
Forme geometriche e rappresentazioni del cosmo: geometria e teofania in un mosaico del XIII secolo della Cattedrale di Aosta

RAUL DAL TIO

Premessa

Il restauro in corso dei due mosaici pavimentali della Cattedrale Santa Maria Assunta di Aosta è l'occasione per presentarne una storiografia aggiornata e commentata. È questo uno studio nato come impianto preliminare ad un contributo molto più ampio, volto a analizzare quanto la geometria, la numerologia e la cosmografia pagana antica siano entrate a far parte della cosmografia cristiana, acquisendo quest'ultima le nuove valenze teologiche, poi rappresentate nelle figurazioni dei manoscritti, nei dipinti murali e nella realizzazione dei mosaici.

Il mosaico superiore della Cattedrale si presta in modo particolare a questa analisi per la centralità riservata dai mosaicisti alle forme geometriche, un intreccio di cerchi, quadrati, rombi e diagonali quasi del tutto spogliato del florilegio di figure antropo-zoomorfe, referenti tanto di simbologie geografiche e zodiacali, quanto di icone vetero e neotestamentarie. In tal senso la netta prevalenza dello spazio geometrico rispetto a quello figurato non solo differenzia questo mosaico da quello inferiore, la cui rappresentazione dell'anno con il ciclo zodiacale dei mesi si ripete, pur con le debite varianti, in non pochi esempi al di qua e al di là delle Alpi, ma è ciò che lo rende unico nel suo genere.

L'impianto geometrico della cosmografia cristiana fu interamente mutuato dalla cosmografia pagana nei suoi costituenti essenziali: circolarità, punti cardinali, rosa dei venti, Zodiaco, stagioni, quattro elementi della materia, sfera delle stelle erranti (i sette pianeti) e stelle fisse. Tra il XII e il XIII secolo la cosmografia cristiana trovò la sua più piena realizzazione quando la cosmologia neoplatonica, ormai pienamente assimilata dal cristianesimo, ebbe ampio spazio di sviluppo nell'idea di un universo creato da Dio secondo regole geometriche e numeriche. Pur con gradi diversi di complessità, le immagini della cosmografia cristiana furono il risultato finale di un processo che, nato come acquisizione di una composizione formale basata sulla circolarità del cosmo pagano, passò attraverso le illustrazioni scientifiche di argomento astronomico e astrologico per approdare ad un universo popolato di simboli biblici, cori angelici, animali e mostri tratti dai bestiari a rappresentare vizi, virtù e scenari dell'Apocalisse.

La storiografia

La prima succinta notizia relativa ai mosaici della Cattedrale di Aosta è riferita da Jean-Baptiste de Tillier intorno al 1721: « Le pavé du chœur de la cathédrale est fait de marquetterie a la mosaïque »¹. Gli storiografi del XVII secolo, Roland Viot, Jean-Claude de Tillier (già Daniel Monterin) e Claude Mochet non ne avevano fatto menzione alcuna.

Nel 1831, il canonico François-Frédéric Nourissat, curato della parrocchia di San Giovanni Battista di Aosta, in una memoria indirizzata al presidente degli Archivi reali di Torino, conte Luigi Nomis di Cossilla, descrive sommariamente i due mosaici². Questa descrizione, pur con numerosi errori, incertezze paleografiche e scorrette interpretazioni iconografiche, è del tutto nuova in questo panorama storiografico e si interpone cronologicamente tra il succinto rapporto del De Tillier e quello di Cibrario-Promis, quest'ultimo di soli due anni successivo:

« Au milieu du chœur, di-je, in plano on voit une mosaïque représentant sous la figure d'un vieillard l'année, ayant le soleil et la lune aux côtés de sa tête et autour de lui les douze mois plus en petit représentés par les douze signes du zodiaque qui dominant en chaque mois, avec la seule inscription en petites pièces de marbre noir, de l'année et de chaque mois. [...] Dans le Sancta Sanctorum in plano on voit une autre mosaïque représentant le Paradis terrestre, où l'on aperçoit des animaux terrestre et aquatiques, ainsi que des plantes et qui aux quatre coins a quatre grosse figures représentant les quatre fleuves formés de celui qui sortoit de Paradis, dont celle qui est au sud-ouest est la figure d'une femme qui tient un vase plein d'eau qu'elle verse, et dont l'inscription est Euphrates. Celle qui est au sud-est est la figure d'un éléphant avec l'inscription Elephans. Celle qui est au nord-est est la figure d'un crocodile avec l'inscription Cholera (sic), probablement tirée de la cruauté de son naturel; et celle qui est au nord-ouest est la figure d'un tigre avec l'inscription Tigris. Deux ont les noms que la Genèse leur donne, Euphrates et Tigre, et les deux autres le Phison qui en hébreu signifie un fleuve grand, abondant, étendu, est représenté

1 J.-B. DE TILLIER, *Historique de la Vallée d'Aoste*, edizione a cura di A. Zanotto, Ibla, Aoste 1968, p. 128.

2 La memoria fece seguito ad una circolare inviata il 30 luglio dello stesso anno, dal presidente degli Archivi reali di Torino, conte Luigi Nomis di Cossilla, a tutti i parroci della Savoia, con l'intento di censire le testimonianze epigrafiche esistenti nel regno. Il documento è conservato all'Archivio di Stato di Torino: ASTO, Corte, Biblioteca Antica, Manoscritti, Iscrizioni diverse esistenti nelle varie Provincie dei Regi Stati, Mazzo Jb, VIII, 1 (cartone relativo a Alessandria, Annecy, Aosta, Asti, Biella, Bobbio) p. 4. Luigi Nomis di Cossilla inizia la carriera ai Regi Archivi come volontario il 30 maggio 1814. Ricopre la carica di reggente nel 1830 e diventa regio archivista e consigliere di S.M. dal 1832, presidente degli Archivi reali nel 1844, e verrà collocato a riposo nel 1850; cf. G. FEA, *Cenno storico sui regi archivi di corte 1850*, a cura degli Archivistici di Stato di Torino, Torino 2006. "Calendario generale de' Regi Stati, Ottavo anno 1831", pp. 192-193, Regi Archivi di Corte. François-Frédéric Nourissat nativo di Fontainemore (1792-1855) dal 30 luglio 1820 fino al 1855 è curato di San Giovanni Battista in Cattedrale. P.-É. DUC, *Le clergé d'Aoste de 1800 à 1870*, Aoste, Mensio, 1870, pp. 128-129.

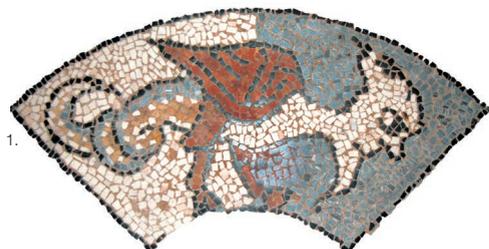
par l'éléphant le plus gros des animaux, et que le Géhon ou Nil qui en ébreu signifie un fleuve violent, rapide, impétueux, l'est par le crocodile qui en est un des plus cruels, et qui n'existe que dans ce fleuve ».

Nel 1833, Luigi Cibrario e Domenico Casimiro Promis rammentano in poche parole la loro esistenza: «Un altro mosaico della stessa età [XII secolo, come quello di Ivrea] si vede ancora nel presbiterio della cattedrale di Aosta»³.

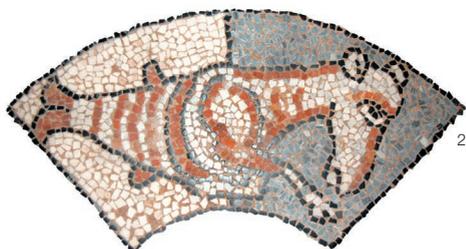
L'erudito tedesco Ernst Aus'm Weerth nel 1837 data il mosaico, per le sue qualità coloristiche, alla prima metà del XII secolo ed evidenzia le similitudini esistenti tra l'aspetto della manticora di Aosta con quella della del mosaico della Cattedrale di San Gereone a Colonia⁴.

Una prima sommaria descrizione dei mosaici aostani appare nel 1854 per mano di Ferdinand de Lasteyrie. Mescolando gli elementi iconici di entrambi, egli individua nel mosaico inferiore la rappresentazione dell'anno: « ANNUS; le temps représenté dans ses révolutions par le soleil et la lune, SOL et LUNA »⁵. In quello superiore identifica i quattro elementi platonici, aria, acqua, fuoco, terra, simbolizzati nei quattro animali disposti nella fascia circolare centrale: salamandra, toro, uccello e pesce. Di questi egli confonde erroneamente la manticora (fig. 1) con la salamandra e l'ippocampo (fig. 2) con il toro.

Le figure allegoriche restanti, ELEPHANTIS [ELEFANS], GUMERA [CHIMERA], TIGRIS, EUFRATES, FISION, GION, anch'esse mescolate riprendendole da entrambe i mosaici (i fiumi Fison e Gion sono negli spazi angolari mistilinei superiori del mosaico dell'Anno), rappresentano, secondo Lasteyrie, simboli geografici antichi. Nel pri-



1. La man(t)icora.



2. L'ippocampo.

3 Rispettivamente socio delle Regie Accademie di Torino, Lione, Marsiglia e del Basso Reno e Conservatore del Medagliere di Sua Maestà. L. CIBRARIO, D. C. PROMIS, *Documenti, sigilli e monete appartenenti alla storia della monarchia di Savoia*, Torino, Stamperia Imperiale, 1833, p. 4.

4 E. AUS'M WEERTH, *Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln nebst den damit verwandten Mosaikboden Italiens*, Bonn 1873.

5 F. DE LASTEYRIE, *La Cathédrale d'Aoste. Étude archéologique*, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1854.

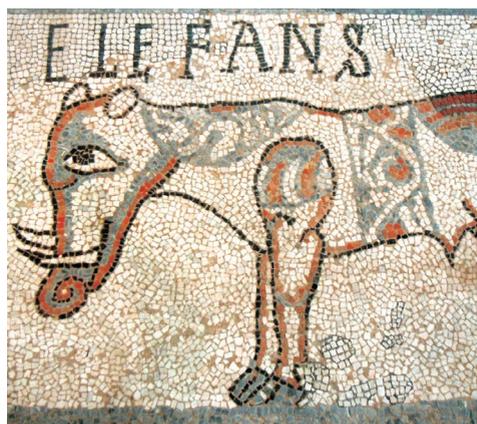
mo nome riconosce l'isola egiziana di Elefantina (fig. 4); il secondo, erroneamente letto Gumara invece di Chimera (fig. 3), lo associa ad una terra collocata da Tolomeo nel mare delle Indie. Infine, a fianco dei più noti Tigri ed Eufrate mesopotamici, identifica i biblici Phison e Gihon.

Lasteyrie è tra i primi autori a porre in rilievo gli altri significati dei quattro fiumi del Paradiso. Citando sant'Agostino rimanda alle quattro virtù cardinali, nonché ai quattro evangelisti⁶. In merito a quest'ultima assimilazione, l'autore si rifa ai *Vetera Monumenta* di Giovanni Giustino Ciampini del 1690⁷, il quale riporta testualmente le parole di Christian Druthmar (Christianus Druthmari Corbeiensis, detto Christianus Grammaticus):

« quatuor fluminum, quæ profluunt de uno fonte ex Paradiso, similiter hæc ore Domini Jesu Christi. Per Geon, qui dicitur terreus, significatur Matthæus, qui terrena acta de Christo narravit. Per Tygrim, qui velocitas interpretatur, Marcus, qui cursim acta Domini exposuit. Per Eufratem, qui fertilitas interpretatus, Lucas, qui uberius et latius Domini gesta decurrit. Per Phison, qui insufflatio potest dici Johannes, qui excellentius afflatus Spiritu Sancto de Domini dignitate attigit. Sicut ista quatuor flumina irrigant omnem mundum, sic quatuor Evangelia irrigant omnem Ecclesiam ».



3. La chimera.



4. L'elefante.

6 « Nemo itaque prohibent nemo intelligere Paradisum, vitam beatorum; quatuor eius flumina, quatuor virtutes, prudentiam, fortitudinem, temperantiam, atque iustitiam [...] ; quatuor autem Paradisi flumina, quatuor Evangelia »: AURELIJ AUGUSTINI HIPPONENSIS EPISCOPI, *De Civitate Dei contra paganos*, Migne, XLI, l. XIII, c. XXI, coll. 394-395.

7 JOANNIS CIAMPINI ROMANI, *Vetera Monumenta in quibus musiva opera sacrarum profanarumque ædium structura*, Joannis Jacobi Komarek, Romæ MDCXC, p. 248. CHRISTIANU DRUTHMARI CORBEIENSIS monaci, *Expositio in Mattheum evangelistam*, Migne, CVI, c. I, col. 1265. Christian Druthmar nacque in Aquitania all'inizio del IX secolo. Monaco nel monastero benedettino di Corbie, per la sua versatilità nella conoscenza del greco e dell'ebraico fu denominato Christianus Grammaticus.

Lasteyrie è del parere, pur in assenza di prove certe, che il litostrato sia stato realizzato tra l'inizio del V e la fine del VI secolo d. C; egli lo riferisce dunque all'epoca paleocristiana.

Julien Durand nel suo saggio *Les pavés-mosaïques en Italie et en France* del 1855 riporta quanto scritto da Lasteyrie l'anno precedente, con il dubbio che una datazione così antica non sia in accordo con l'ottimo stato di conservazione del litostrato⁸. Considerando l'epoca in cui fu redatta, la lettura del mosaico fatta da Édouard Aubert nel 1857 può ancora oggi essere considerata emblematica⁹. L'autore esamina separatamente i due mosaici e analizza ogni singolo aspetto iconografico, non incorre in grossolani errori paleografici e anticipa alcuni elementi fondamentali, poi meglio chiariti dall'indagine archeologica degli ultimi anni del secolo XX.

La sua prima osservazione è l'incompletezza dell'opera, che egli definisce frammentaria, resa evidente dalle plurime mancanze nella bordura e dall'assenza di due dei quattro fiumi del Paradiso. Non omette di identificare correttamente la man(t)icora, il mostro mangiatore di uomini che Brunetto Latini descrive nel *Tesoretto*¹⁰.

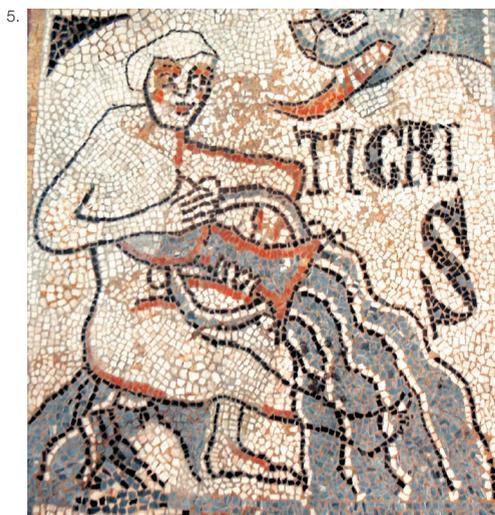
Il Tigri e l'Eufrate sono descritti in forma di giovani seduti sulle rocce, recanti due grandi anfore dalle quali versano abbondanti acque. Non sfugge all'Aubert la presenza di due teste di animale, rispettivamente un leone e un bue che, sopravanzando dalla cornice, mirano araldicamente il volto dei due anforiferi (figg. 5 e 6). L'Aubert, perfettamente al corrente del duplice significato dei quattro fiumi del Paradiso, identifica nel leone e nel bue i simboli degli evangelisti Marco e Luca.

Il commento di Édouard Aubert, pur non entrando nel dettaglio, rivela una sua discreta conoscenza degli ambiti dell'iconografia antica e degli avvenuti processi di migrazione dei simboli della cosmografia pagana in quella cristiana. Le immagini che compongono i due mosaici attraggono talmente l'attenzione dell'Aubert, da imporgli una serie di congetture sulle idee compositive dell'artista. In merito al mosaico dell'Anno, in via preliminare, egli osserva che «On y voit, dès l'abord, le melange des idées chrétiennes avec les souvenirs du paganisme ». I segni dello Zodiaco pagano sono scomparsi per lasciare il posto a « des personnages

8 J. DURAND, *Les pavés-mosaïques en Italie et en France*, "Annales Archéologiques", XV, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1855, pp. 223-231.

9 É. AUBERT, *Les mosaïques de la Cathédrale d'Aoste*, "Annales Archéologiques", XVII, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1857, pp. 3-8; É. AUBERT, *La Vallée d'Aoste par Édouard Aubert*, Paris, Amyot, 1860, [Aoste 1958]², pp. 205-209.

10 « Ci dit de la manticores. Manticores est une beste en cel pais meesmes, ki a face d'ome et colour de sanc, iauz janes, cors de lion, coe d'escorpion ». BRUNETTO LATINI, *Tresor*, traduzione a cura di G. BELFRAME, P. SQUILLACIOTTI, P. TORRE, S. VATTERONI, Torino, Einaudi, 2007, 192. Anche Plinio descrive la Manticora: « Ctesia scrive che presso gli stessi Etiopi nasce l'animale che egli chiama mantincora, con triplice ordine di denti uniti a forma di pettine, con faccia e orecchie umane, occhi azzurri, colore sanguigno, corpo di leone e che punge, come lo scorpione, con la coda », GAIUS PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, a cura di G. B. CONTE, Torino, Einaudi, 1983, vol. II, VIII, 75.



5. Il fiume Tigri con il leone.



6. Il fiume Eufrate con il bue.

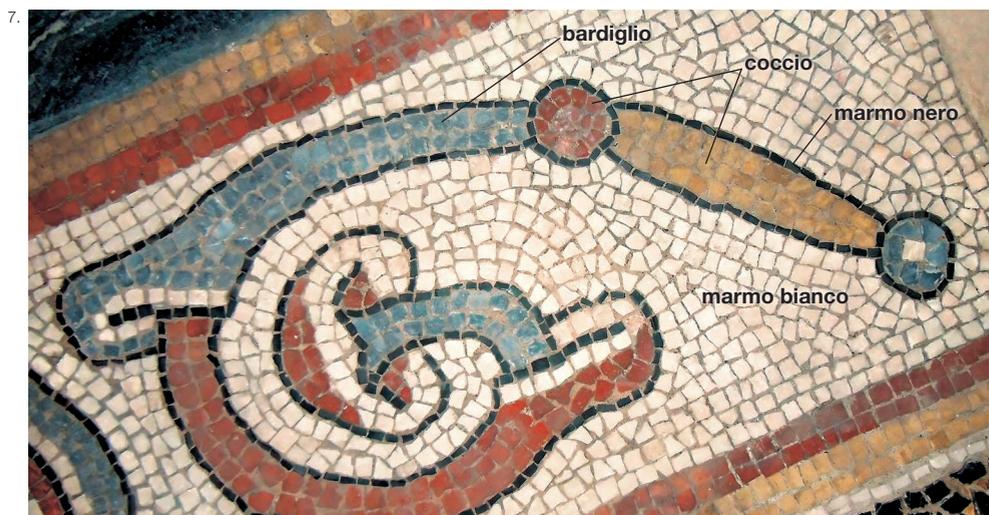
[i mesi] dont la signification est toute morale, et qui expriment la loi à laquelle tous les hommes sont assujettis: le travail ».

Aubert non identifica nel grande personaggio nimbato, posto al centro del cerchio dell'*Annus*, la figura del Cristo Cronocratore. Tuttavia, osserva che negli zodiaci dell'antichità, il centro poteva essere occupato dal dio Pan, inteso nel senso etimologico del termine: il Tutto.

I quattro fiumi del Paradiso, « aux quatre angles du quadrilatère, pour rappeler que la voix des évangélistes doit se faire entendre dans tout le monde, vers les quatre points cardinaux », rivelano la conoscenza delle differenti forme in cui si manifesta la *tetraktis*, qui espressa dalla tetrade: fiume-evangelisti-punti cardinali. Degna di nota, per lo spunto di erudizione, è la citazione resa in nota riferita alle miniature che illustrano la *Topographia Christiana* di Cosmas Indicopleustes, monaco alessandrino del VI secolo d. C. che propone una cosmografia strettamente aderente alla Bibbia.

In merito alla datazione del litostrato, Aubert parteggia per il XII-XIII secolo, attribuzione proposta dagli archeologi francesi (molto probabilmente si tratta del Durand).

Non sfugge una certa impronta, che egli definisce « caractère antique », un aspetto probabilmente dovuto alla valenza coloristica dei mosaici, resa con l'uso di tessere di cinque colori fondamentali: nero, bianco, grigio-azzurro, rosso e arancio. Anticipando letture di quasi un secolo successive, Aubert ritiene che questo carattere possa riconoscere « l'influence des vestiges de la civilisation apportée par les préto-riens de l'empereur » in quanto « la cité d'Auguste, si riche aujourd'hui en débris romains, devait au moyen âge renfermer un nombre bien plus grand encore de ces



7. I quattro tipi di materiale usati per la resa cromatica.

admirables modèles»¹¹. Le *nuances* cromatiche (fig. 7) sono state rese con cinque tipi di materiale litico: marmo bianco, marmo nero, bardiglio (grigio-azzurro), coccio (rosso e arancio).

Nel medesimo numero di “Annales Archéologiques” del 1857, in cui l’Aubert pubblica il suo saggio, Ainé Didron tratta specificatamente (unico tra gli autori) del mosaico superiore di Aosta¹². Concordando con la lettura di Aubert, egli amplia e risolve la questione della *tetraktis* simbolica, in cui vengono equiparati i quattro fiumi del Paradiso alle quattro virtù cardinali, ai quattro profeti e ai quattro evangelisti e animali associati.

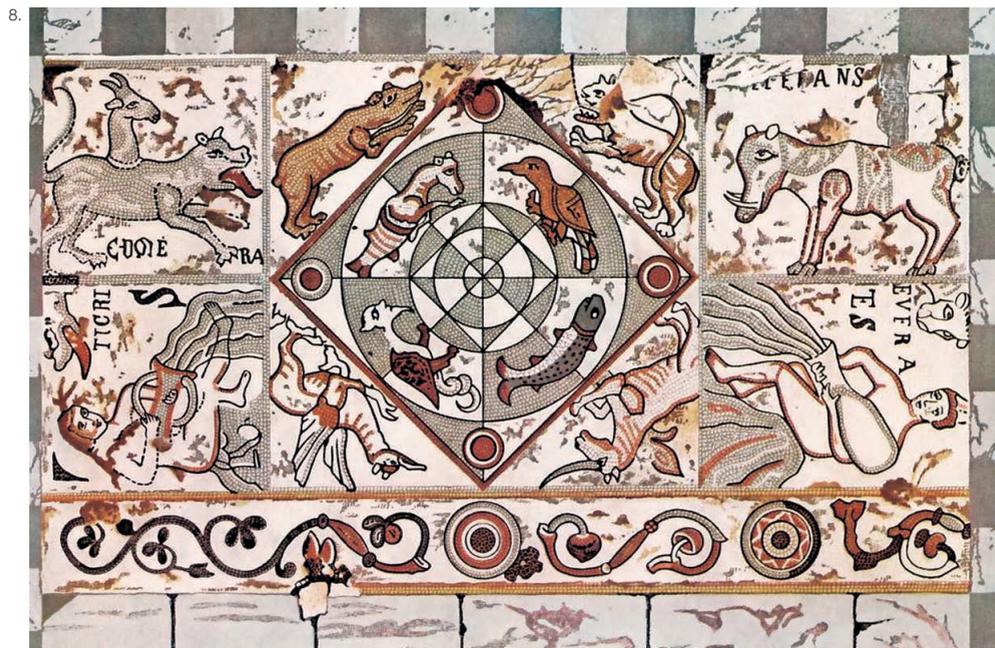
TABELLA I	4 Virtù	4 evangelisti	4 animali	4 profeti	4 fiumi
	PRUDENZA	GIOVANNI	AQUILA	ISAIA	FISON
	TEMPERANZA	MARCO	LEONE	DANIELE	TIGRI
	FORTEZZA	LUCA	BUE	GEREMIA	EUFRATE
	GIUSTIZIA	MATTEO	UOMO	EZECHIELE	GEON

11 Vittorio Viale, sulla suggestione delle osservazioni di A. M. Brizio del 1942 osserva che « il litostrato della cattedrale ha, tra quelli romanici, una caratteristica sua propria: l’inusitata, varia, fresca intensità di colore [...] e non si può escludere che questa singolare caratteristica derivi da qualche esempio di età romana, nel XII secolo ancora visibile in Aosta ». A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall’età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942; V. VIALE, M. VIALE FERRERO, *Aosta romana e medievale*, Torino, Istituto San Paolo, 1967, tav. VII.

12 A. DIDRON, *Mosaïque de la Cathédrale d’Aoste*, “Annales Archéologiques”, XVII, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1857, pp. 388-392.

Didron supporta le equivalenze simboliche con quanto fuso nel bronzo del fonte battesimale della cattedrale di Hildersheim, del quale riporta l'iscrizione: « Quatuor irrorant paradisiaci flumina mundum/Virtutes que rigant totidem cor crimine mundum/Ora prophetarum que vaticinata iverunt/Hec rata scriptores evangelii cecinerunt ». A ciò fa seguire il passo del *Rationale Divinorum Officiorum* di Guillaume Durand de Mendes: «Finge enim quodlibet animal quasi quadratum: in quadrato sunt quatuor anguli, et in quolibet angulo erat una ala. Porro hi quatuor significati per prædicta quatuor flumina, per Physon Joannes, per Gheon Matthæus, per Tygrim Marcus, per Euphratem Lucas; sic enim clare probat Innocentius III de Evangelistis in sermone »¹³.

Come l'Aubert egli avvalta il convincimento che, nelle intenzioni dei maestri mosaicisti, il progetto compositivo, benché mutilo di alcune parti, mirasse ad una raffigurazione tetragona (vedi i tre quadrati inscritti), attraverso la proposizione dell'equivalenza fiumi del Paradiso-evangelisti-animali simbolici-virtù. Tuttavia, a suo avviso, rimane insoluto il significato degli altri animali: *Elefans* e *Chimera*, che occupano riquadri affiancati ai due fiumi, nonché gli altri otto disposti agli angoli del quadrato centrale e nella fascia circolare interna (fig. 8). Pur non trovandone il



8. Il mosaico nel disegno di É. Aubert.

13 GUGLIELMO DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, apud Josephum Dura Bibliopolam, Neapoli 1859, libro VII, cap. XLIV, 5, p. 717.

nesso simbolico, Didron non scarta l'ipotesi che gli animali reali o fantastici siano in relazione quaterna con i fiumi del Paradiso e con gli evangelisti: « Nul doute, à notre sens, que ces trois zones composées de quatre bêtes chacune, ne dussent avoir une portée symbolique relative à chacun des quatre fleuves et à chacun des quatre évangélistes »¹⁴.

Carlo Promis (*Le antichità di Aosta*, 1862) dedica poca attenzione ai mosaici, collocando cronologicamente al VI secolo quello inferiore e ad epoca posteriore quello superiore. Egli ritiene che le misure dei due tappeti musivi (rispettivamente 4,72 x 6,17 e 2,36 x 4,72), se trasformate in piedi romani (un piede = 0,295 m) equivalgono a piedi 16 x 21 e piedi 8 x 16: « Misurando adunque codesti lati in Aosta intieri piedi romani, mi persuade appartenere essi ad età nella quale non era ancora alterato quel piede, come accadde dopo il VI secolo »¹⁵.

I successivi studi degli storiografi locali Édouard Bérard e del vescovo Joseph-Auguste Duc, rispettivamente del 1876 e del 1891, sono il risultato di un vistoso, ma comune ad entrambi, malinteso linguistico, che ha fatto ritenere il mosaico del coro opera di un noto scultore locale, vissuto tra la prima e seconda metà del Quattrocento: Stefano Mossetta¹⁶.

Édouard Bérard in una *mémoire* presentata all'Académie Saint-Anselme riporta un *obitus* relativo a Francesco di Challant (1442) e tratto dal *Martirologio* della Cattedrale, in cui evidenzia che il conte « Item fecit fieri suis expensis solanum supra chorum ». Il Bérard interpreta *tout court* la parola *solanum* come pavimento, suolo, facendo riferimento al mosaico inferiore, sui cui era stato eretto il mausoleo del conte di Challant, scolpito da Stefano Mossetta¹⁷.

14 DIDRON, *Mosaïque ...* cit. p. 391.

15 C. PROMIS, *Le antichità di Aosta*, Stamperia Reale, Torino 1862, copia anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1979, pp. 9-10.

16 Bérard presenta la memoria nella seduta dell'Académie del 22 novembre 1873. Nell'occasione si dà lettura di una lettera del vicepresidente della Società degli antiquari del Reno, il quale pone la questione dell'incompletezza del mosaico superiore, riferendosi all'assenza degli altri due fiumi del Paradiso. L'assemblea, attenendosi all'opinione dell'Aubert, darà risposta affermativa. *Séance du 22 novembre 1873*, in BASA, IX (1876), pp. 7-8; É. BÉRARD, *Mémoire sur la mosaïque intérieure du chœur de la cathédrale d'Aoste*, in BASA, IX (1876), pp. 1(11)-7(17); J.-A. DUC, *Mosaïque du chœur de la Cathédrale d'Aoste. Son âge*, in BASA, XV (1891), pp. 59-69.

17 La prima collocazione del mausoleo di Francesco di Challant doveva essere accanto alla cappella del vescovo Oger Moriset, prossima al portale d'accesso occidentale al chiostro. Tra il 1420 e il 1421 il Capitolo prese atto delle richieste di autorizzazione congiunte del vescovo e dello Challant. I canonici deliberarono l'assenso per la cappella di Moriset, mentre rinviarono la decisione sulla collocazione del mausoleo di Francesco. I verbali delle sedute del Capitolo del 1° aprile 1420 e del 10 maggio 1421, in cui si autorizza la costruzione della cappella Moriset e si prende atto della richiesta di Francesco di Challant, sono tuttora conservati presso l'Archivio capitolare: ACCA, inv. TIR BOÎTE 005B L 02 D_020, 1° aprile 1420; v 112 VOL 508.5, 10 maggio 1421. Per approfondimenti sui documenti in relazione a queste autorizzazioni cf. R. DAL TIO, *Il chiostro della Cattedrale di Aosta. La storia, i protagonisti, il significato simbolico*, Aosta, Le Château, 2006, p. 23-25 e note; R. DAL TIO, G. THUMIGER, *Ad opus claustris Ecclesie Augustensis*, Aosta, Le Château, 2011, p. 23, 92 e note 34, 35.

Il primo riferimento al *solanum* compare in un *motu proprio* del Capitolo datato 21 gennaio 1429, in cui si prende atto dell'incarico della costruzione del mausoleo e del *solanum chori* conferito al « magister Stephanus Mossetaz »¹⁸. L'8 luglio 1434, la quietanza di 750 fiorini rilasciata a Mossetaz, nomina specificatamente « magister Stephanus Mossetaz confessus fuit habuisse a Domino Comite Challandi plenam solutionem de septecentum et quinquaginta florenis parvi ponderis in deductionem operis solani ecclesiæ et suæ sepulturæ »¹⁹.

Senza aver condotto alcun approfondimento linguistico sull'origine e sul significato della parola *solanum*, per Bérard e Duc ciò è sufficiente per concludere che il termine stia ad indicare il mosaico del coro, realizzato, insieme al mausoleo del conte di Challant, da Stefano Mossetaz.

Può essere interessante a questo punto una testimonianza di circa due secoli successiva in merito alla collocazione del monumento sepolcrale e del mosaico. È la visita pastorale del vescovo Jean-Baptiste Vercellin, condotta nell'anno 1624²⁰: « In medio chori adest sepulcrum quoddam a tera sublevatum lapideum super quo est expressa imago unius ex domini de Challand quod sepulcrum est circonseptum latis fereis ». Dopo si descrive il coro ligneo, il grande Crocifisso, il mausoleo di Tommaso di Savoia ed infine si dice che « pavementum chori est lapideum ex opere musaico ». Parrebbe evidente, per il redattore del verbale, che il mosaico del coro e il mausoleo dello Challant siano due opere compresenti, ma cronologicamente distinte.

Il 17 agosto 1767 il prevosto Dondeynaz, il canonico Curgnoz, il procuratore del conte Charles-François de Challant-Châtillon, il vicebalivo Amédée de Fabar fanno una ricognizione sul mausoleo di Francesco di Challant. Ai piedi dei tre scalini che separano il coro dal *sancta sanctorum* si trova il mausoleo in marmo bianco « de la longueur de quatre pieds cinq onces et demie et de la hauteur de deux pieds, y compris deus onces de maçonnerie, laquelle maçonnerie est posée sur un pavé fait à la mosaïque et le dit mosolé prend et entre dans le premier les dits trois degrés »²¹. Questa è la descrizione del mausoleo poggiato sopra il mosaico e poi rimosso dall'imprenditore edile Alberto Albertolli nel 1799, su mandato di

18 « [...] Dominus Franciscus, Comes Challandi, nuper ordinaverit et proposuerit fieri facere in ecclesia Augustensis auxilio divino medietate, quoddam magnificum opus valde somptuosum, videlicet et eius sepulchrum et solanum chori dictæ ecclesiæ, et ipsius magnifici operis onus fiendi in se suscepit discretus vir magister Stephanus Mossetaz, burgensis Augustæ [...] ». Per l'originale cf. AHR, Fonds Challant, vol. 135, mazzo I, doc. 7. Il documento è trascritto in Duc, *Mosaïque...* cit., p. 61.

19 Duc, *Mosaïque...* cit. p. 63; B. ORLANDONI, *Stefano Mossetaz, architetto, ingegnere e scultore*, Aosta, Le Château, 2006, p. 21, 25.

20 Aosta, ACVA, *Visites pastorales de la Cathédrale et de la Collegiale*, Mons. Giovanni Battista Vercellino, 1624, 3091-3092.

21 *Séance 31 juillet 1901*, in BASA, XIX (1905), pp.12-14.

Philippe-Maurice de Challant, per evitarne la profanazione ad opera delle milizie rivoluzionarie²².

Il primo a contraddire l'attribuzione del mosaico del coro all'opera del Mossetta, quindi la sua collocazione cronologica al XV secolo, è Pietro Toesca che così commenta:

« È erronea l'opinione di F. Lasteyrie che attribuisce il pavimento al sec. IV-V e quella del Bérard che assegna al sec. XV il riquadro inferiore, ché i nostri mosaici trovano riscontro soltanto nell'arte del XII-XIV sec. [...] per la stessa ragione non si possono riferire ad essi le notizie introno al "solanum chori" lavorato da Stefano Mossetta di Aosta, "magister imaginum", tra il 1429 e il 1434. Se veramente accennano a lavori fatti nel pavimento, conviene dire che questi non ci furono conservati, o si limitarono a un lastrico lapideo composto dal Mossetta intorno la mausoleo di Francesco di Challant, ch'egli aveva scolpito e collocato appunto nel coro »²³.

Nel 1987 Bruno Orlandoni afferma, più esplicitamente, che il termine *solanum*, così come riportato in altri documenti di conti, stia ad indicare non un pavimento, bensì un solaio, un soffitto²⁴. Il latino classico intende per *solanum* la mora del gelso, da cui il termine botanico *solanacee*. Il latino tardo non contempla il termine nel significato di pavimento, suolo, bensì *solarium*, *tabulatum* che in area Gallica trova l'equivalente in *solier*, *tribune*, quindi un soffitto, un solaio, una soletta²⁵. È un fatto che in diversi documenti relativi a conti di cantiere redatti in Valle d'Aosta, la descrizione dell'opera lasci intendere la correttezza della traduzione *solanum* = soffitto, solaio²⁶.

22 DUC, *Mosaïque...* cit., pp. 67-68.

23 P. TOESCA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Aosta*, serie I, fascicolo I, Roma, Calzone, 1911, pp. 11-12.

24 B. ORLANDONI, *Appunti per una indagine sulla consistenza originaria e sulla dispersione del patrimonio artistico gotico in Valle d'Aosta*, in D. VICQUÉRY, *La devozione in vendita. Furti di opere d'arte sacra in Valle d'Aosta*, "Quaderni della Soprintendenza per i beni culturali della Valle d'Aosta", Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987, p. 23, nota 5.

25 C.-F. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887, ristampa anastatica Sala Bolognese 1992, a.v. *solarium*, pp. 511-512.

26 Un documento datato 1348, relativo ai lavori di restauro della casa del priore Giovanni di Vallaise, riporta il termine *solanum* inteso come solaio, soffitto: « Faciendo ipsum murum qui est extra domum factam de largo, a pede usque ad primum solanum de tribus pedibus et ab illosolano superius de duobus pedibus ». Cfr. R. BERTOLIN, *Arnad, anno 1348: i lavori alla casa del priore Giovanni, illegittimo di Vallaise*, in F. BAUDIN, R. BERTOLIN, O. BORETTAZ, *Treinadan 2000, Saint-Christophe, Duc, 1999*, p. 21. Il documento originale è conservato presso l'ANA, protocollo del notaio Roletto Magni de Curiamaiori, datato 24 settembre 1348. Nei conti della Castellania di Cly un documento del 1400 descrive la costruzione del solaio in legno: « Dicto francisco castellano quod ipse deberet facere reparare dictam turrin in statu opportuno et dictos duos solanos fieri facere de bonis trabibus, postibus, chivronibus, latis et losis pro quantitate infrascripta »; cf. ASTO, *Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Savoia, inv. 68, foglio 63, Cly Châtellenie, mazzo 4, doc. 3*.

Conclusa la presente digressione, di fatto indispensabile per fugare ogni dubbio in merito al malinteso generato dal Bérard e dal Duc, la storiografia dei mosaici continua con il *Catalogo della cose d'arte e di antichità* di Pietro Toesca, il quale, contraddicendo Bérard e Duc, data il mosaico inferiore al XII secolo e quello superiore al XIII o al XIV secolo. Sei anni più tardi (1917), Arthur Kingsley Porter daterà i mosaici al 1100²⁷.

Noemi Gabrielli nel 1957 concorda con la datazione di Toesca e concentra la sua attenzione proprio nella descrizione del mosaico superiore:

« Il secondo mosaico sembra mutilo, rappresenta i fiumi biblici il Tigri e l'Eufrate, e vari animali inseriti in una complicata composizione geometrica, in cui si sovrappongono quadrati, triangoli, cerchi in un fondo angusto di spazio. Il contorno è agile, movimentato, guizzante è la rappresentazione della ruota attorno alla girandola centrale. Più ricco di cromia del precedente, è notevole per senso decorativo. La chimera e gli animali inseriti nei triangoli sono resi con una vena spiritosa e quasi caricaturale. [...] Derivano entrambi da una stessa fonte che aveva il suo centro artistico nella famosa città eporediese, fiorentissimo ai tempi del vescovo Varmondo, e riprendono gli elementi di quello stile lineare, che nel primo rivela ancora la ricerca costruttiva del disegno, nel secondo, più vicino alle più tarde miniature dello *scrittorium* di Ivrea, si traduce in motivi di sapore ornamentale »²⁸.

Si mette qui in rilievo la sua struttura geometrica, della quale l'autrice rileva l'aspetto dinamico della *rota* centrale, un elemento iconico che è ripreso dalle miniature e illustrazioni dei codici.

Il primo saggio dettagliato sui mosaici di Aosta, ricco di confronti stilistici con le realtà dei tassellati padani, piemontesi ed esaustivo in quanto a storiografia, lo si deve a Elena Pianea nel contesto del volume *Piemonte romanico* edito nel 1994 a cura di Giovanni Romano. L'autrice intitola il paragrafo, parte di un più ampio contributo (*I mosaici pavimentali del Piemonte romanico*) *Le immagini del mondo a Torino e Aosta*, una suggestione anticipatrice di quanto verrà qui di seguito dettagliato, in merito alla transizione tra cosmografia pagana e cosmografia cristiana. Condotti i dovuti confronti stilistici del mosaico inferiore con i litostrati di Piacenza (cripta chiesa di San Savino), Bobbio (San Colombano), Pavia (presbiterio di San Michele), la cui composizione in medaglioni e la tecnica di realizzazione paiono però ancora legarli ad una tradizione antica, la Pianea indugia su quello superiore, non nascondendo l'evidente, quanto complesso, simbolismo iconografico:

27 A. KINGSLEY PORTER, *Lombard Architecture*, vol. 1, Yale, University Press, 1917, p. 330.

28 N. GABRIELLI, *L'arte nella Valle d'Aosta: lineamenti dal sec. XI al sec. XVI*, atti del XXXI congresso storico subalpino, Aosta 9-11 settembre 1956, Deputazione subalpina di Storia patria, Cuneo 1958, pp. 391-421.

« Il litostrato deve essere inserito nella serie di pavimenti che testimoniano la volontà di restituire l'immagine del mondo in sintonia con le enciclopedie medioevali. Nell'edificio consacrato alla fede, l'uomo presenta la sua idea del creato, popolando le terre conosciute con animali reali e relegando nelle zone remote e impercorribili del mondo gli esseri fantastici. Il senso dell'immagine non è univoco: la raffigurazione di esseri di diversa natura rimanda non solo a luoghi geograficamente diversi, ma ha anche finalità didascaliche; gli animali, frutto della creazione divina, sono veicolo di insegnamento morale, secondo la tradizione nata a partire dal *Physiologus* e consolidatasi nei bestiari medioevali »²⁹.

Pur astenendosi da qualsiasi analisi iconologica, Elena Pianea ha colto il senso generale di questa specifica realizzazione musiva: la volontà degli artisti di rappresentare una visione del cosmo, del mondo reale e fantastico, la non univocità delle figure con i loro rimandi allegorici, il progetto compositivo che ha riferimenti ai repertori enciclopedici dell'epoca e ai bestiari medioevali.

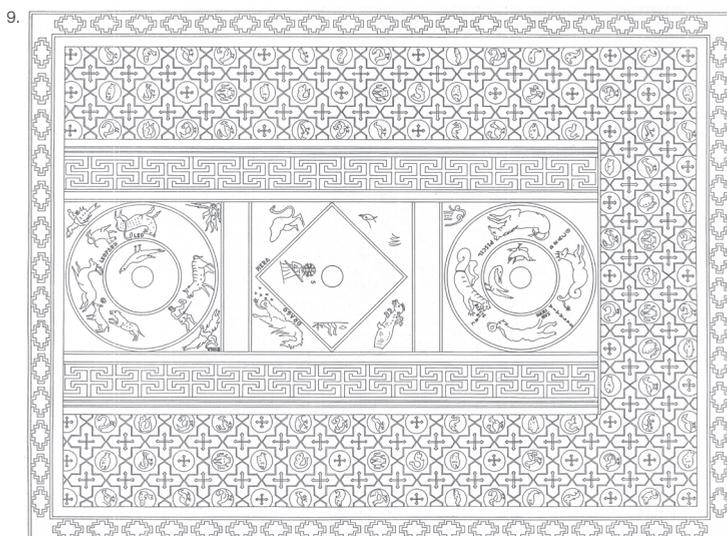
Il repertorio di figure umane e animali è come "impaginato" nel contesto di una struttura geometrica costituita da quadrati e cerchi concentrici; le diagonali generano quadranti, spicchi, settori, ulteriormente suddivisi ed alternanti dall'utilizzo della bicromia. Se i diversi significati delle figure rappresentate trovano esaurienti descrizioni nel *Physiologus* e nei repertori di iconologia cristiana, lo stesso non si può dire per le rappresentazioni geometriche, argomento che trova pochi studi, sia sotto il profilo del raffronto stilistico con altre realtà musive, sia nel merito dell'iconografia relativa alla raffigurazione geometrica. In proposito Arturo Carlo Quintavalle così commenta:

« L'interpretazione di questi racconti figurati [cosmologici], ma anche di quelli illustrati da complesse, articolate figure geometriche – soprattutto grandi cerchi concentrici o raggiati, *quinconce*, spesso con greche o volute lungo i bordi del mosaico -, ha avuto molti singoli contributi ma non un'interpretazione precisa: dunque non si attribuisce in genere alle forme geometriche alcun particolare significato »³⁰.

È comunque certo che la centralità che i mosaicisti hanno riservato alla composizione geometrica è un fatto del tutto peculiare del litostrato superiore della Cattedrale, a fronte dei numerosi esempi raffrontabili all'*Annus* del mosaico inferiore. Una composizione geometrica, che potrebbe avere delle assonanze con il pannello

29 E. PIANEA, *I mosaici pavimentali del Piemonte Romanico*, in G. Romano (a cura di) *Piemonte Romanico*, Torino, Fondazione CRT, 1994, pp. 413-420.

30 A. C. QUINTAVALLE, *Testi e figure della memoria: pavimenti musivi e immagine del mondo*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi, 23-28 settembre 2008, Parma, Electa, 2009, p. 7.



9. Ricostruzione del perduto mosaico pavimentale della Cattedrale Santa Maria di Novara (dai disegni del Bartoli e Frasconi, arch. A. Malosso).

centrale di Aosta è il perduto mosaico della navata della Cattedrale Santa Maria di Novara, oggi noto solo grazie ai disegni eseguiti nel 1812 dal C. F. Frasconi³¹ (fig.9). Il pannello centrale mostra, come ad Aosta, un rombo regolare inscritto nel quadrato, con animali cantonati, un cerchio centrale e altre figure molto parzialmente conservate. Ai lati figurano due *rotae zodiacales* con le costellazioni poste su due fasce concentriche. Questa immagine, presa con le dovute cautele essendo una riproduzione a schizzo, ha forti assonanze compositive con la splendida carta astro-zodiacale del XII secolo che illustra il *Somnium Scipionis cum commentariis Macrobi* di Cicerone, un'illustrazione del cosmo secondo il poeta didascalico greco Arato di Soli. Se le immagini di animali reali o fantastici saranno per lo più riprese dal *Physiologus* e dai bestiari, le rappresentazioni cosmologiche, poi riprodotte dai mosaicisti (o indicate dalla committenza), saranno di fatto ispirate dai testi degli enciclopedisti medioevali (Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro, Beda il Venerabile, Vincenzo di Bauvais). Federico Patetta nel 1917 già individuava nelle *Etimologie* e nel *De natura rerum* di Isidoro di Siviglia e nel planisfero di Cosmas Indicopleustes (fig. 10), le fonti iconografiche e didascaliche della rappresentazione dei venti nel frammento

31 Il manoscritto di Frasconi è conservato all'Archivio capitolare di Novara. Per una riproduzione del disegno del mosaico cf. PIANEA, *I mosaici ...* cit. p. 395; P. VERZONE, *L'architettura romanica nel Novarese*, in "Bollettino storico per la provincia di Novara", XXVIII, 1934, pp. 211-214, tav. XXI-XXIV.



10. Il planisfero di Cosmas Indicopleustes (i quattro venti soffiano nel corno).

del mosaico pavimentale (fine del XII secolo) della distrutta chiesa di San Salvatore in Torino (ora Museo di antichità)³².

In questa storiografia cronologica del mosaico superiore della Cattedrale, merita di essere citato lo studio prettamente iconologico di Ave Appiano (1996), per i suoi numerosi spunti di originalità³³.

Il contributo di Renato Perinetti del 1999 è prettamente archeologico, ma aggiunge un dato fondamentale alla conoscenza della storia materiale del mosaico, un elemento che, congiunto con il già noto rilievo dell'evidente mutilazione e probabile scomposizione e rimontaggio del medesimo, supporta l'ipotesi di una sua primitiva collocazione in altra sede nel contesto della chiesa cattedrale:

« Durante lo scavo della zona sovrastante l'ala occidentale del criptoportico romano sono state ritrovate, nello strato di crollo delle volte, alcune tessere che sembrano far parte del mosaico sin qui descritto. Non va dimenticato che la zona del ritrovamento è quella relativa al coro occidentale costruito nel 1065 e distrutto alla fine del XV secolo per allungare la chiesa e costruire la nuova facciata. Le ragioni sovraesposte permettono di ipotizzare l'esistenza di un pavimento musivo che all'origine era situato nel coro

32 F. PATETTA, *A proposito del mosaico medioevale scoperto a Torino nel marzo del 1909*, in "Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti", VIII, fasc. 5, 1917, pp. 318-340.

33 A. APPIANO, *Fisiognomica del mostro. I simboli della ciclicità*, in *Forme dell'immateriale. Angeli, anime, mostri*, Torino, Sei, 1996, pp. 183-188.

occidentale e venne parzialmente rimontato in quello orientale al momento della distruzione del primo »³⁴.

Questo è un elemento che parrebbe accordarsi con l'ipotesi di una iconografia "battesimale" insita nel mosaico.

Gli *Appunti di iconografia medievale* di Daria Jorrioz del 2005 focalizzano l'attenzione sulle fonti medioevali del simbolismo di alcuni degli animali rappresentati³⁵. L'interesse degli studiosi parrebbe, da un certo momento in poi, deviare dall'ambito delle attribuzioni e della cronologia dell'opera per indirizzarsi verso un crescente interesse per il contenuto simbolico e le fonti iconografiche.

Analogamente, le considerazioni di Valentina Santi sui mosaici pavimentali di Piemonte e Valle d'Aosta, dimostrano il crescente interesse per gli aspetti iconografici:

« I temi trattati ricoprono tutto lo scibile del mondo medioevale, riguardano temi puramente religiosi, della favolistica e della consuetudine bestiarica, spiccatamente mitologici o della recente tradizione filosofico-morale e geografico-cosmogonica. [...] dall'evemerismo in poi l'antico, sia esso relativo ad aspetti prettamente religiosi, mitici o a tematiche enciclopediche e astrologiche, letterarie e filosofiche, trova in se stesso una giustificazione, una fonte mediata attraverso la voce delle *auctoritates* »³⁶.

La Santi identifica nei mosaici di Aosta almeno tre filoni iconografici: quello veterotestamentario, comune anche ai litostrati di Novara e Asti, rappresentato dai fiumi del Paradiso; un tema enciclopedico, reso nel mosaico inferiore, nella personificazione dell'anno, dei mesi e delle stagioni; l'influenza dei bestiari medievali e del *Physiologus*, assai evidente nel mosaico superiore, per la ricchezza di animali reali e mostri fantastici (figg. 11-12).



11-12. Aosta, mosaico superiore: l'orso e l'unicorno.

34 R. PERINETTI, *I mosaici medievali di Aosta*, atti del VI colloquio AISCOSM, Venezia, 20-23 gennaio 1999, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2000, pp. 161-174.

35 D. JORRIOZ, *Appunti di iconografia medievale in Valle d'Aosta. Rapporti tra fonti scritte e arti figurative*, in AA, n. s., VI (2005), pp. 5-20.

36 V. SANTI, *Alcune considerazioni sui mosaici pavimentali romanici in Piemonte e Valle d'Aosta*, in "Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti", n.s., LVII-LVIII, 2006-2007, pp. 31-51.

La revisione della storiografia dei mosaici di Aosta rivela un fatto interessante; a partire dalle sue prime descrizioni, in cui l'obiettivo preminente era l'individuazione della provenienza delle maestranze e la datazione del mosaico, progressivamente l'attenzione degli autori si è andata spostando più verso l'indagine iconologica, nel tentativo di comprendere il significato globale della composizione, rilevare i diversi temi raffigurati ed individuarne le fonti letterarie.

Studiosi, antiquari ed eruditi del XIX secolo, tra i quali spiccano le figure dell'Aubert, Lasteyrie e Didron, avevano già proposto consistenti equivalenze tra i fiumi del Paradiso, il tetramorfo, le virtù, i quattro elementi e sondato, non senza perplessità, la ricca figurazione zoomorfa, nell'intento di restituire una lettura dei simboli il più possibile unitaria. I molteplici significati insiti in ogni singolo animale, frutto di una migrazione (e successiva assimilazione) dall'iconografia dell'antichità pagana a quella cristiana, hanno condizionato una lettura frammentaria, comunque soltanto organizzata per temi: simboli cristologici (pesce, chimera, grifone, leone, ippocampo), antimondo (manticora, iena), virtù (unicorno, elefante).

La composizione geometrica centrale, sorta di griglia-contenitore della componente figurale, insieme composito di quadrati, cerchi, settori, spicchi, otticamente dinamizzato dalla bicromia alternata del tassellato, ha suscitato l'attenzione della sola Gabrielli, ma senza alcun seguito nell'approfondimento.

Se i mosaicisti riservarono alla figurazione geometrica una così appariscente centralità, è difficile pensare che si tratti di una parte della composizione realizzata con fini puramente decorativi. È vero che l'insieme figurale appare distante e più che mai originale, se paragonato con la struttura formale degli altri mosaici; tuttavia, se ci si limita ad un confronto sulla base della sola geometria della composizione, ci si accorge che, astratte le figure rappresentate, i due elementi pressoché costanti sono il cerchio e il quadrato. È nel contesto dell'intreccio, della duplicazione, dell'iscrizione (tutte operazioni geometriche) di queste due figure che si realizzano i progetti compositivi di quasi tutti i mosaici in cui la raffigurazione del mondo sia il tema centrale: il cerchio dell'*Annus*, i clipei che contengono le figure dei mesi, gli anelli zodiacali e le costellazioni, i labirinti. La straripante ricchezza numerica delle figure che li popolano distrae dal vedere l'ossatura geometrica sottostante che, al contrario, ripropone con costanza sia la memoria di una cosmografia antica, sia i significati anagogici del quadrato e del cerchio, figure che scorrono trasversalmente la cosmologia greco-romana, il giudaismo cabalistico e la teologia cristiana.

La geometria del mosaico superiore di Aosta si mostra, a differenza di altri, in tutta la sua astratta essenzialità, proponendo nel gioco delle diagonali, delle tangenti, delle iscrizioni e rotazioni dei concetti teologici e dottrinali: il quadrato come terra, il cerchio come cielo, l'ottagono come intermedio, mentre le diagonali tracciano simboli cristologici: la croce e il Chrismon.