disposizione dei lacerti musivi rinvenuti, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 35).

Fig. 124, lacerto pavimentale, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Barral i Altet, 2010, fig. 227).

Fig. 125, lacerto pavimentale con clipeo figurato, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Barral i Altet, 2010, fig. 228).

Fig. 126, patera in fondamenta Sant'Apollonia, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 127, patera di Ca' da Mosto, Venezia (foto dell'autore).

Fig. 128, particolare della ruota con intervento quattrocentesco in tessellato, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 38).

Fig. 129, frammenti del pavimento venuti alla luce durante lo scavo, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da De Min, 1998, p. 46).

Fig. 130, frammenti del pavimento venuti alla luce durante lo scavo, chiesa di San Lorenzo di Castello, Venezia (da Porta, 1998, p. 38).

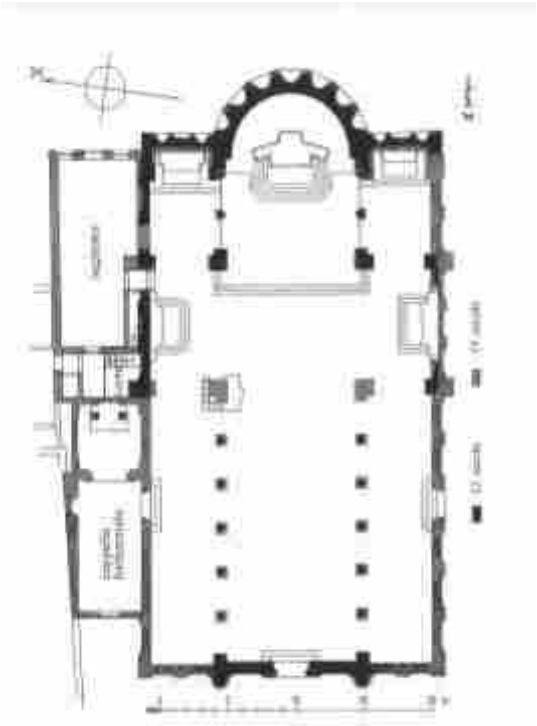

Fig. 131, pianta, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Rahtgens, 2003, p. 19).

Fig. 132, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 43).

Fig. 133, Navata settentrionale, Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p 41).

Fig. 134, Veduta esterna della zona absidale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 37).

Fig. 135, Particolare dell'esterno dell'abside, Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 24).

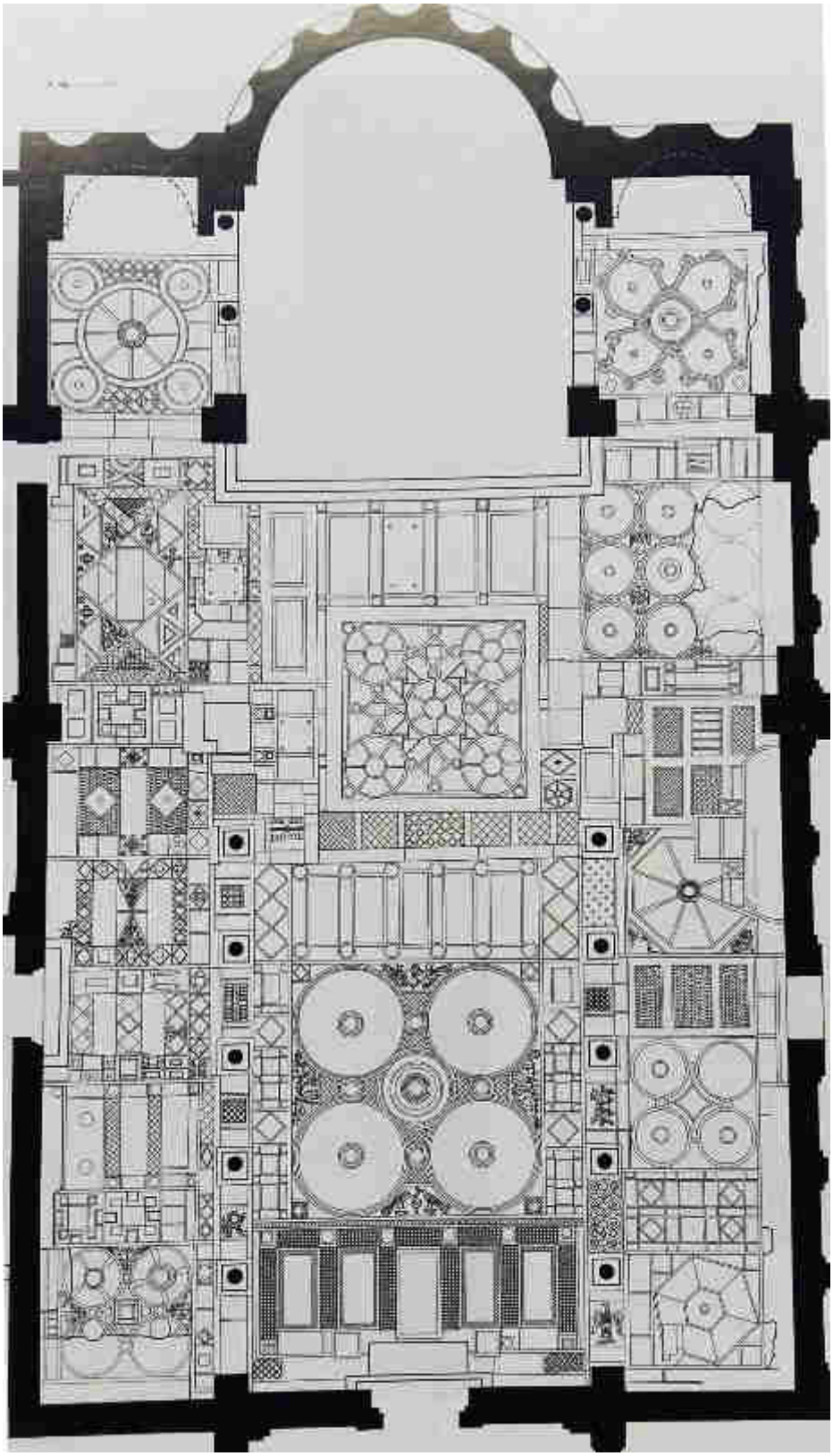

Fig. 136, rilievo del pavimento, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 26).

Fig. 137, particolare del pavimento con epigrafe, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (Niero, 1999, p. 64).

Fig. 138, particolare del pavimento della navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 139, particolare del pavimento della navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 140, mosaico con pavoni, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 65).

Fig. 141, mosaico con grifoni, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 65).

Fig. 142, mosaico con aquila e lepre, secondo intercolumnio, navata settentrionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 143, mosaico con coppia di *grilli*, braccio nord del transetto, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 66).

Fig. 144, mosaico con aquila, primo intercolumnio, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Niero, 1999, p. 70).

Fig. 145, mosaico con funerale della volpe, terzo intercolumnio, navata meridionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 71).

Fig. 146, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 147, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (da Niero, 1999, p. 64).

Fig. 148, navata laterale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (fonte web).

Fig. 149, dettaglio di mosaico con motivo a pelte, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 150, dettaglio di mosaico con motivo a pelte, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano (foto dell'autore).

Fig. 151, mosaico con arcate, navata centrale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Rinaldi, 1997, p. 15)

Fig. 152, mosaico con arcate, navata settentrionale, basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. (da Rinaldi, 1997, p. 15)

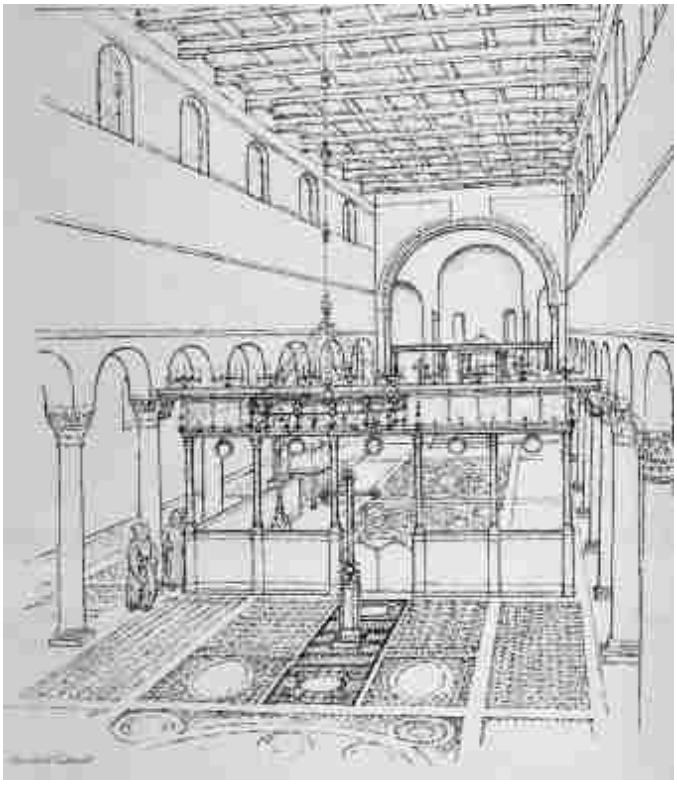

Fig. 153, ipotesi di ricostruzione dell'interno della chiesa abbaziale di Montecassino durante gli anni di Desiderio (da Bloch, 1986, fig. III).

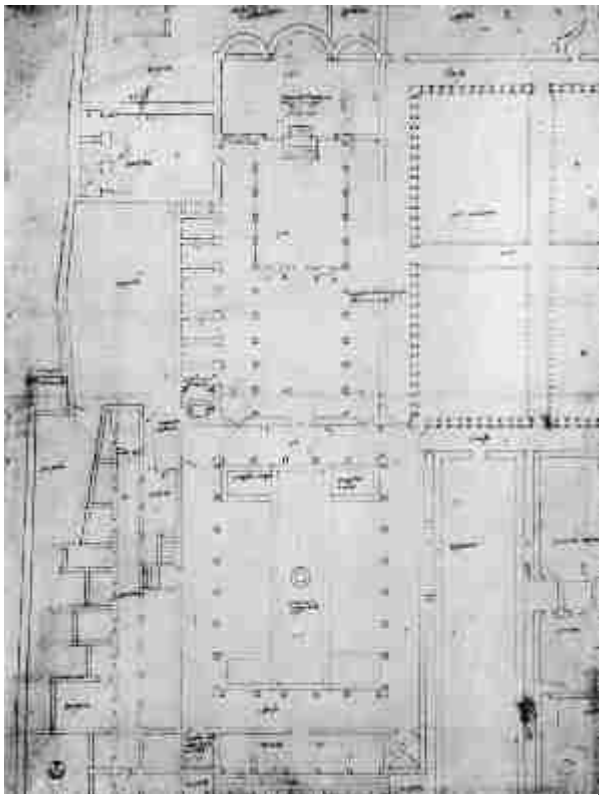

Fig. 154, Antonio e G. Battista da Sangallo, pianta della Badia di Montecassino, disegno 182, pubblicato da Giovannoni 1929 (da Scaccia Scarafoni, 1933, p. 25).

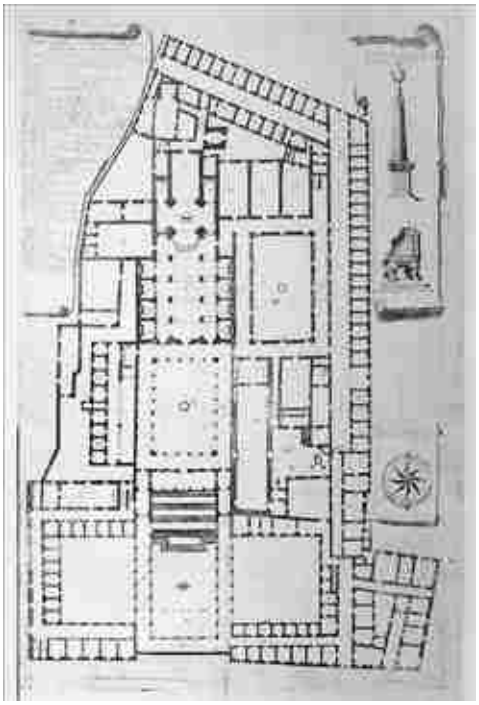

Fig. 155, E. Gattola, disegno della pianta della chiesa abbaziale di Montecassino (da Trovabene, 2018).

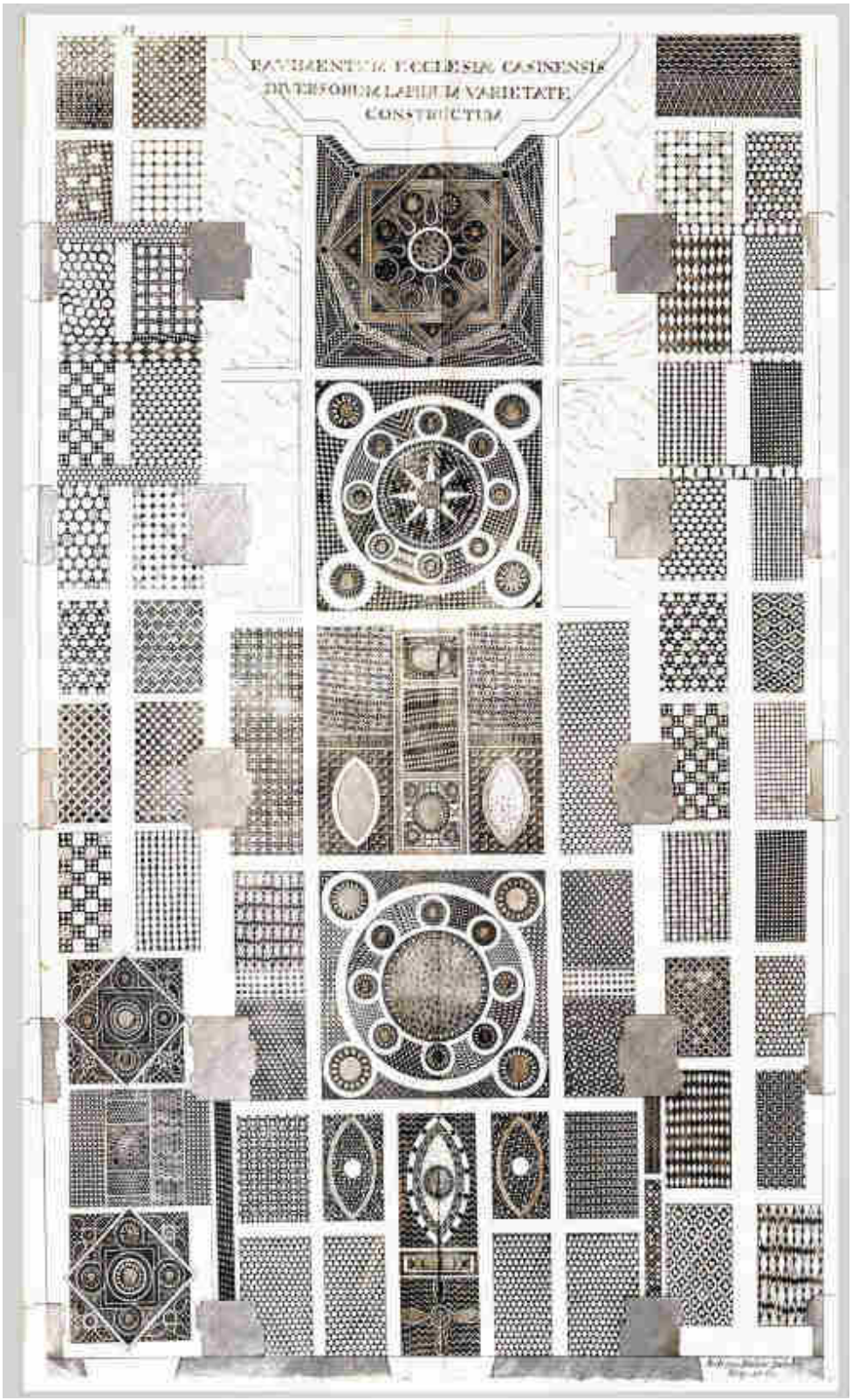

Fig. 156, E. Gattola, disegno del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da http://www.museofacile.unicas.it/il-pavimento-medievale-della-chiesa-abbaziale-di-desiderio-1066-1071/).

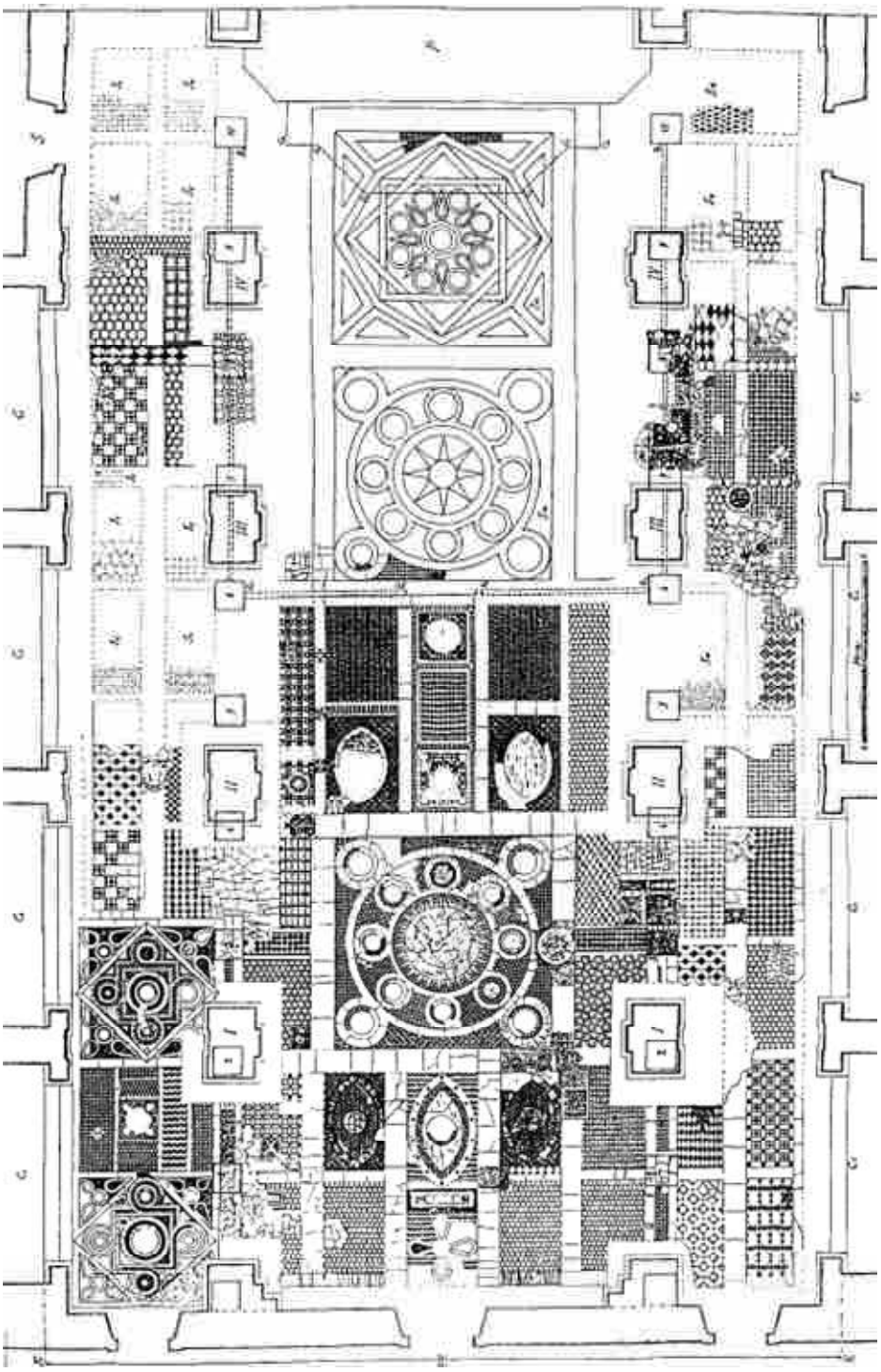

Fig. 157, A. Pantoni, rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Cigola, 1993, p. 239).

Fig. 158, A. Pantoni, Fotografia della zona del pavimento presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino, dettaglio di una rota (da Severino, 2010, p. 11).

Fig. 159, A. Pantoni, fotografia della mandorla di sinistra presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 13).

Fig. 160, A. Pantoni, fotografia con dettaglio della mandorla centrale presso l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 12).

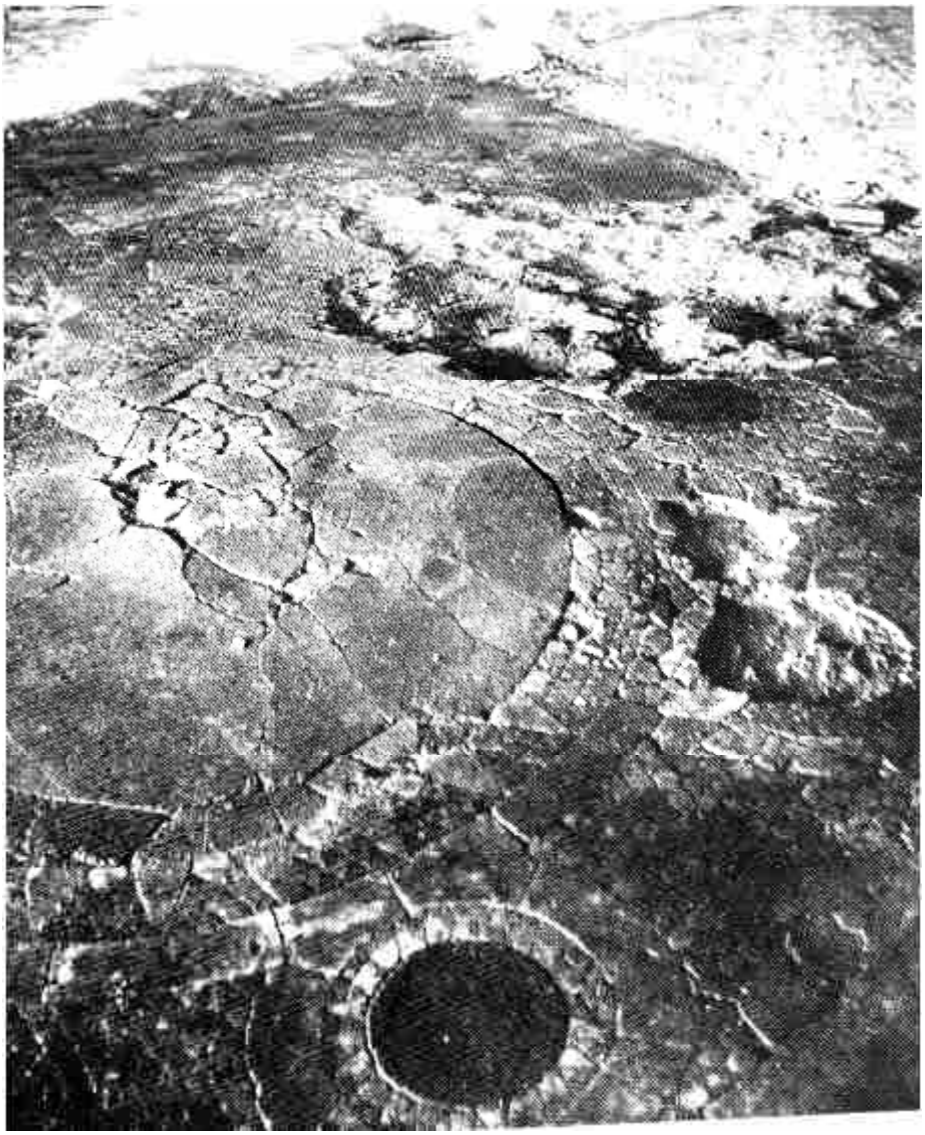

Fig. 161, A. Pantoni, fotografia del lato destro della grande rota verso l'altare (da Severino, 2010, p. 22).

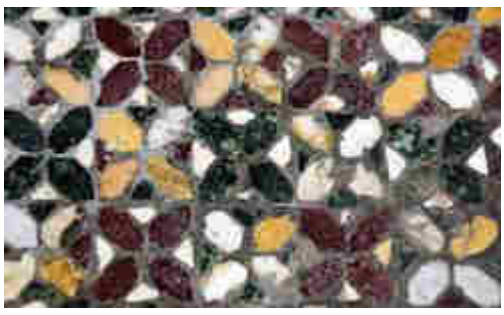

Fig. 162, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Trovabene, 2018)

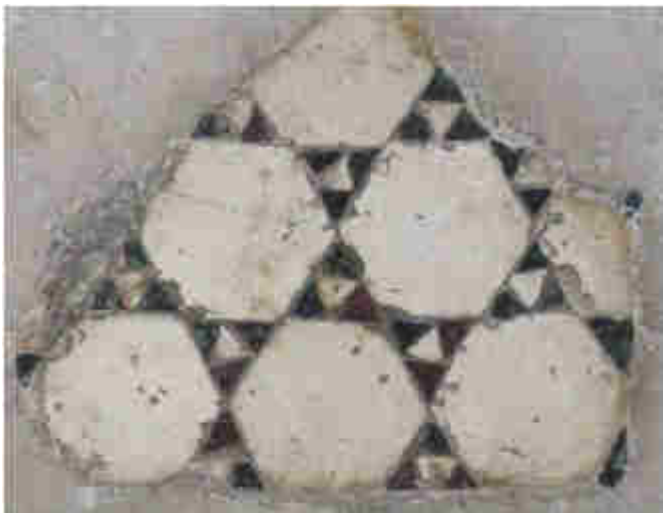

Fig. 163, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 14).

Fig. 164, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 15).

Fig. 165, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 144).

Fig. 166, frammento originale del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, Museo dell'Abbazia (da Severino, 2010, p. 18).

Fig. 167, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 146).

Fig. 168, Cappella di Sant'Anna, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 148).

Fig. 169, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 131).

Fig. 170, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 87).

Fig. 171, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 133).

Fig. 172, Cappella di San Martino, monastero di Montecassino (da Severino, 2010, p. 136).

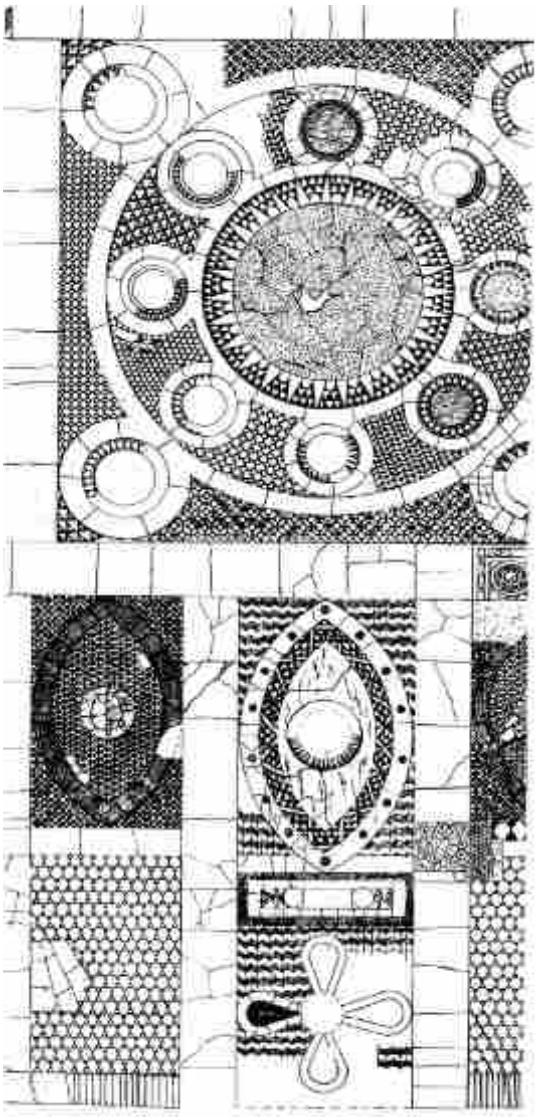

Fig. 173, Dettaglio del rilievo di A. Pantoni, zona antistante l'ingresso della chiesa abbaziale di Montecassino (Severino, 2010, p. 48).

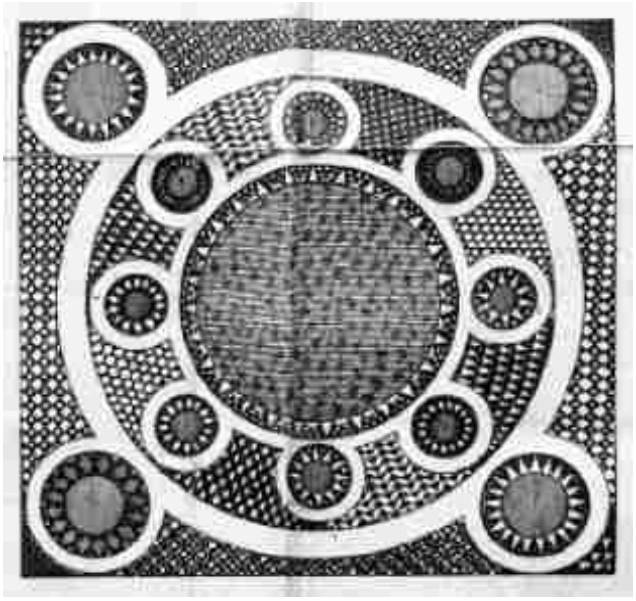

Fig. 174, Dettaglio del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino di E. Gattola (da Longo, 2010, p. 181).

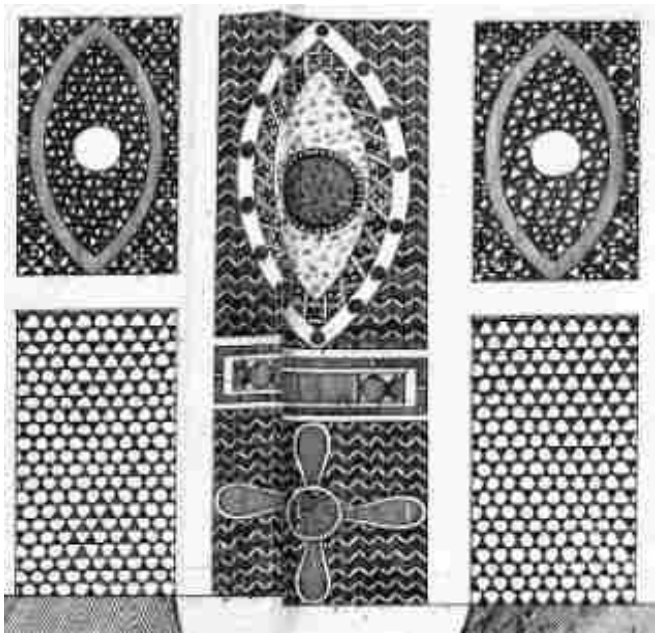

Fig. 175, Dettaglio del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino di E. Gattola (da Longo, 2010, p. 181).

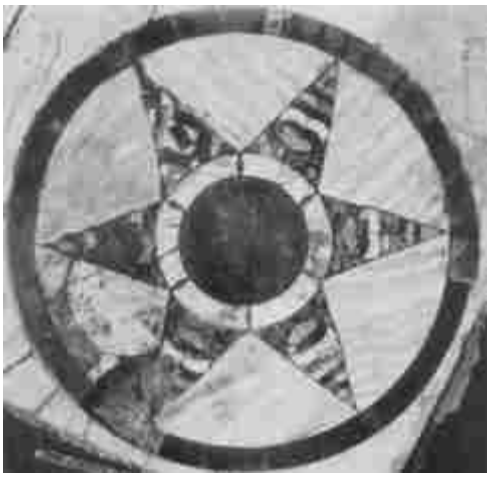

Fig. 176, dettaglio del pavimento settile della chiesa principale del complesso della *Kalenderhane Camii*, Istanbul (da Striker, Kuban, 1971, fig. 15).

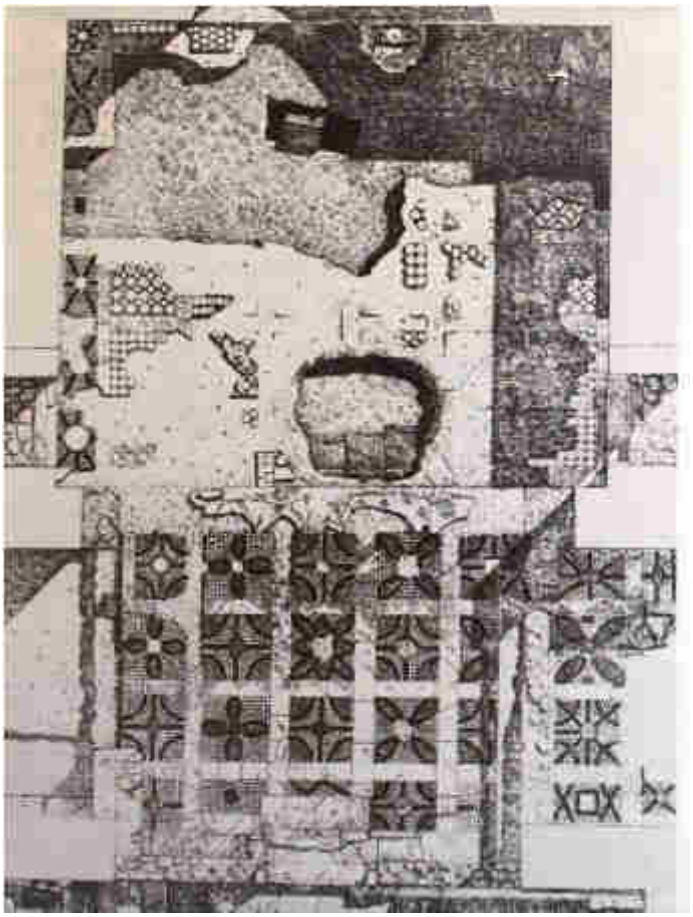

Fig. 177, Particolare della pianta di A. Petrignani al momento dello scavo, Chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 66).

Fig. 178, particolare del pavimento della zona presbiteriale, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, tav. V).

Fig. 179, dettaglio del pavimento, Chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, tav. 5).

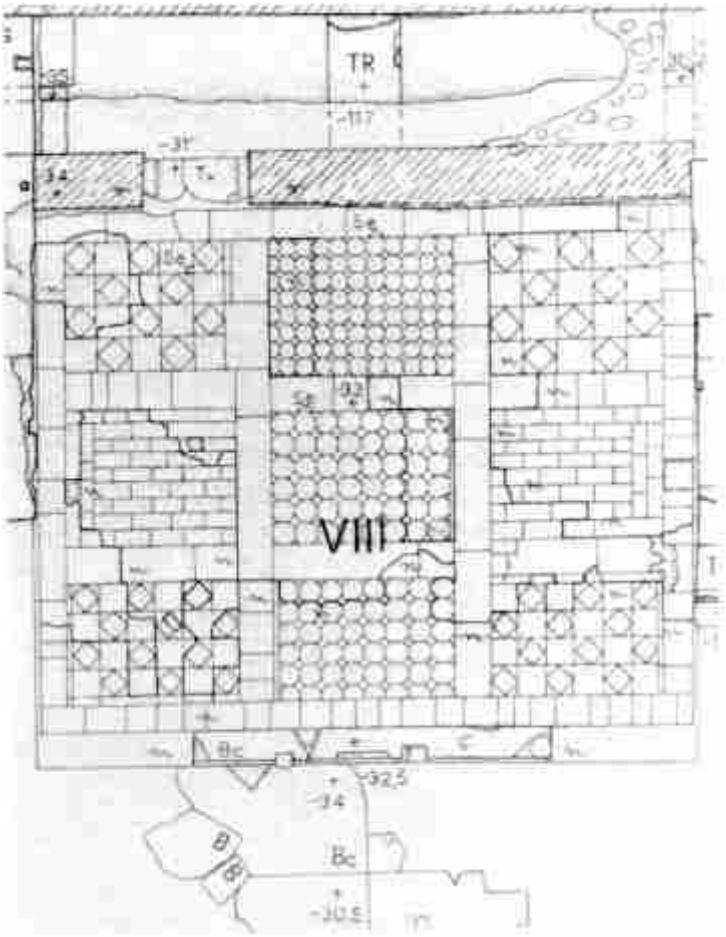

Fig. 180, disegno del pavimento, Basilica Emilia, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 66).

Fig. 181, interno della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Gianandrea, 2014, p. 171).

Fig. 182, interno della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, Romagnoli, 2014, p. 100).

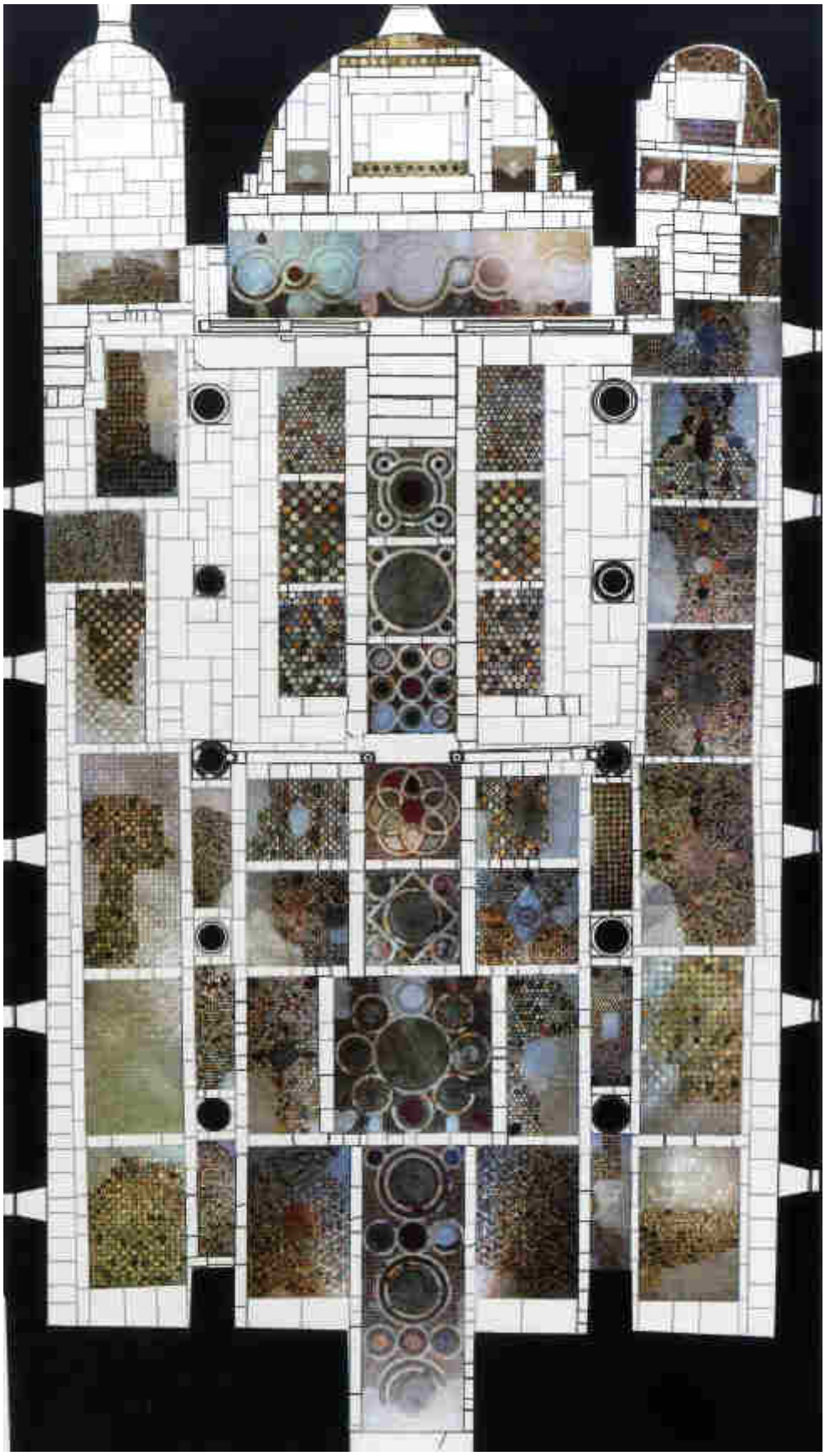

Fig. 183, rilievo ortografico del pavimento, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 133).

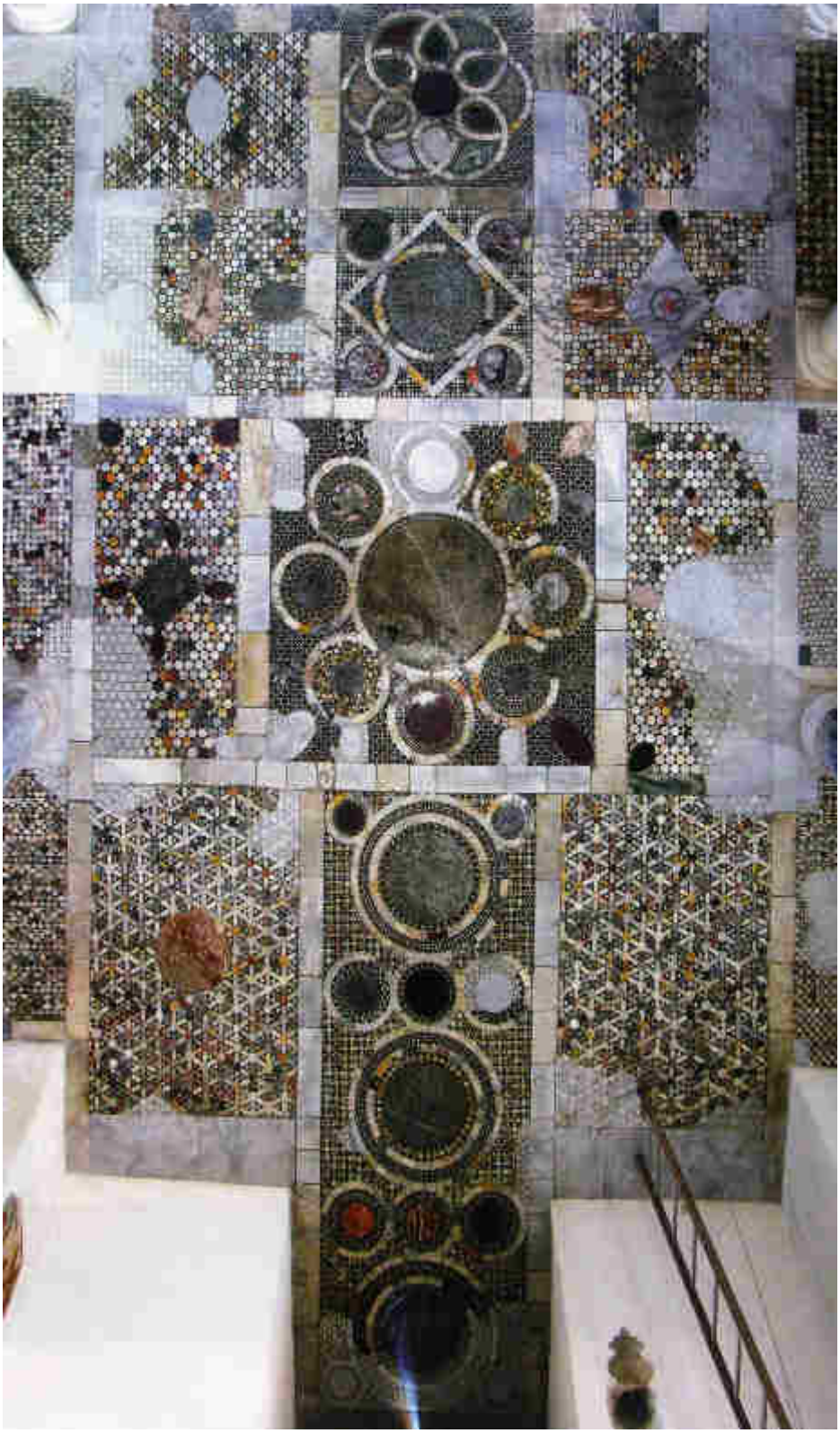

Fig. 184, pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (Longo, 2014, p. 134).

Fig. 185, A. Pantoni, fotografia del pavimento della sacrestia della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2011, p. 3).

Fig. 186, pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti, (da Severino, 2014, p. 9).

Fig. 187, particolare del pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2010, p. 181).

Fig. 188, particolare del pavimento della navata centrale, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Severino, 2014, p. 9).

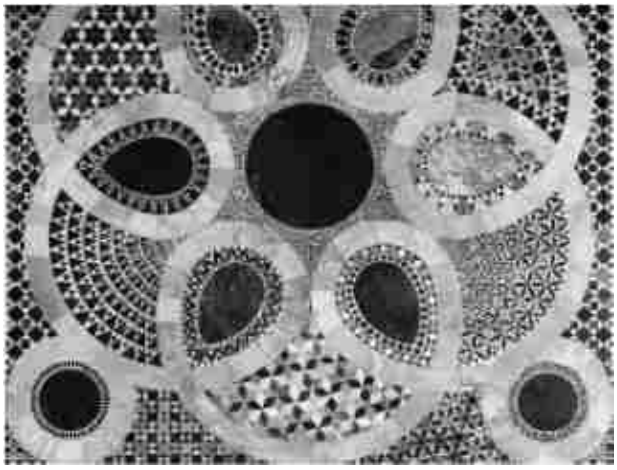

Fig. 189. Particolare del pavimento della *schola cantorum*, Duomo di Salerno (da Longo, 2010, p. 182).

Fig. 190, pavimento della zona interna del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Gianandrea, 2014, p. 171).

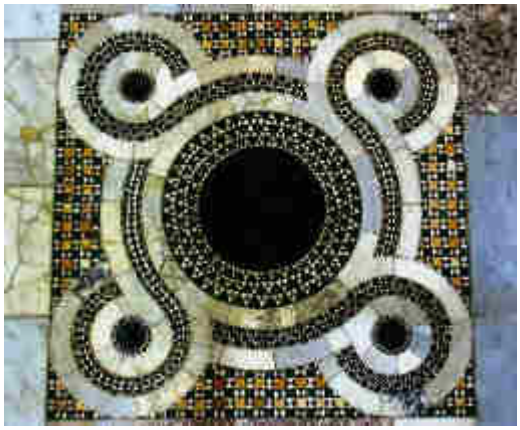

Fig. 191, particolare del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 141).

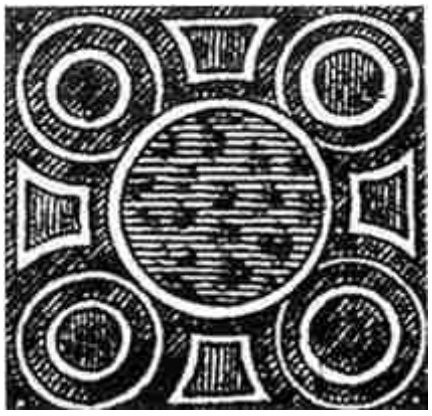

Fig. 192, E. Gattola, particolare del rilievo del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 193, Rilievo del pavimento della Koimesis di Nicea (Iznik) da Wulff, 1903 (da Longo, 2014, p. 141).

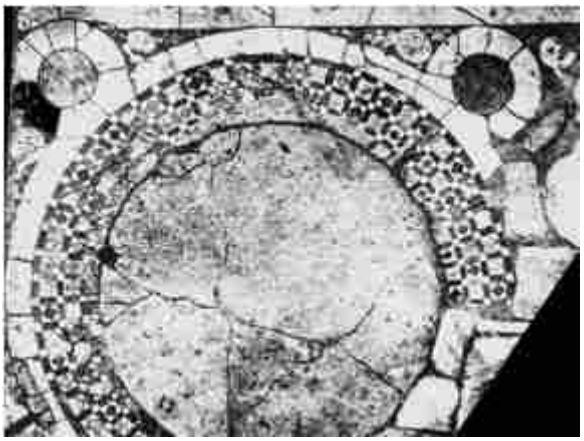

Fig. 194, Frammento del pavimento della *Koimesis* di Nicea (Iznik) da Schmit, 1927 (da Pedone, 2011, p. 763).

Fig. 195, dettaglio del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Severino, 2014, p. 10).

Fig. 196, dettaglio del pavimento, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 142).

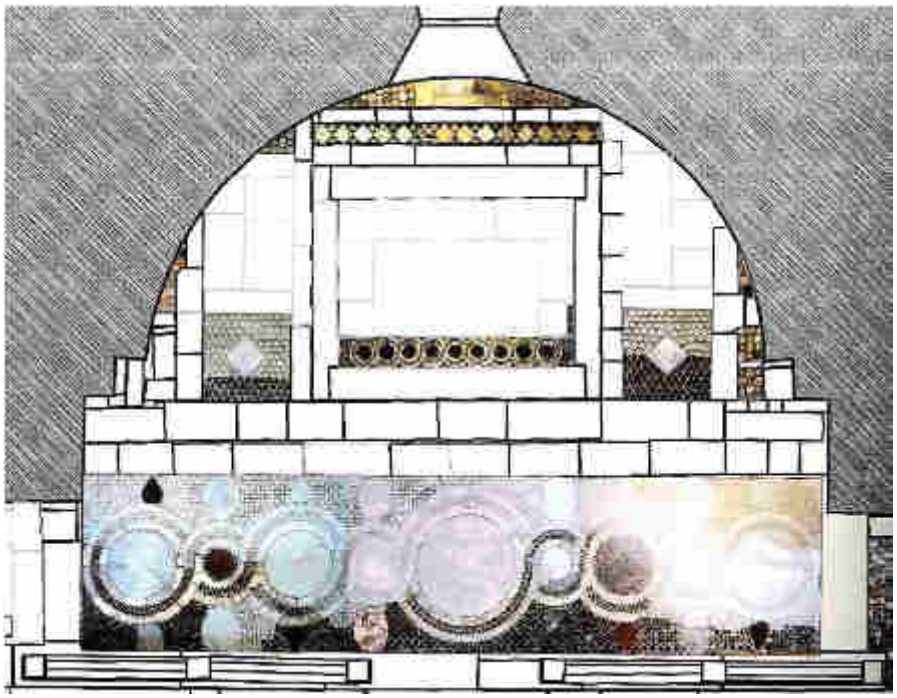

Fig. 197, rilievo ortofotografico del pavimento del presbiterio della chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (Longo, 2014, p. 136).

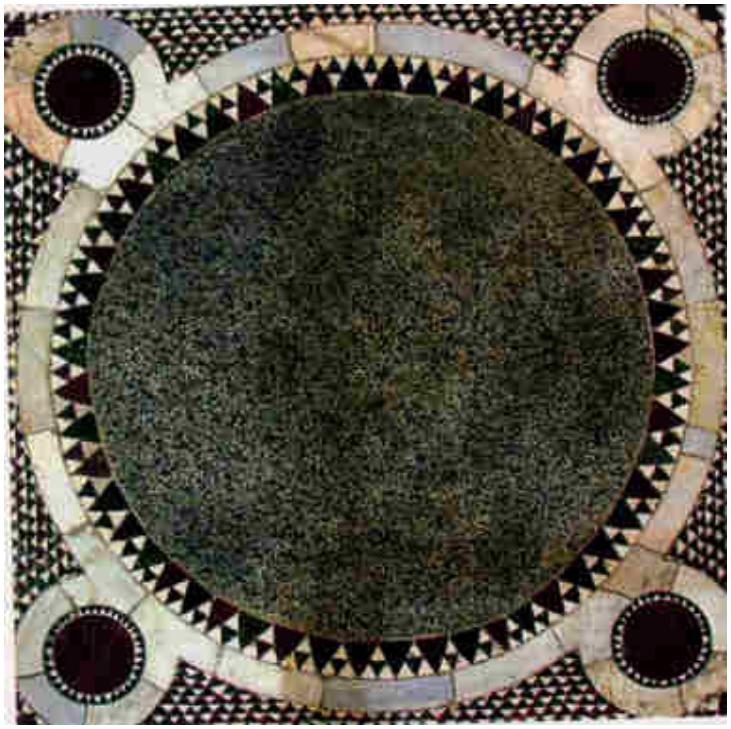

Fig. 198, dettaglio del pavimento del coro, chiesa di San Menna, Sant'Agata de' Goti (da Longo, 2014, p. 141).

Fig. 199, frammento del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Severino, 2010, p. 18).

Fig. 200, interno della basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (foto dell'autore).

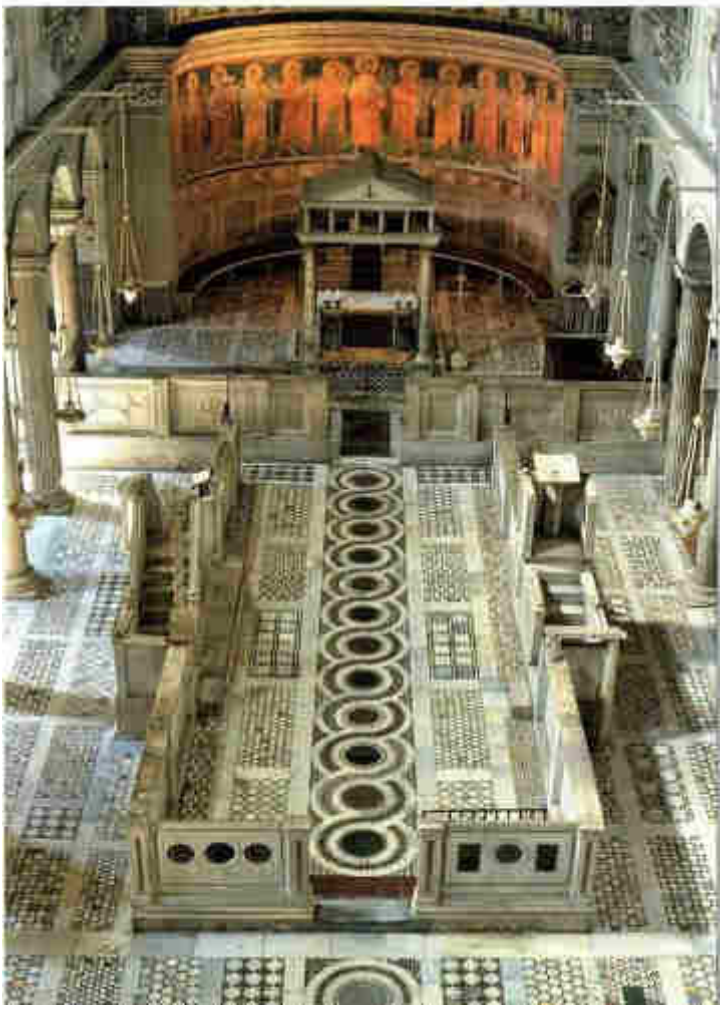

Fig. 201, veduta interna della basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 63).

Fig. 202, mosaico del catino absidale, basilica di San Clemente, Roma (da Riccioni, 2006, tav. XV).

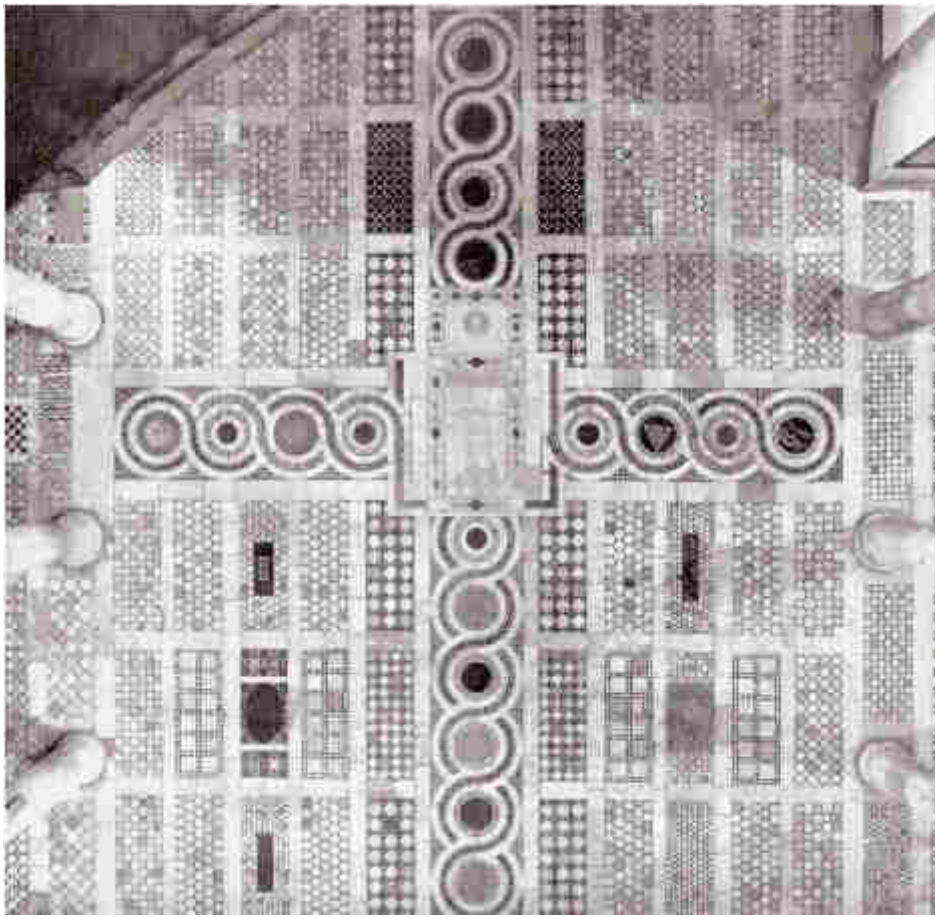

Fig. 203, vista del pavimento partendo dall'ingresso, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 58).

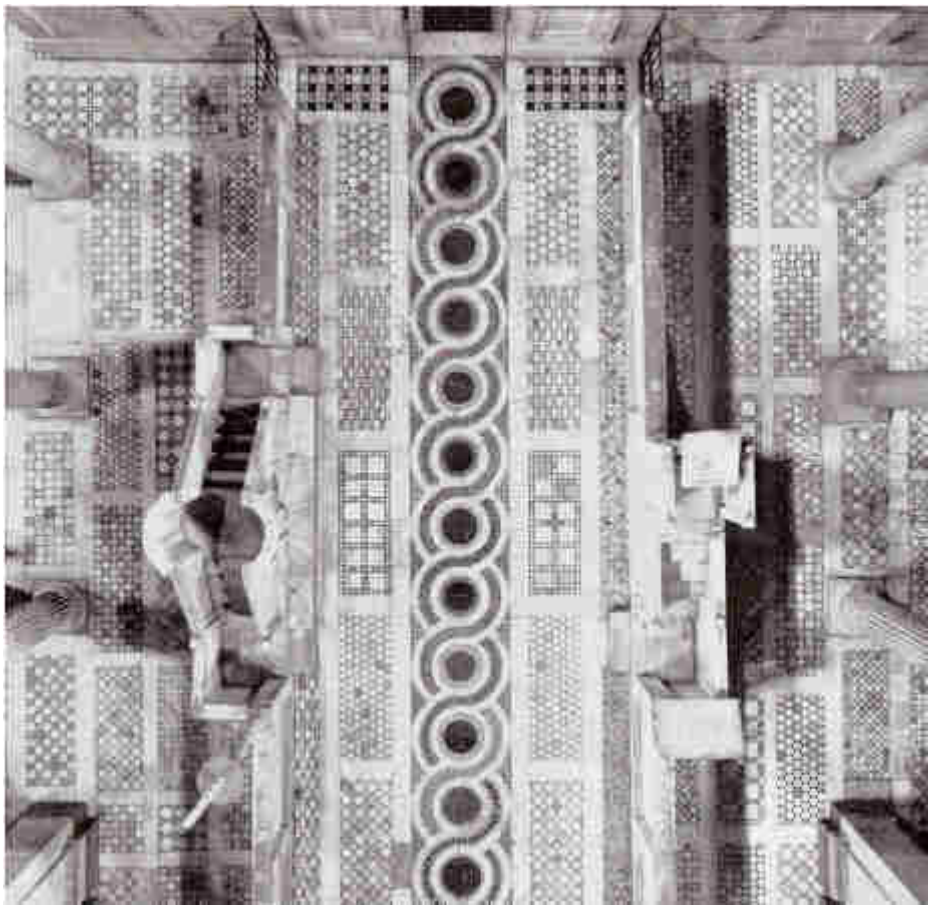

Fig. 204, vista del pavimento verso il presbiterio, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 59).

Fig. 205, dettaglio del pavimento del coro, basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 75).

Fig. 206, dettaglio del pavimento, basilica di San Clemente, Roma (da Severino, 2012, p. 71).

Fig. 207, veduta del pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati, Roma (da Severino, 2012, p. 402).

Fig. 208, dettaglio del pavimento, chiesa dei Santi Quattro Coronati, Roma (da Severino, 2012, p. 408).

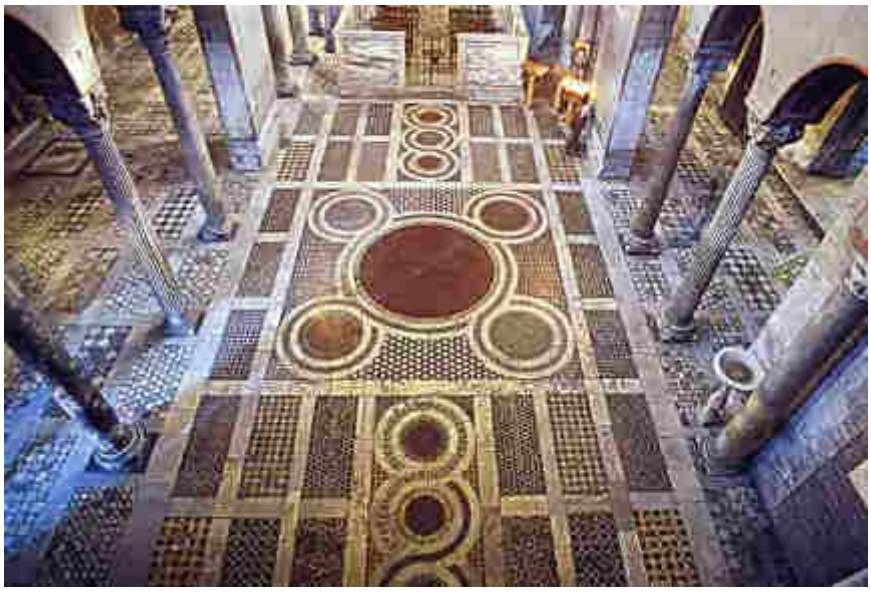

Fig. 209, veduta del pavimento, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 295).

Fig. 210, dettaglio del pavimento con quincunx, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 291).

Fig. 211, dettaglio del pavimento con *quincunx*, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (Severino, 2012, p. 292).

Fig. 212, dettaglio del pavimento, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Severino, 2012, p. 296).

Fig. 213, dettaglio del pavimento con quincunx, chiesa di San Benedetto in Piscinula, Roma (Severino, 2012, p. 42).

Fig. 214, dettaglio del pavimento con quincunx, chiesa di San Benedetto in Piscinula, Roma (Severino, 2012, p. 46).

Fig. 215, veduta del pavimento, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma (da Severino, 2012, p. 234).

Fig. 216, dettaglio del pavimento con quincunx, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma (da Severino, 2012, p. 236).

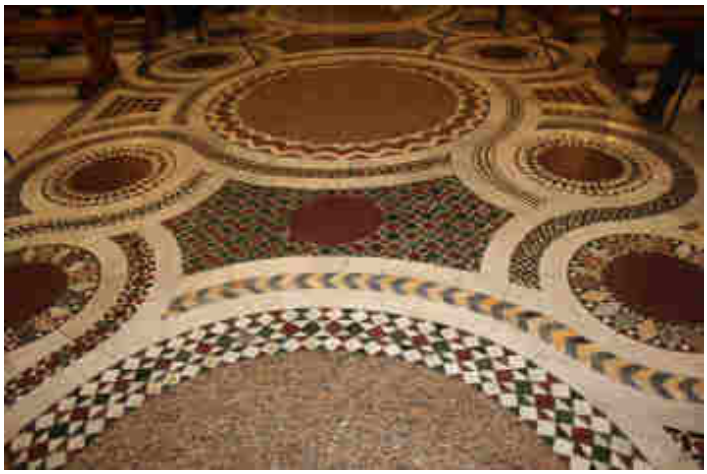

Fig. 217, dettaglio del pavimento, basilica di Santa Maria Maggiore, Roma (da Severino, 2012, p. 336).

Fig. 218, dettaglio del pavimento, basilica di San Lorenzo fuori le mura, Roma (da Severino, 2012, p. 183).

Fig. 219, motivi geometrici della navata nord, basilica di San Clemente, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 69).

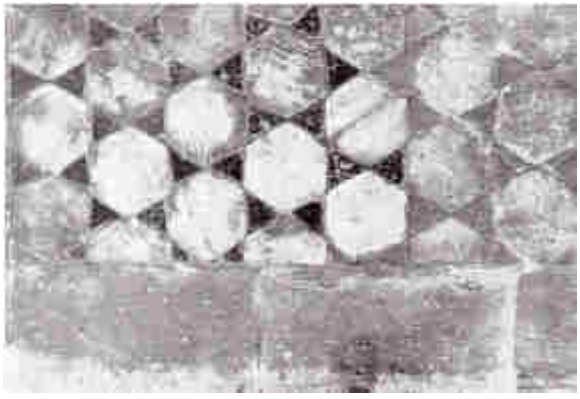

Fig. 220, motivi geometrici della zona presbiteriale, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 69).

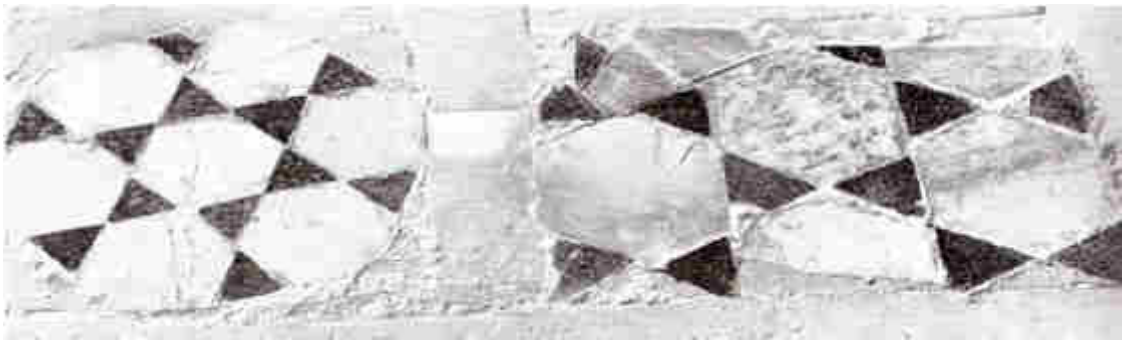

Fig. 221, frammenti del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino (da Guiglia Guidobaldi, 1984, p. 70).

Fig. 222, cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, Roma (da Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, tav. I, fig. 2).

Fig. 223, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma (da Guidobaldi, Guiglia Guidobaldi, 1983, tav. II, fig. 5).

Bibliografia

Fonti

Alfano di Salerno, *Il carme di Montecassino*, testo, traduzione e commento a cura di N. Acocella, Salerno, IPSI, 1963.

Amato di Montecassino, *Storia de' Normanni*, a cura di V. De Bartholomaeis, Roma, Tipografia del Senato, 1935.

Anonimo, *Descrizione Istorica del Monastero di Monte Casino*, Napoli, 1751.

E. Caspar, *Das Register Gregors VII*, Berlin, Weidmann, 1920.

G. Diacono, *Istoria veneticorum*, ed. L.A. Berto, Bologna, Zanichelli, 1999.

Filone di Alessandria, *La creazione del mondo; Le allegorie delle leggi*, prefazione, traduzione e note di G. Calvetti, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1978.

E. Gattola, *Historia Abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa*, Venezia, 1733.

B. Giustiniani, *De origine urbis venetiarum*, Venezia, 1492.

H. Hoffmann (a cura di), *Chronica monasterii Casinensis*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1980.

U. Moricca (a cura di), *Gregorii Magni Dialogi*, Roma, Tipografia del Senato, 1924.

F. Zambon (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1990.

Studi

F. Abbate, I. Di Resta, *Sant'Agata de' Goti*, in *Le città nella storia d'Italia*, a cura di C. De Seta, Roma, Laterza, 1984.

M. Agazzi, *L'architettura della basilica alla svolta del 1008*, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 50-59.

M. Agazzi, *Monasteri veneziani, da Castello a Torcello al Lido*, in *«Hortus artium medievalium»*, 19, 2013, pp. 155-164.

M. Agazzi, *«Territorio Sancti Zacharie». La trasformazione del territorio tra IX e XIV secolo, da contesto agricolo e difensivo a città densamente abitata. Il ruolo del monastero benedettino*, in *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Venezia, Marcianum Press, 2016, pp. 37-52.

B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti (a cura di), *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, Venezia, Marcianum Press, 2016.

M. Andaloro, *Montecassino: memorie di una fabbrica perduta*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 51-69.

I. Andreescu-Treadgold*, Torcello I, Le Christ inconnu*, in *«Dumbarton Oaks Papers»*, 26, 1972, pp. 185-223.

I. Andreescu-Treadgold, *Torcello III, La chronologie relative des mosaïques pariétales*, in *«Dumbarton Oaks Papers»*, 30, 1976, pp. 245-341.

I. Andreescu-Treadgold, *I primi mosaicisti a San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici,* atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 87-104.

I. Andreescu-Treadgold, *Torcello, santa Maria Assunta: the basilica's main portal and the date of its alteration*, in *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, Ravenna, Ed. del Girasole, 1989, pp. 35-51.

I. Andreescu-Treadgold, *A ninth century chapel in the basilica's crypt at Torcello,* in *Per l'arte da Venezia all'Europa, studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2004, pp. 55-66.

F. Avagliano (a cura di), *Desiderio da Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1997.

F. Avagliano, O. Pecere (a cura di), *Storia, arte e cultura: atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale,* (Montecassino, 4-8 ottobre 1987), Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1992.

X. Barral i Altet, *La mosaïque de pavement médiévale dans l'abside de la basilique patriarcale d'Aquilée*, in *«Cahiers archéologiques»,* 26, 1977, pp. 105-116.

X. Barral i Altet, *Le pavement médiéval de l'église Sant'Angelo in Formis (Campanie)*, in *Mosaïque. Recueil d'hommage à Henri Stern*, Parigi, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1982, pp. 55-60.

X. Barral i Altet, *Les mosaiques de pavement medievales de Venise, Murano, Torcello*, Parigi, Picard, 1985.

X. Barral i Altet, *Genesi, evoluzione e diffusione dei pavimenti romanici delle chiese di Venezia*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici,* atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 46-55.

X. Barral i Altet, *La basilica patriarcale di Aquileia: un grande monumento romanico del primo XI secolo*, in *«Arte medievale»*, 6, 2007, 2, pp. 29-64.

X. Barral i Altet, *Le décor du pavement au Moyen Âge: les mosaïques de France et d'Italie*, Roma, École française de Rome, 2010.

E. Bassan, voce *Cosmati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994, pp. 366-375.

O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano, Jaca book, 1989.

C. M. Bellitto, L. I. Hamilton (a cura di), *Reforming the Church before Modernity: Patterns, Problems and Approaches*, Aldershot, Ashgate, 2005.

G. Bendinelli, *Intorno all'origine e per una nuova denominazione dei mosaici cosmateschi*, in *Studies presented to D. Moore Robinson*, I, St. Louis, Missouri, Washington University, 1951, pp. 813-828.

E. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Parigi, A. Fontemoing, 1903.

A. M. Bessone-Aurelj, *I marmorari romani*, Milano, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1935.

S. Bettini, *Aspetti bizantineggianti dell'architettura di Torcello,* in S. Bettini, M. Brunetti, *Torcello*, Venezia, 1940, pp. 43-73.

S. Bettini, *L'architettura di San Marco. Origini e significato*, Padova, Le tre Venezie, 1946.

H. Bloch, *Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages*, in *«Dumbarton Oaks Papers»,* III, 1952, pp. 161-224.

H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986.

C. Boito, *Relazione sul progetto di restauro per la basilica di S. Maria e Donato in Murano*, Milano, Tipografia di Domenico Salvi e Com., 1861.

C. Bouras, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Atene, Commercial Bank of Greece, 1982, pp. 67-69.

P. Brezzi, *Studi su Roma e l'impero medievale*, Pancole, San Gimignano, Cooperativa Nuovi quaderni, 1984.

P. Cammarosano, *L'alto medioevo: verso la formazione regionale*, in P. Cammarosano, F. De Vitt e D. Degrassi, *Il Medioevo*, Udine, Casamassima, 1988, pp. 9-155.

G. M. Cantarella, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2005.

G. Carbonara, *Iussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano abruzzese nell'XI secolo*, Roma, Università degli studi di Roma, Istituto di fondamenti dell'architettura, 1979.

A. Carile, *Venezia e Bisanzio*, in *Le relazioni internazionali nell'Alto Medioevo*, atti della LVIII settimana di studio (Spoleto, 8-12 aprile 2010), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2011, pp. 629-688.

S. Carraro, *Il monastero di San Zaccaria, i dogi e Venezia (secoli IX-XII)*, in *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Venezia, Marcianum Press, 2016, pp. 9-22.

M. J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge university, 1990.

S. Caruso, *Politica "gregoriana", latinizzazione della religiosità bizantina in Italia meridionale, isole di resistenza greca nel Mezzogiorno d'Italia tra XI e XII secolo*, in *Comunicare e significare nell'alto medioevo*, Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, LII, (Spoleto, 15-20 aprile 2004), Spoleto, presso la sede della Fondazione, 2005, I, pp. 463-541.

R. Cecchi, *La Basilica di San Marco, la costruzione bizantina del IX secolo: permanenze e trasformazioni,* Venezia, Marsilio, 2003.

S. Cerio, *S. Agata de' Goti: chiesa di S. Menna - Pavimento. Proposte per una metodologia di reintegrazione di pavimenti medioevali in marmi policromi*, scheda tecnica in *La pulitura, il consolidamento, la protezione della pietra: problemi applicativi,* Primo Incontro Tecnico Nazionale tra Restauratori (Pisa, 9-10 maggio 1992), a cura dell'Associazione Restauratori d'Italia, Roma, 1992.

R. Cessi (a cura di), *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, vol. I, Padova, Gregoriana editrice, 1942, pp. 93-99.

R. Cielo, *Monumenti romanici a Sant'Agata de' Goti: il Duomo e la chiesa di San Menna,* Roma, Rari Nantes, 1980.

M. Cigola, A. De Sanctis, A. Gallozzi, *S. Elia Fiumerapido, il mosaico pavimentale cosmatesco della Chiesa di S.Maria Maggiore,* in «*Spazio Aperto* », V, 1, 1993; pp. 20-23.

M. Cigola, *Cosmatesque Pavements*, in «*Palladio*», VI, 11, 1993; pp. 101-110.

M. Cigola, *Pavimenti cosmateschi nel territorio cassinese*, in *Affreschi in Val Comino e nel Cassinat*e, a cura di G. Orofino, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi, 2000, pp. 231-247.

F. Cipollini (a cura di), *Bruno di Segni (1048-1123) e la chiesa del suo tempo*, Giornate di studio (Segni, 4-5 novembre 1999), Venafro, Edizioni EVA, 2001.

G. Clausse, *Les marbriers romains et le mobilier presbytérial*, Parigi, E. Leroux, 1897.

P. C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Corpus Cosmatorum*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987.

P. C. Claussen, *Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma, De Luca edizioni d'arte, 1989, pp. 65-79.

P. C. Claussen, *Marmo e Splendore. Architettura, arredi liturgici,* spoliae, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e Iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 151-174.

P. C. Claussen, *Il XII secolo: da Pasquale II (1099-1118) a Celestino III (1191-1198)*, in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Viella, 2016, pp. 275-297.

J.C. Cooper, *Dizionario dei simboli*, Padova, F. Muzzio, 1988.

F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane*, Ristampa dell'edizione del 1758, Bologna, Forni, 1990.

A.M. Corsi, *La decorazione pavimentale nella chiesa di S. Menna a Sant'Agata dei Goti (Benevento)*, in Atti del IV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM (Palermo, 9-13 dicembre 1996), a cura di R. M. Carra Bonasca, F. Guidobaldi, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997, pp. 675-686.

H. E. J. Cowdrey, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, Clarendon press, 1970.

H. E. J. Cowdrey, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano, Jaca book, 1986.

H. E. J. Cowdrey, *Pope Gregory VII: 1073-1085*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

H.E.J. Cowdrey, *Popes and Church Reform in the 11th Century*, Aldershot, Ashgate 2000.

L. Creti, *I "Cosmati" a Roma e nel Lazio: il ruolo dei marmorari romani nell'architettura tardomedievale*, Roma, Edilazio, 2002.

L. Creti, *In marmoris arte periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo.* Roma, Quasar, 2009.

E. Crouzet-Pavan, *Torcello, Storia di una città scomparsa*, Roma, Jouvence, 2001.

G. Cuscito, *L'alto Adriatico palecristiano*, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 32-49.

M. De Biasi, *La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*, in *"Ateneo Veneto"*, 29, 1991, pp. 339-345.

B. De Gaiffier, *Translation et miracles de S. Mennas par Leon d'Ostie et Pierre du Mont-Cassin*, in «*Analecta Bollandiana*», LXII, 1944, pp. 5-32.

D. Del Bufalo, *Marmorari magistri romani.* Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

P. Delogu (a cura di), *Roma medievale. Aggiornamenti*, Firenze, Edizioni All'Insegna del Giglio, 1998.

R. Demangel, *Contribution à la topographie de l'Hebdomon*, Parigi, E. De Boccard, 1945.

M. De Min, *Venezia, rinvenimenti medioevali nella chiesa di S. Lorenzo, notizie preliminari*, in *«Venezia arti»*, 4, 1990, pp. 159-166.

M. De Min, *Lo scavo archeologico nella chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di B.M. Scarfì, Roma, 1994, pp. 495-517.

M. De Min, *Resti di pavimenti in «sectile» dallo scavo archeologico nella chiesa di S. Lorenzo a Venezia*, in *Atti del V colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Roma, 3-6 novembre 1997), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998, pp. 39-48.

M. De Min, *La chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia, e fasi costruttive dal IX al XII secolo: alcune analogie con San Marco*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 16-19 maggio 1995, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1999, volume 1, pp. 189-217.

M. De Min, *Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro*, in *"Tra due elementi sospesa". Venezia, costruzione di un paesaggio urbano*, Venezia, Marsilio, 2000a, pp. 99-133.

M. De Min, *La campagna di scavo nel complesso basilicale di Santa Maria Assunta a Torcello*, in *Le missioni archeologiche dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, 2000b, pp. 23-26.

M. De Min, *Edilizia ecclesiale e domestica altomedievale nel territorio lagunare: nuovi dati conoscitivi da indagini archeologiche nel cantiere di restauro a Torcello*, in *L'Archeologia dell'Adriatico dalla preistoria al medioevo*, Atti del Convegno internazionale (Ravenna, 7-8-9 giugno 2001) a cura di F. Lenzi, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, pp. 600-615.

M. De Min, *Nuovi dati sullo sviluppo insediativo lagunare nel periodo delle origini della "Civitas veneciarum": forme e tecniche del costruire*, in *"...ut... rosae... ponerentur", Scritti di archeologia in ricordo di Giovanna Luisa Ravagnan*, a cura di E. Bianchin Citton, M. Tirelli, Venezia, Regione del Veneto, Roma, Quasar-Canova, 2006, pp. 227-243.

Y. Demiriz, *Interlaced Byzantine mosaic pavements*, Yorum Sanat, Istanbul, 2002.

O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks research library and collection, 1960.

O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, London, The University of Chicago press, 1984.

B. Di Mambro, *Sant'Elia Fiumerapido ed il Cassinate*, Cassino, Tip. Pontone, 2002.

G. Distefano, *La Basilica di san Marco, dalle origini ai giorni nostri*, Venezia, Supernova, 2017.

M. D'Onofrio, *Il Chronicon di Leone Ostiense e la chiesa predesideriana di San Benedetto*, in *Medioevo: immagine e racconto: Atti del Convegno internazionale di studi,* (Parma 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 162-169.

H. Dopsch, *Il patriarca Poppone di Aquileia (1019-1042). L'origine, la famiglia e la posizione di principe della Chiesa*, in *Poppone. L'età d'oro del patriarcato di Aquileia*, Catalogo della mostra (Aquileia 1996-1997), a cura di S. Blason Scarel, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, pp. 15-40.

W. Dorigo, *Venezia origini: fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano, Electa, 1983.

W. Dorigo, *I mosaici medioevali di San Marco nella storia della basilica,* in *San Marco. I mosaici, la storia, l'illuminazione,* Milano, Fabbri, 1990, pp. 31-65.

W. Dorigo, *La prima San Marco e il problema della "forma gerosolomitana"*, in *«Arte Documento»*, 6, 1992, pp. 63-69.

W. Dorigo, *Venezia romanica*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003.

S. Eyice, *Two Mosaic Pavements from Bithynia*, in *«Dumbarton Oaks Papers»*, 17, 1963, pp. 373-383.

L. Fabbri, *La cripta di Santa Maria Assunta a Torcello: il richiamo a Bisanzio all'interno della politica di legittimazione orseoliana*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti delle Giornate di studio (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di C. Caramanna, N. Macola e L. Nazzi, Padova, CLEUP, 2011, pp. 3-10.

R. Farioli Campanati, *I mosaici pavimentali della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna*, in *«Felix Ravenna»*, IV, 1970, pp. 169-222.

R. Farioli, *Mosaici pavimentali dell'alto Adriatico e dell'Africa settentrionale in età bizantina*, in *Aquileia e l'Africa*, Atti della IV settimana di Studi Aquileiesi, (28 aprile - 4 maggio 1973), a cura di S. Tavano, Udine, Arti grafiche friulane, 1974, pp. 285-302.

R. Farioli, *Struttura dei mosaici geometrici*, in *Mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Udine, Arti grafiche friulane, 1975a, pp. 155-175.

R. Farioli, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna, Longo, 1975b.

R. Farioli, *Pavimenti di Aquileia e pavimenti di Ravenna: il problema delle maestranze*, in *Aquileia e Ravenna*, Atti dell'VIII Settimana di studi aquileiesi, (23 aprile - 1° maggio 1977), Udine, Arti grafiche friulane, 1978, pp. 267-287.

R. Farioli Campanati, *Innovazioni e continuità nella decorazione pavimentale di Ravenna (secoli X-XIII)*, in *Storia di Ravenna, III, Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 481-506

R. Farioli Campanati, *Il pavimento di San Marco a Venezia e i suoi rapporti con l'Oriente*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 11-19.

R. Farioli Campanati, *Ravenna e l'alto Adriatico: mosaici pavimentali tra V e VI secolo*, in *Felix Ravenna: la croce, la spada, la vela: l'Alto Adriatico fra V e VI secolo*, a cura di A. Augenti e C. Bertelli, Milano, Skira, 2007, pp. 65-70.

O. Feld, *Der opus sectile Boden*, in *Myra. Eine lykische Metropole*, Berlino, G. Mann, 1975, pp. 394-397.

A. Fliche, *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123), in Storia della Chiesa,* VIII, ed. italiana a cura di A. Vasine, Torino, Berruti, 1977.

J. Flinn, *Le Roman de Renart dans la littérature francaise et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Parigi, Presses universitaires de France, 1963.

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, VII, Roma, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869-1884, n. 982, p. 489.

F. Forlati, *Architettura a Torcello,* in S. Bettini, M. Brunetti, *Torcello*, Venezia, 1940, pp. 103-155.

F. Forlati, *La basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, LINT, 1975

G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, Liguori, 1996.

J. Francalancia, *Il restauro della basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*, Venezia, Gasparoni, 1977.

A. L. Frothingham, *Notes on Byzantine Art and Culture in Italy and especially in Rome*, in *«American Journal of Archaeology»*, 10, 1895, pp. 152-208.

F. Gaeta (a cura di), *S. Lorenzo, 'fonti per la storia di Venezia'*, sez. II, in *Archivi Ecclesiastici, Diocesi castellana*, Venezia, Il Comitato, 1959.

A. Galdi, *San Menna: un culto nella Campania normanna tra devozione e politica*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 19-30.

A. Galdi, *Alle origini dell'Aureum Saeculum desideriano: Montecassino tra i secoli X-XI*, in *«Mélanges de l'Ecole Française de Rome»*, 129, 2, 2017, 439-465.

I. Galifi, G. Pontello, E. Zucchetta, *Chiesa di San Zaccaria Venezia*, Saonara, Il Prato, 2013.

F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico*, in *Roma, centro ideale della cultura e dell'antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 21-32.

F. Gandolfo, *Gli scultori di San Menna*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 175-191.

L. Gatto, *Storia di Roma nel medioevo*, Roma, Newton & Compton, 1999.

M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma, Viella, 2006, pp. 55-75.

G. Giovannoni, *Rilievi e opere architettoniche del Cinquecento a Montecassino*, in Casinensia. *Miscellanea di studi cassinesi pubblicati in occasione del XIV Centenario della fondazione della Badia di Montecassino*, Montecassino, 1929.

D. F. Glass, *Papal patronage in the early twelfth century: notes on the iconography of cosmatesque pavements*, in *«Journal of the Warburg and Courtald Instituts»*, 32, 1969, pp. 386-390.

D. F. Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, Oxford, BAR, 1980.

F. Gorini, *Proposta di un'analisi stratigrafica della basilica di S. Maria Assunta di Torcello e del suo battistero*, in *«Aquileia nostra»*, 71, 2001, pp. 365-416.

F. Gregorovius, *Roma nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1973.

F. Guidobaldi, *Pavimenti in* opus sectile *di Roma e dell'area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione*, in *Marmi antichi. Problemi d'impiego di restauro e di identificazione*, a cura di P. Pensabene, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1985, pp. 171-251.

F. Guidobaldi, *Sectilia pavimenta tardoantichi e paleocristiani a piccolo modulo dell'Italia settentrionale*, in *«Rivista di archeologia cristiana»*, 85, 2009, pp. 355-420.

F. Guidobaldi, *La terminologia antica dei rivestimenti pavimentali e parietali, le deformazioni diacroniche e le moderne convenzioni dell''AISCOM e del TESS*, in *Per un* corpus *dei pavimenti di Roma e del Lazio*, Atti della Giornata di Studi (Roma, 24 novembre 2014), a cura di C. Angelelli e S. Tortorella, Roma, Sapienza Università editrice, 2016, pp. 27-48.

F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo,* Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1983.

F. Guidobaldi, M. Righetti Tosti-Croce, A. Melucco Vaccaro, A. M. D'Achille, *Roma*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000, pp. 63-114.

A. Guiglia Guidobaldi, *Note preliminari per una definizione dell'arte pavimentale costantinopolitana dei primi secoli*, in *«Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik»*, 32, 1982, pp. 403-413.

A. Guiglia Guidobaldi, *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, in *«Bollettino d'Arte»*, 69, 1984, pp. 57-72.

A. Guiglia Guidobaldi, *I pavimenti in* opus sectile *di Filippi: tipologia e ascendenze*, in *Actes du Xème Congrès International d'Archéologie Chrétienne,* (Thessalonique, 28 settembre - 4

ottobre 1980), Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1984b, II vol. pp. 153-166.

A. Guiglia Guidobaldi, *L'*opus sectile *pavimentale in area bizantina*, in Atti del I colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1994, pp. 643-663.

A. Guiglia Guidobaldi, *La decorazione pavimentale bizantina in età paleologa*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi*, 1261-1453, a cura di A. Jacobini, M. della Valle, Roma, Nuova Argos, 1999, pp. 321-358.

A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei a Roma e nel suburbio nei secoli IV-VII*, in *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*, a cura M. Cecchelli, Roma, De Luca, 2001, pp. 191-202.

A. Guiglia Guidobaldi, *Santa Sofia di Costantinopoli: l'arredo marmoreo della grande chiesa giustinianea*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.

A. Guiglia Guidobaldi, *The Marble Floor Decoration in Constantinople: Prolegomena to a Corpus*, in *11th International Colloquium on ancient mosaics*, (Bursa, Turchia, 16-20 ottobre 2009), Istanbul, Uludag University, 2011, pp. 749-768.

A. Guiglia Guidobaldi, *I pavimenti marmorei delle chiese di Roma tra IV e VII secolo: aggiornamenti e novità*, in *Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2015, pp. 79-106.

H. Hoffmann, voce *Bruno di Segni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972, pp. 644-647.

E. Hutton, *The Cosmati. The roman marble workers of the XII and XIII centuries*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1950.

A. Iacobini, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca book, 2006, pp. 463-499.

F. Iannotta (a cura di), *La Chiesa di San Menna in Sant'Agata de' Goti icona di storia e arte*, Cava de' Tirreni, Grafica Metelliana, 2005.

F. Iannotta, *Le reliquie di San Menna e le ricognizioni canoniche*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 49-58.

E. Kitzinger, *The Gregorian reform and the visual arts: a problem of method*, in «*Transactions of the Royal Historical Society*», 22, 1972, pp. 87-102.

R. Krautheimer, *Roma: profilo di una città, 312-1308*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1981.

G. B. Ladner, *The Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, New York, Harper and Row, 1967.

C. Lambert, *Le epigrafi medievali di San Menna: un titulus di dedicazione, una attestazione di reliquie ed una* charta *lapidaria di consacrazione*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 31-48.

V. Lazzarini, *Un'iscrizione torcellana del secolo VII*, in *«Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti»*, LXXIII, 1914, pp. 387-397.

L. Lazzarini, *I materiali lapidei dei pavimenti rinascimentali veneziani*, in *Pavimenti lapidei del Rinascimento a Venezia*, a cura di L. Lazzarini, W. Wolters, Verona, Cierre, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2010, pp. 60-88.

L. Lazzarini, *I marmi e le pietre del pavimento marciano*, in E. Vio (a cura di), *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia: storia, restauri, geometrie del pavimento*, a cura di, Venezia, Cicero, 2012, pp. 51-107.

D. A. Liakos, *The byzantine opus sectile floor in the Katholikon of Iveron monastery on Mount Athos*, in *«Zograf»*, 32, 2008, pp. 37-44.

R. Longo, *L'"*opus sectile*" nei cantieri normanni: una squadra di marmorari tra Salerno e Palermo*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2010, pp. 179-189.

R. Longo, Opus sectile *a Palermo nel secolo XII: sinergie e mutuazioni nei cantieri di Santa Maria dell'Ammiraglio e della Cappella Palatina*, in *Byzantino-Sicula 6., La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, Atti delle X Giornate di studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27-28 maggio 2011), a cura di R. Lavagnini e C. Rognoni, Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici "Bruno Lavagnini", 2014a, pp. 299-341.

R. Longo, *Il pavimento in* opus sectile *della chiesa di San Menna: maestranze cassinesi a Sant'Agata de' Goti*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014b, pp. 113-146.

R. Longo, G. Romagnoli, *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 73-111.

G. Lorenzoni, *Dalle origini agli Orseolo*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma, Ist. Enc. Italiana, 1994, I, pp. 7-19.

G. Lorenzoni, *Santa Fosca di Torcello nell'ambito architettonico orseoliano*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, atti del Convegno internazionale di studi, (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 123-131.

M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Cinisello Balsamo, Edizioni paoline, 1990.

S. Lusuardi Siena, *Le tracce materiali del cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in *Il Veneto nel Medioevo: dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, 1, Verona, Banca Popolare di Verona, 1989, pp. 87-328.

M. Mangano, L. Lazzarini, W. Dorigo, *I materiali lapidei nei pavimenti in "opus sectile" di chiese veneziane del XII secolo*, in *Atti del V colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Roma, 3 - 6 novembre 1997), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998, pp. 49-66.

F. Marazzi, *San Vincenzo al Volturno: guida agli scavi*, Ripalimosani, La regione, 2006.

G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in *«Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte»*, 3, n. 1, 1952, pp. 249-281.

G. Matthiae, voce *Cosmati*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958.

G. Miccoli, *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

J.P. Migne (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Parigi, Garnier.

S. Minguzzi, *Il mosaico di San Benigno Canavese: problemi iconografici*, in Atti del IV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM (Palermo, 9-13 dicembre 1996), a cura di R. M. Carra Bonasca, F. Guidobaldi, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997, pp. 961-974.

S. Minguzzi, *L'eredità tardoantica nei mosaici pavimentali medioevali dell'Italia settentrionale,* in *La mosaïque gréco-romaine IX*, Actes du IX Colloque international pour

l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Roma, 5-10 novembre 2001), a cura di H. Morlier, Roma, École francaise de Rome, 2005, volume 2, pp. 645-654.

S. Minguzzi, *I pavimenti antichi*, in *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Venezia, Marcianum Press, 2016, pp. 75-88.

M. Mirabella Roberti, *Motivi aquileiesi nei pavimenti musivi dell'arco adriatico e della Val Padana*, in *La mosaïque gréco-romaine II,* (Vienna, 30 agosto-4 settembre 1971), Parigi, A. & J. Picard, 1975, p193-203.

M. Mirabella Roberti, *Memorie paleocristiane nell'area aquileiese*, in *Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, 79/80.1979/1980, pp. 303-311.

S. Möllers, *Die Hagia Sophia in Iznik/Nikaia*, Alfter, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994.

A. Monciatti, *I "Cosmati": artisti romani per tradizione familiare*, in Artifex bonus*: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma, GLF Laterza, 2004, pp. 90-101.

F. R. Moretti, *I brani di affresco superstiti nella chiesa di San Menna*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 257-270.

J. J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983.

E. Napione, *Santa Maria a Gazzo Veronese*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 203-210.

B. Navarra, *San Bruno Astense, vescovo di Segni e abate di Montecassino*, Roma, Centro Studi Del Lazio, 1980.

A. Niero, *La Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano: storia e arte*, Padova, G. Deganello, 1999.

K. Noehles, *Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae*, in *Festschrift Werner Hager*, Recklinghausen, Bongers, 1966, p. 17 ss.

F. Olevano, A. Paribeni*, Conservazione e restauro dei pavimenti cosmateschi di Roma e del Lazio alla fine del secolo scorso nella documentazione di Angelo Arcangeli e Pietro Palesi*, in *Atti del V colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Roma, 3-6 novembre 1997), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998, pp. 283-294.

F. Olevano, A. Paribeni, M. Grandi*, Il pavimento di S. Angelo in Formis*, in *Atti del IV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Palermo, 9-13 dicembre 1996), a cura di R. M. Carra Bonasca, F. Guidobaldi, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997, pp. 621-636.

G. Ortalli, *Il ducato e la "civitas Rivoalti". Tra carolingi, bizantini e sassoni*, in *Storia di Venezia, I, Dalle origini alla caduta della Serenissima. Origini-età ducale*, a cura di L. Cracco Ruggini, M. Pavan, G. Cracco, G. Ortalli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 725-790.

G. Ortalli, *Pietro II Orseolo, "*Dux Veneticorum et Dalmaticorum*"*, in *Venezia e la Dalmazia Anno Mille. Secoli di vicende comuni*, Atti del convegno di studio (Venezia, 6 ottobre 2000), a cura di N. Fiorentin, Treviso, Regione Veneto-Canova, 2002, pp. 53-60.

G. Ortalli*, Torcello e la genesi di Venezia*, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009.

S. Y. Ötuken, *Myra-Demre Nikolaos Kilisesi opus sectile dosmesi ve kazida ortaya cikan opus sectile buluntular*, in *Anatolia in Daylight, Essays in Honour of Cevdet Bayburtluoglu*, a cura di C. Bayburtluoğlu e C. Özgünel, Istanbul, Homer Kitabevi, 2001, pp. 182-189.

V. Pace, *Caratteri di continuità e valenze ideologiche nell'arte romana del medioevo,* in V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 5-20.

R. Paier, *Simboli e misteri nelle geometrie del pavimento di San Marco a Venezia: svelati alla luce della dottrina e della tradizione della Chiesa: un contributo alla lettura dei* sectili *marciani*, Venezia, Grafiche veneziane, 2011.

A. Pantoni, *Descrizione di Montecassino attraverso i secoli*, in *«Benedectina»*, 23, 1972, pp. 539-586.

A. Pantoni, *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino, Tipografia Editrice M. Pisani; 1973.

A. Pantoni, *Le chiese e gli edifici del Monastero di San Vincenzo al Volturno*, Isola del Liri, M. Pisani, 1980.

A. Paribeni*, Pavimenti cosmateschi di chiese romane: ricognizioni, rifacimenti e restauri tra XVIII e XIX secolo*, in *Atti dell'XI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico AISCOM*, (Ancona, 16-19 febbraio 2005), a cura di C. Angelelli, Tivoli, Scripta Manent, 2006, pp. 351-364.

E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, Milano, Jaca Book, 1992.

P. Pasini, *Geroglifici del pavimento della basilica di SS. Marco*, Venezia, 1864.

L. Pasquini Vecchi, *Il cosiddetto funerale della volpe nel mosaico pavimentale di S. Marco a Venezia*, in *Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico AISCOM* (Venezia, 20-23 gennaio 1999), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2000, pp. 23-34.

M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.

S. Pedone, *The Marble Omphalos of Saint Sophia in Constantinople. An Analysis of an Opus Sectile Pavement of Middle Byzantine Age*, in *11th International Colloquium on ancient mosaics*, (Bursa, Turchia, 16-20 ottobre 2009), Istanbul, Uludag University, 2011, pp. 749-768.

P. Pensabene*, Il reimpiego a Sant'Agata de' Goti: San Menna, il Duomo e Sant'Angelo de Munculanis*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, Atti del convegno di studi* (9 giugno 2010), a cura di F. Iannotta, Salerno, Industria Grafica Campana, 2014, pp. 193-256.

A. Pertusi, *L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio*, in *«Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato»,* IV, 1962, pp. 9-38

S. Pesci, *Indagine preliminare sui pavimenti medio-bizantini della Grecia: l'esempio di Sagmata e Varnakova*, *Proceedings of the VI National Conference of Byzantine Studies Italian Association*, a cura di T. Creazzo, G. Strano, Catania 2004.

G. Petrucci, *Gli affreschi di Santa Maria Maggiore in Sant'Elia Fiumerapido*, Sant'Elia Fiumerapido, 2005, pp. 23-25.

A. Piazzesi, V. Mancini, L. Benevolo, *Una statistica del repertorio geometrico dei Cosmati*, in *«Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura»*, V, 1954, pp. 11-19.

C. Pinatsi, *New observations on the pavement of the church of Haghia Sophia in Nicea*, in *«Byzantinische Zeitschrift»*, 99, 1, 2006, pp. 119-126.

P. F. Pistilli, *L'architettura a Roma nella prima metà del Duecento (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, SEAT, 1991, pp. 1-71.

P. Placentino, *La "chiesa nuova" di San Zaccaria*, in *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Venezia, Marcianum Press, 2016, pp. 217-241.

R. Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia, L'altra riva, Treviso, Canova, 1984.

R. Polacco, *Il pavimentum sectile di S. Marco*, in *«Venezia arti»*, 4, 1990, pp. 29-37.

R. Polacco, *San Marco: la basilica d'oro*, Milano, Berenice, 1991.

R. Polacco, *Note all'architettura e al mosaico absidale della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano*, in «*Venezia arti»*, 7, 1993, pp. 37-50.

R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, atti del Convegno internazionale di studi, (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia, Marsilio, 1997.

R. Polacco, *Note sulla "*recreatio*" orseoliana della cattedrale di Torcello*, in *«Venezia Arti»*, 13, 1999, pp. 111-114.

P. Porta, *Mosaici pavimentali medievali di Carrara S. Stefano (Padova),* in *Atti del I colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1994, pp. 379-384.

P. Porta, *Pavimento medievale della chiesa di S. Lorenzo a Venezia*, in *Atti del V colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Roma, 3-6 novembre 1997), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998, pp. 27-38.

P. Porta, *Ancora sui mosaici pavimentali veneti di età altomedievale, documentazione e problemi*, in *Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM*, (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001, pp. 163-174.

M. Pozza, *Per una storia dei monasteri veneziani nei secoli VIII-XII*, in *Il monachesimo nel Veneto medievale*, atti del convegno di studi in occasione del millenario di fondazione dell'abbazia di Santa Maria di Mogliano Veneto (Treviso, 30 novembre 1996), a cura di F.G.B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1998, pp. 17-38.

G. Quandel, *Ricerche sulle fabbriche del Monastero di Montecassino da San Benedetto sino al presente*, 1883, ms. conservato nell'Archivio dell'abbazia di Montecassino.

J. Raspi Serra, *Amalfi Montecassino Salerno: un corso fondamentale nella strutturazione e nel lessico dell'architettura romanica*, Salerno, P. Laveglia, 1979.

H. Rahtgens, *S. Donato di Murano e simili edifici veneziani*, Padova, Grafiche T.P.M, 2003.

G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna, Il mulino, 2006.

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi. Presses universitaires de France, 1955, vol. I.

S. Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: exemplum della chiesa riformata*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2006.

S. Riccioni, *Litterae et figurae: pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007, pp.141-163.

S. Riccioni, *L'Epiconografia: l'opera d'arte come sintesi visiva di scrittura e immagine*, in *Medioevo: Arte e storia, Atti del X Convegno internazionale di studi* (Parma, 18-22 sett. 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2008, pp. 465-480.

M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura tra il 1254 e il 1308*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, SEAT, 1991, pp. 73-143.

M. S. Rinaldi, *Il "*pavimentum sectile*" e "*tessellatum*" della basilica dei santi Maria e Donato di Murano*, *«Venezia arti»*, 8, 1994, pp. 13-20.

S. Rinaldi, *Il pavimentum sectile della cattedrale di Torcello*, in *«Arte documento»*, 9, 1996, pp. 52-60.

C. Rizzardi, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale,* Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985.

C. Rizzardi, *La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra*, in Florilegium artium. *Scritto in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova, Il poligrafo, 2006, pp. 153-160.

C. Rizzardi, *La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina*, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 60-85.

A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1987.

A.M. Romanini, *Dalla Roma di Francesco alla Roma di Dante*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, SEAT, 1991, pp. XV-XXXI.

S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma. Dal tardoantico alla fine del medioevo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Roma, Palombi, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 103-138.

S. Romano, J. Enckell Julliard (a cura di), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, Viella, 2007.

F. Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare*, Ristampa dell'edizione del 1663, Venezia, Filippi, 1968.

Save Venice Inc., *Documenti riguardanti il restauro del pavimento della Basilica di San Donato,* 2012-2015.

E. Scaccia Scarafoni, *L'atrio della chiesa di Montecassino*, in *«Bollettino D'Arte»*, III, XXVI, 1933, pp. 22-33.

E. Scaccia Scarafoni, *Note su fabbriche ed opere d'arte medioevale a Montecassino*, in *«Bollettino D'Arte»*, III, XXX, 3, 1936, pp. 97-121.

T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin, Leipzig, De Gruyter, 1927.

R. W. Schultz, S. H. Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis and the dependent monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia*, Londra, Macmillan and co., 1901.

J. Schulz, *The new palaces of medieval Venice*, Pennsylvania State University Press, 2004.

P. Selvatico, *Il Duomo di Murano*, in *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete*, Milano, Imperiale Regia Stamperia di Stato, 1859, pp. 3-24.

Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e laguna, *Archivio antico*, b. A8 *Castello*, *Chiesa di S. Zaccaria*, fasc. *Chiesa di S. Zaccaria progetto di generale restauro (1911-1915)*.

L. Speciale, *"*Sicut nunc cernitur satis pulcherrimam construxit*": la basilica e gli affreschi desideriani di S. Benedetto a Capua*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1997, pp. 147-188.

L. Speciale, *Sant'Angelo in Formis: i primi restauri (1869-1902)*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano e G. Prisco, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 287-300.

L. Speciale, *I* sectilia *della basilica desideriana di S. Benedetto a Capua: documenti, osservazioni e ipotesi per la storia di un pavimento medievale*, in *La mosaïque gréco-romaine IX, Actes du IX, Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale* (Roma, 5-10 novembre 2001), a cura di H. Morlier, Roma, École francaise de Rome, 2005, pp. 1179-1188.

R. P. Spiers, voce *Architecture*, in *Encyclopædia Britannica, Eleventh edition*, Cambridge, the University press, 1911, Vol. 2, pp. 369-444.

C. L. Striker, Y. D. Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Reports*, in *«Dumbarton Oaks Papers»*, 25, 1971, pp. 251-258.

C. L. Striker, Y. D. Kuban (a cura di), *Kalenderhane in Istanbul: the buildings, their history, architecture, and decoration*, Mainz, von Zabern, 1997.

C. L. Striker, Y. D. Kuban (a cura di), *Kalenderhane in Istanbul: the excavations*, Mainz, P. von Zabern, 2007.

S. Tavano, *San Marco nell'Alto Adriatico prima di Venezia*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. Niero, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 51-61.

C. Tedeschi, *Cantieri antichi e moderni nei pavimenti musivi della chiesa dell'Abbazia di Pomposa fra realizzazioni e restauri*, in *L'Abbazia di Pomposa: un cammino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, Atti della Giornata di studi pomposiani (Pomposa, 19 ottobre 2013), a cura di C. Di Francesco e A. Manfredi, Ferrara, Cartografica, 2017, pp. 95-118.

H. Toubert, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, Milano, Jaca Book, 2001.

G. Trevisan, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 67-89.

G. Trevisan, *Le fasi antiche della Chiesa di San Zaccaria*, in *«In centro et oculis urbis nostre»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Venezia, Marcianum Press, 2016, pp. 53-73.

W. Tronzo, *Shield, cross, and meadow in opus sectile pavements of Byzantium, Southern Italy, Rome and Sicily*, in *L'ellenismo italiota dal VII al XII secolo*, Atti del Convegno (Venezia, 13-17 novembre 1997), Athena, Ethniko idryma ereunon, Institouto Byzantinon Ereunon, 2001, pp. 241-260.

G. Trovabene, *Geometrie, racconti figurati e simboli nei pavimenti musivi medievali* in *La forma del colore. L'arte del mosaico dall'antichità al XX secolo*, a cura di A. Donati, Milano, Electa, 1999, pp. 42-48.

G. Trovabene, *Knots of lines, like weaves of threads. A corpus of early medieval mosaics in Veneto*, in *11th International Colloquium on ancient mosaics*, (Bursa, Turchia, 16-20 ottobre 2009), Istanbul, Uludag University, 2011, pp. 897-919

G. Trovabene, *I grilli tra filosofia e tradizione: un inserto musivo nel pavimento medievale della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano,* in *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La*

rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna, Atti del Convegno Internazionale *(*Venezia dicembre 2017), in corso di stampa.

G. Trovabene, *Il pavimento musivo della basilica di Santa Maria Assunta Torcello (Venezia): fasi costruttive, lettura iconografica, nuove considerazioni,* in Atti XV Colloquio AIEMA (Nicosia, ottobre 2018), in corso di stampa.

P. Van Moos, *La retorica nel Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1, *Il Medioevo latino*, I, *La produzione del testo*, t. II, cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menesto, Roma, 1993, pp. 231-271.

A. Vauchez (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità ad oggi. Roma Medievale*, Roma, Laterza, 2001.

M. Vecchi, *Torcello ricerche e contributi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1979.

M. Vecchi, *Torcello nuove ricerche*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982.

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, III, Milano, U. Hoepli, 1904, pp. 771-897.

B. Vernia, *I mosaici della volta del presbiterio di S.Vitale a Ravenna: aspetti iconografici e significati simbolici*, in *Atti del X colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM* (Aosta, 20-22 febbraio 2003), Ravenna, Edizioni del Girasole, 2004, pp. 498-503.

V. Vianello, *Breve storia inedita del restauro della Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano* (1973-1979), 1979.

V. Vincenti, *Il tema iconografico degli edifici ad arcate nel mosaico romano: origine e sviluppo del motivo*, in *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM*, (Venezia, 22-25 marzo 2000), a cura di e A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001, pp. 61-73.

E. Vio (a cura di), *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia: storia, restauri, geometrie del pavimento*, a cura di, Venezia, Cicero, 2012.

H. Walter, *Per datare il rinoceronte del pavimento musivo della basilica di S. Marco*, in *«Studi Umanistici piceni»*, 23, 2003, pp. 253-260.

H.M. Willard, K.J. Conant, *A Project for the Graphic Reconstruction of the Romanesque Abbey at Monte Cassino*, in *«Speculum»*, X, 1935, pp. 144-149.

O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg, Heitz, 1903.

N. M. E. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996.

P. L. Zovatto, *I mosaici altomedioevali di Gazzo Veronese*, in *Stucchi e mosaici alto medioevali*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1962, pp. 260-272.

F. Zuliani, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII,* in *Storia di Venezia. Temi. L'arte,* a cura di R. Pallucchini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 21-144.

Sitografia

Chiese romaniche, Santa Maria Maggiore di Gazzo (data ultima consultazione: 12/02/2019): http://chieseromaniche.altervista.org/gazzo/default.html

Museo facile, il museo di Montecassino (data ultima consultazione 2/02/2019): http://www.museofacile.unicas.it/visita-il-museo-di-montecassino/

Pellizzari Michele (data ultima consultazione 11/02/2019): https://www.pellizzarimichele.it/blog/la-basilica-di-san-marco-venezia-i-pavimenti

Sant'Eufemia a Grado, Medioevo.org (data ultima consultazione 11/02/2019): http://www.medioevo.org/artemedievale/pages/friuliveneziagiulia/SantEufemiaaGrado.html

N. Severino, *Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino*, 2010 (data ultima consultazione 10/02/2019): https://www.academia.edu/5085746/Il_Pavimento_Precosmatesco_di_Desiderio_nellAbbazia_di_Montecassino_la_storia_lanalisi

N. Severino, *Abbazia di Montecassino, reperti cosmateschi*, 2011 (data ultima consultazione 10/02/2019): https://www.academia.edu/5085639/ABBAZIA_DI_MONTECASSINO._REPERTI_COSMATESCHI

N. Severino, *Pavimenti Cosmateschi di Roma: Storia, Leggenda e Verità,* 2012 (data ultima consultazione 10/02/2019): https://www.academia.edu/8016493/Pavimenti_Cosmateschi_di_Roma_Storia_Leggenda_e_Verit%C3%A0._Prima_parte

N. Severino, *Il Pavimento Musivo della Chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti. Un litostrato non all'altezza della sua fama. Nuove riflessioni e confronti con le opere coeve*, 2014 (data ultima consultazione 10/02/2019):

https://www.academia.edu/8647092/Il_Pavimento_Musivo_della_Chiesa_di_San_Menna_a_SantAgata_dei_Goti._Un_litostrato_non_allaltezza_della_sua_fama._Nuove_riflessioni_e_confronti_con_le_opere_coeve

N. Severino, *Studi sui Pavimenti Cosmateschi*, 2014 (data ultima consultazione 9/02/2019): https://www.academia.edu/7795152/Studi_sui_Pavimenti_Cosmateschi_Studies_on_Cosmatesque_Pavements_

Sistema Integrato di valorizzazione Sant'Agata dei Goti (data ultima consultazione 4/02/2019): http://www.sivsantagata.it/edifici-religiosi/chiesa-di-san-menna/

Tess, Sistema per la catalogazione informatizzata dei pavimenti (data ultima consultazione 13/02/2019): http://tess.beniculturali.unipd.it/web/home/