

A Silvia, Marianna, Lucia e Daniele
A Maria Paola, Francesca e Gianluca
A Emanuela e Giuseppe

Crediti fotografici

Le fotografie sono di Maurizio Ficari, eccetto:

Figg. 1 e 8 © Museo di Roma. Sovrintendenza capitolina ai beni culturali, foto Alfredo Valeriani

Figg. 2 e 3 © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 4 © American Academy in Rome, Photographic Archive

Fig. 5 Roberta Cerone

Fig. 11 da CRETI, 2009

Figg. 12 e 13 da SCARTONI, 1994

Fig. 36 da MUÑOZ 1911

Figg. 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 e 53 su concessione dell'Arcidiocesi di Spoleto-Norcia, divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

Fig. 48 e 49 su gentile concessione di MIC - Soprintendenza ABAP dell'Umbria, divieto di ogni ulteriore riproduzione o duplicazione non autorizzata, in qualsiasi modo e con qualsiasi mezzo ottenuta

Fig. 50 Francesco Pacelli, su gentile concessione di MIC - Soprintendenza ABAP dell'Umbria, divieto di ogni ulteriore riproduzione o duplicazione non autorizzata, in qualsiasi modo e con qualsiasi mezzo ottenuta

Fig. 52 © Opera del Duomo di Orvieto

In copertina: Spoleto, cattedrale di S. Maria Assunta, rosone, inizio del XIII secolo.

ISBN 978-88-5520-257-2

© 2024 Cierre edizioni

via Ciro Ferrari, 5 37066 Sommacampagna, Verona

tel. 045 8581572

edizioni.cierrenet.it • edizioni@cierrenet.it

Maurizio Ficari

LAPICIDI E MARMORARI

Scultura architettonica umbra e *opus sectile* cosmatesco
nell'età di Innocenzo III


CIERRE
edizioni

INDICE

Presentazione	7
Introduzione	13

LAPICIDI E MARMORARI

L'orizzonte storico: dalle <i>promissiones</i> alle <i>recuperationes</i>	17
L'antefatto. Innocenzo III e i marmorari a Roma	35
Romanico toscano, scultura umbra e decoro cosmatesco a Tuscania	53
L'interpretazione dell' <i>opus sectile</i> cosmatesco nel Ducato di Spoleto	81
Tra Tuscia e Ducato. Orvieto e Lugnano in Teverina	117
Lapicidi e marmorari: un riepilogo	143
Bibliografia	145

PRESENTAZIONE

L'iscrizione con cui nel 1229 l'abate Angelo rivendica la committenza del chiostro dell'abbazia di Sassovivo, nei pressi di Foligno, segna un punto fermo nella fortuna delle modalità operative e dello stile dei marmorari romani in Umbria, protagonisti del libro che Maurizio Ficari oggi ci consegna.

L'epigrafe fulignate, oltre al committente, ricorda in modo un po' ambiguo che l'impresa fu compiuta *a magistro Petro de Maria / romano opere et mastria*. L'assenza della virgola tra il nome dell'artista e l'aggettivo seguente non chiarisce immediatamente se romano sia il maestro, come pure tutto lascia credere, o piuttosto si voglia attestare la romanità dell'opera che Pietro sigla, ovvero il suo carattere, lo spirito che la pervade e soprattutto il gusto che traspare dall'uso del marmo bianco e dalla regolarità ponderata e, in fondo, classicheggiante delle archeggiature dei quattro bracci del monumento.

Come che sia, il testo dell'iscrizione fornisce senza possibilità di equivoci alcuni dati importanti: Pietro, il cui nome è preceduto dalla qualifica di *magister*, è l'architetto-scultore a capo di una bottega, capace di assolvere un incarico piuttosto lungo e gravoso, commissionatogli da un autorevole membro della chiesa umbra; romano è il timbro linguistico dell'opera e il marchio "di qualità" che l'accompagna; romana, infine, è la maestria ideativa ed esecutiva dei suoi interpreti, vale a dire l'abilità nella realizzazione di un prodotto riconoscibile e autorevole perché radicato nella tradizione e, dunque, portatore di valori morali e spirituali reputati idonei.

L'esempio di Sassovivo, benché forse il più eclatante, non è tuttavia il solo che si possa registrare nella regione. Con la sua da-

tazione alla fine degli anni Venti del Duecento, esso rappresenta anzi un episodio maturo, se non addirittura attardato, tra quelli che testimoniano l'apprezzamento e il favore con cui l'Umbria guardò all'*opus romanum*.

Il lavoro di Ficari approfondisce esattamente questa prospettiva di studio: analizza per la prima volta, con una impostazione che potremmo definire monografica, i monumenti a nord di Roma nei quali, in maniera più o meno diretta, si registra la ricezione del linguaggio formale, tecnico e operativo dei marmorari romani o, per usare un termine ormai invalso, dei Cosmati. Limiti geografici e cronologici della ricerca sono i territori della Tuscia romana e dell'Umbria meridionale al tempo di Innocenzo III (1198-1216), il quale – «convenzionalmente considerato l'istitutore dello Stato della Chiesa» (Ficari) – proprio nella regione a nord di Roma esercitò con maggior forza e tenacia la sua volontà di riportare sotto il controllo pontificio quei territori nei secoli donati a S. Pietro dai sovrani laici (*recuperationes*).

Le rivendicazioni del papa, a dire il vero, si muovono a 360° intorno a Roma, coinvolgendo con eguale intensità i territori a sud e a settentrione della città, anche se le condizioni politiche, economiche e sociali dei due fronti sono sostanzialmente differenti. Alla costellazione di grandi famiglie feudali che punteggia il paesaggio meridionale, di cui il pontefice stesso è esponente ed espressione, si contrappongono i centri e i comuni del nord, controllati direttamente o sotto l'influenza più o meno energica dell'Impero. La Tuscia e i territori dell'ex Ducato di Spoleto tra i primi diventano così campo di abili azioni diplomatiche o di scontri aperti, tesi a strappare quelle terre all'Imperatore e a imporvi un fermo controllo centrale, un'autorità cioè basata su nuove regole burocratiche e amministrative.

L'esperimento che Ficari compie con il suo lavoro è dunque quello di ripercorrere le tappe del riassetto geopolitico voluto e perseguito da Innocenzo, la formazione cioè di un vero e proprio Stato sovrano, con il proposito di vagliare e verificare il ruolo dei marmorari romani – e dei loro seguaci o discepoli locali – quali principali ideatori e diffusori di un vocabolario formale, capace

di rendere visivamente immediato l'avvenuto recupero di uno specifico territorio o di un centro urbano, di un monumento o di un'abbazia. Tratto peculiare di questo linguaggio sono gli inserti in *opus sectile*, tecnica che ritroviamo a queste latitudini proveniente da Roma, dove dalla fine dell'XI secolo si afferma perché capace di dialogare con i materiali antichi, di impreziosirli e riquificarli. Rilavorare gli *spolia* del passato, classici o paleocristiani che siano, costituisce, infatti, una delle caratteristiche distintive del modo di lavorare dei Cosmati: come dimostrano i tanti casi che si potrebbero evocare, intervenire con tessere di vetro e pietre colorate sulla superficie candida e polita di lastre e frammenti antichi vuol dire infatti «migliorare la materia» (S. Romano), ovvero correggerla, esaltando di contro il lavoro dei moderni.

Come la storiografia del Novecento ha appurato, l'adozione nei territori indagati di modalità stilistiche ed espressive riconosciute e rivendicate come romane non avvenne con i caratteri di un semplice trapianto, cioè di un meccanico trasferimento di metodologie e linguaggi. Grazie al lucido itinerario tracciato da Ficari, ciò che tra la fine del secolo XII e l'inizio del Duecento riscontriamo nel "laboratorio umbro" è, al contrario, un fenomeno complesso e per alcuni versi assimilabile a quanto accade contemporaneamente in altre parti del *Patrimonium*, a cominciare dal Lazio meridionale: in entrambi i contesti, infatti, il rapporto si consuma in un confronto sostanzialmente libero, basato su scelte selettive, trasformazioni dei materiali e recuperi parziali del vocabolario proprio della produzione artistica romana, sempre sentita però come distintiva e autorevole.

Di questi trapianti, il libro indaga il ruolo avuto da Innocenzo III, il quale non rimase immune alle suggestioni e ai valori di cui i materiali maneggiati dai Cosmati sono portatori. A dispetto degli anni di studio trascorsi in Francia e dei viaggi in Europa compiuti nel periodo di formazione, Innocenzo tradisce nelle sue committenze un gusto e un'inclinazione che non sembrano aver ceduto alle lusinghe del gotico oltralpino, ma che sono rimasti fedeli al portato classicheggiante che si respirava nell'Urbe. Ficari segue passo passo la carriera del papa, recuperando sia le tracce

delle sue commissioni romane, sia quelle degli interventi promossi – o anche soltanto favoriti – entro i confini dello Stato che si andava formando e rinforzando grazie ai suoi sforzi. I marmi e i pattern geometrici di matrice o, anche solo, di gusto cosmatesco sono dunque il *fil rouge* attraverso cui seguire il processo di irradiazione di una formula espressiva finalizzata a manifestare possesso e dipendenza politica.

Quello di Maurizio Ficari, tuttavia, non è un libro “a tesi”, semmai il contrario. L'autore infatti dà corpo a una ricerca che mira a verificare la giustezza e lo spessore di alcuni spunti interpretativi e prospettive d'indagine proposti in passato e che, dalle aperture di Peter Cornelius Claussen ai più recenti approfondimenti di Luca Creti, non erano stati ancora posti a confronto con il tessuto vivo dei monumenti. Mancava soprattutto una visione d'insieme del fenomeno e un bilancio storiografico che permettesse di inaugurare una nuova stagione di indagine.

Con papa Innocenzo non siamo di fronte a una sporadica esportazione o episodica tramitazione di modelli e stili, come pure testimoniano per il XII secolo alcuni monumenti, a cominciare dall'oratorio di S. Giovenale e Cassio nella cattedrale di Narni; ciò a cui assistiamo è piuttosto un metodico adeguamento dei monumenti locali agli standard romani. In alcuni casi, Ficari può dare conto di come questo processo abbia caratteri eterodiretti e venga attuato attraverso la mediazione dei presuli locali: così a Tuscania, dove il vescovo Raniero (1199-1222) è familiare e sodale di Innocenzo III; e così probabilmente a Spoleto, dove il pavimento della cattedrale costituisce un insieme, che sulla base dei dati tecnici e di stile, può essere diviso in due grandi “unità”: la prima, nell'area della navata centrale antistante il presbiterio, e la seconda, dalla zona mediana della navata alla controfacciata. Analisi accurate dell'insieme hanno dimostrato che la bottega responsabile della prima sezione, composta da lastre ricollocate nel XVI secolo, realizzò il lavoro facendo ampio ricorso a motivi che trovano strette analogie nei litostrati di aria adriatica. Le maestranze attive nella sezione successiva presentano invece soluzioni e modalità tecnico-operative più vicine a quelle dei Co-

smati, tanto da aver fatto pensare alla presa in carico del lavoro da parte di una bottega di origine romana, all'interno della quale però furono accolti membri della precedente taglia "adriatica". Di particolare interesse, per noi, è notare come la comparsa dei marmorari di Roma poté avvenire allo scadere del XII secolo, all'inizio cioè del regno di Innocenzo, il quale nel 1198 soggiornò a Spoleto per la consacrazione del duomo della città, tolta in quello stesso anno a Corrado d'Urslingen, ultimo duca filoimperiale, e riportata tra i possedimenti del *Patrimonium*.

Diverso è il caso della collegiata di S. Maria Assunta a Lugnano in Teverina, dove diversi brani della ormai consueta decorazione di tipo cosmatesco si dispiegano sia in facciata, sia all'interno dell'edificio. Ficari ipotizza che la loro presenza possa essere stata «stabilita a seguito del giuramento prestato nel 1204 dai lugnanesi a Innocenzo III, per mezzo di un messo pontificio, alla presenza dei consoli Oddone Orlandini e Renato Bibulci». Non sappiamo se fossero questi ultimi a imporre il consueto formulario decorativo o, al contrario, ad assumersi la responsabilità di prendere decisioni e fare scelte sull'orientamento estetico del monumento fossero piuttosto i cittadini stessi, ovvero gli esponenti laici della società, che evidentemente si riconoscevano e appoggiavano il ritorno del borgo nelle mani del pontefice. Rimane il fatto che, in questa occasione, la consueta libertà interpretativa dei modelli è tradotta con una maggiore disinvoltura e una più marcata autonomia dai prototipi. Si tratta dunque di una conseguenza delle contingenze (scarsità di materiali pregiati, maggiore radicamento delle tradizioni locali, disponibilità economica limitata ecc.) o di una scelta specifica, dettata dalle preferenze e dalle inclinazioni della committenza e del pubblico a cui quel vocabolario ornamentale si rivolge?

La domanda coinvolge ovviamente annose questioni, alle quali si può soltanto fare cenno, e che vanno dal ruolo e dal peso del committente nella definizione di un prodotto artistico, alla dialettica non meno spinosa dei rapporti tra centro e periferia. Almeno su quest'ultimo punto, tuttavia, il contenuto di questo libro può dare un valido contributo nella direzione che appare

come la sola via d'uscita dall'impasse storiografica in cui spesso si cade: il superamento, cioè, del binomio colonizzatore / colonizzato, in favore del riconoscimento di una dimensione multi-centrica, in cui le realtà locali sono parimenti coinvolte e agenti negli specifici processi di produzione e di realizzazione. Seguire i diversi gradi di questo allontanamento dai modi più propriamente riconoscibili come romani, provando a metterli in relazione con le diverse tipologie di committenza, schiude la possibilità di valutare quale sia l'incidenza delle responsabilità delle diverse forze in campo, nonché il portato della tradizione, del gusto e della disponibilità dei materiali locali.

Rispondere a queste domande può contribuire di conseguenza a rompere il cerchio immobile di cui talvolta si rimane prigionieri quando si fa ricorso alle categorie di "influenza" o – che è l'altra faccia della stessa medaglia – di "bottega", per spiegare quei prodotti reputati di minore levatura o di secondo piano. La discesa nel tessuto vivo dei fenomeni, che questo libro compie, nonché la disamina delle dinamiche produttive e dei processi operativi che Maurizio Ficari propone possono invece ribaltare i piani e offrire nuove fruttuose basi su cui discutere e lavorare.

Walter Angelelli

INTRODUZIONE

Questo volume è tratto dalla tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, XXVII ciclo, a.a. 2014-2015, svolto presso la Scuola Dottorale della Facoltà di Lettere e Filosofia-Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Sapienza, Università di Roma, dal titolo «Innocenzo III e la propaganda pontificia in Tuscia: fondazioni cistercensi e marmorari romani», tutor Pio Francesco Pistilli.

Nel corso degli ultimi dieci anni, alcuni capitoli della tesi, riguardanti principalmente il territorio della Tuscia, sono stati estrapolati e rivisti per essere pubblicati in atti di convegno e riviste scientifiche. Da quella stessa indagine sono germinate altre ricerche che ne hanno seguito il solco, sia sul versante della produzione cosiddetta cosmatesca, in scenari differenti da quello romano, sia su quello dell'architettura cistercense. Tutti quei testi sono andati a formare, dunque, un filone di studi che, nonostante la frammentazione e alcune correzioni di rotta, origina da una visione unica e coerente, che è rimasta, a mio avviso, valida tutt'oggi.

Se i materiali della Tuscia hanno trovato, in questo modo, una divulgazione disgiunta, era rimasta inedita una consistente porzione di quella tesi, che, seppur profondamente connessa con quanto dato già alle stampe, ne costituisce una sezione affrontabile separatamente, in quanto si può considerare una costola del fenomeno della propagazione dell'*opus sectile* cosmatesco nel *Patrimonium sancti Petri*. L'impiego della decorazione tipica dei *magistri doctissimi romani* all'interno del Ducato di Spoleto, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, è difatti riconoscibile come

un effetto della presenza di quel bagaglio stilistico nei prossimi territori della Tuscia e, al contempo, quale manifestazione autonoma di quella tradizione, poiché accolta all'interno di una concezione formale distinta e consolidata.

L'analisi di tale 'sconfinamento' di una consuetudine decorativa, comunemente considerata di pertinenza di un definito ambito territoriale o di uno specifico genere di autori, evidenzia la duttilità, nonché *l'appeal*, di talune pratiche artistiche che, quindi, faticano ad essere incasellate in un limitato ambiente culturale. La stessa indeterminatezza che aleggia sulla formazione delle maestranze all'opera sui mosaici cosmateschi tra Tuscia e Ducato, nei casi qui presentati, rispecchia il carattere flessibile del portato espressivo del decoro geometrico in *opus sectile*. Se quest'ultimo, a Roma, si caricò di determinati connotati concettuali, evocativi dell'eredità dell'Antico ma anche della magnificenza del potere pontificio, ciò non impedì, anzi agevolò, la sua adozione e rielaborazione in altri contesti produttivi tra la fine del XII secolo e i primi anni del successivo; paradossalmente, però, tale inclusione determinò forse un annacquamento del dato ideologico di partenza, dettato da un uso meno esteso e perito della tecnica.

Vorrei, infine, premettere che, nel corso delle ricerche, si è presentato a più riprese il quesito sull'effettivo ruolo di papa Innocenzo III in questa vicenda, ovvero se ci sia stato, da parte sua, un programmatico impulso allo sviluppo di un linguaggio artistico riconoscibilmente romano all'interno del Ducato; la sua sottile intelligenza nell'uso degli strumenti propagandistici suggerirebbe così. Ad ogni modo, quel che appare è che, senza la sua risoluta azione di recupero delle terre del *Patrimonium*, la diffusione del repertorio cosmatesco, a quelle date e in quei luoghi, sarebbe stata di minor impatto. È, pertanto, opportuno allacciare la politica (e le committenze artistiche) di Innocenzo allo sviluppo del mosaico *romano more* tra i lapicidi umbri, per comprendere questo evento, vuoi che sia un frutto consapevole delle scelte della Curia, vuoi che sia il sintomo di un clima istituzionale radicalmente mutato nel corso di pochi anni.

Mi è obbligo ringraziare colleghi ed amici, preziosi per questo scritto quanto per me: Maria Sole Cardulli, Roberta Cerone, Carolina Delpino, Federico De Martino, David Frapiccini, Francesco Gangemi, Giovanni Gasbarri, Manuela Gianandrea, Claudia Quattrocchi, Giuliano Romalli, Jores Rossetti, Lorenzo Riccardi, Maria Rosaria Rinaldi, Maria Cristina Rossi. La mia riconoscenza va inoltre ai colleghi del Museo di Roma in Palazzo Braschi e della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, su tutti Angela Maria D'Amelio.

Ringraziamenti speciali vanno a Walter Angelelli ed Angelo Passuello, che mi sono stati di grande supporto nella fase di revisione e produzione editoriale, e a Pio Francesco Pistilli, al quale devo molto.