

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

2 - 2021



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



anno II

2021

Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Grafica e impaginazione: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2021, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Fontes

- Filippo Tassara
*Costruire nel Cinquecento a Genova. Nuovi documenti sul palazzo
(1584-1586) di Lazzaro e Giacomo Spinola in Strada Nuova* » 9

Studia

- Gianpaolo Angelini
*Cantieri di pietra e di carta. Materiali, pratiche e progetti nella
documentazione pavese del secondo Cinquecento,
dai collegi alla cattedrale* » 49

- Alessandra Casati
*Marmi in viaggio. Pietre da costruzione e altari policromi nel
Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello
scultore-impresario)* » 89

- Filippo Gemelli
*L'approvvigionamento lapideo tra XIV e XV secolo nei cantieri
del Duomo e della Certosa di Pavia* » 157

Fragmenta

- Gabriele Gelatti
*Il risseu del chiostro cinquecentesco della Certosa di S. Bartolomeo
a Genova: il più antico mosaico di ciottoli della Liguria* » 195

Marmor absconditum

- Fausta Franchini Guelfi
*L'inedito altare di Felice Solaro per l'Arciconfraternita
di San Giovanni Battista di Voltaggio* » 263

Museum marmoris

Andrea Leonardi

Statue, oggetti antichi o all'antica per «la memoria a difendere».

Sul collezionismo antiquario in Puglia e il 'museo'

di villa Meo Evoli a Monopoli » 273

Futura

Progetti 2022 » 321



FRAGMENTA





Gabriele Gelatti

Il *rissêu* del chiostro cinquecentesco della Certosa di S. Bartolomeo a Genova: il più antico mosaico di ciottoli della Liguria

Abstract ITA

Il mosaico di ciottoli della Certosa di S. Bartolomeo a Genova rappresenta il manufatto più antico della tradizione artigiana ligure del *rissêu* (in italiano ciottolo), nonché uno dei più estesi e iconograficamente complessi. La scarsa considerazione fin qui goduta da quest'opera straordinaria sta recuperando leggibilità e interesse, anche grazie all'odierno impegnativo restauro; il contributo vuole fornire elementi per una sua migliore lettura e valutazione e al contempo offrire alcuni spunti storici e culturali di riflessione relativi a questo tipo di produzioni artigiane specializzate, stimolando gli studi delle trasmissioni storiche di tecniche e materiali e dei maestri con le loro botteghe.

Abstract ENG

The pebble mosaic of the Certosa di S. Bartolomeo in Genoa represents the oldest artifact of the Ligurian artisan tradition of *rissêu* (in Italian "pebble"), as well as one of the most extensive and iconographically complex. The scant consideration enjoyed up to now of this extraordinary work is recovering legibility and interest, also thanks to today's demanding restoration; this contribution aims to provide elements for a better reading and evaluation and, at the same time, offer some historical and cultural ideas for reflection relating to this type of specialized artisan production, stimulating the studies of the historical transmigration of techniques and materials and of the masters with their workshops.

Parole chiave

Mosaico di ciottoli, arte popolare, restauro

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-g-gelatti-chiostro-certosa-s-bartolomeo>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il mosaico di ciottoli¹ dell'antica Certosa di S. Bartolomeo a Genova² vanta diversi primati [figg. 1-4]. Esso rappresenta il manufatto più antico della tradizione artigiana ligure – e specialmente genovese – del *rissêu*³ e risulta essere anche il più antico rispetto alla rinascita cinquecentesca della moda di questa tipologia di mosaico, che – a causa dell'uso dei materiali offerti pronti all'uso dalla natura – ha

¹ Per la definizione ufficiale: TESS. Sistema informatizzato per la catalogazione dei rivestimenti pavimentali antichi [<http://tess.beniculturali.unipd.it>] che per la Liguria ne presenta 174.

² La cronologia storica del complesso monumentale della Certosa di S. Bartolomeo a Genova, sorto nel 1284, è ben documentata e non è questa la sede per illustrarlo. Qui si prenderanno in considerazione elementi del monumento e delle sue trasformazioni, documentate nell'arco dei secoli, ai fini della migliore conoscenza della datazione dell'opera musiva.

³ Con il termine genovese *rissêu* – in italiano *ciottolo* e per estensione *mosaico di ciottoli* – si designa una tradizione ligure di manufatti composti di ciottoli naturali multicolore – per lo più bianchi, neri e grigi, ma anche rossi e verdi – e di diversa provenienza, solitamente marini, ma anche fluviali. Tale tradizione, dalle origini incerte nella sua accezione locale, si viene formando in Liguria a partire dal XVI secolo, e continua fino al presente ad adornare con opere di diversa qualità artistica molti sagrati di edifici di culto, di giardini e di ville. Il primo saggio sull'argomento fu edito da F. Marmorì, *Sagrati a mosaico di ciottoli nella Liguria orientale*, in «Quaderni della Facoltà di Architettura», n° 2, 1969. Un censimento venne iniziato negli anni Novanta del secolo scorso dall'Istituto di Rappresentazione Architettonica della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Genova. Nel 1990 fu presentata una *Carta per la tutela ed il recupero dell'architettura popolare e del paesaggio rurale*, nella quale si raccomandava l'inclusione urgente tra i beni da assoggettare alla dichiarazione d'interesse di cui alla legge 1089/39 proprio le pavimentazioni acciottolate. Nel frattempo la tipologia cominciava ad essere valorizzata: P. Vado, *I sagrati in ciottoli di mare*, in *Liguria da salvare*, Genova, Il Secolo XIX, [dopo il 1987], pp. 217-220; G. Montagni, *Pavimentazioni e selciati*, in *Costruire in Liguria: materiali e tecniche degli antichi maestri muratori*, Genova, Sagep, 1990, pp. 80-86; *Rissêu, pavimentazione ligure. Lavoro e abilità manuale*, in *Pietre di Liguria. Materiali e tecniche dell'architettura storica*, a cura di P. Marchi, Genova, Sagep, 1993, pp. 150-160; R. Cerisola, *Risò. Sagrati liguri in mosaico di ciottoli*, Savona, Editrice Liguria, 2000, cui nel 2002 seguì una seconda edizione. Sull'importanza del restauro di questo patrimonio, tra l'altro: D. Pizzorno, *Le pavimentazioni a mosaico di ciottoli*, in «Scienza e Beni Culturali. XIII convegno italiano di scienza e tecnologia delle macromolecole (Genova, 21-25 Settembre 1997)», a cura dell'AIM; in collaborazione con Università di Genova, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Comune di Genova, 1997, pp. 477-483; *Il sagrato di S. Maria Assunta di Camogli. Il rissêu: pavimento di Liguria. XIII Settimana per i Beni Culturali e Ambientali*, Genova, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1998 [testi di C. Fusconi, A. Porta, G. Risicato].

radici almeno nel II millennio a. C.⁴, di fatto ponendosi tra le espressioni artistiche più antiche dell'umanità⁵.

Questa particolare tipologia artistica è stata classificata per secoli come “arte popolare”, rappresentativa della tradizione locale e – anche a causa dei materiali poveri usati – spesso considerata, anche esteticamente, strumentale all'interno di un insieme architettonico. Negli ultimi decenni invece essa è stata riconosciuta nel suo specifico ruolo culturale e recentemente ha iniziato ad essere valorizzata quale forma artistica autonoma.

La straordinaria opera musiva presentata in questa sede, ha anch'essa goduto nel tempo di scarsa considerazione⁶. Negli ultimi anni, anche grazie al restauro in corso realizzato dallo scrivente⁷, va recuperando interesse da parte degli studiosi anche a livello internazionale⁸.

In realtà, di fatto, la tradizione genovese dei mosaici di ciottoli si sviluppa in seno

⁴ <<https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/mosaic-floor-from-the-late-bronze-age-building-ii-of-usakli-hoyuk-central-turkey/800C1B9FC4349C94700366A7F300BBF7>>.

⁵ Si richiamano in questa sede alcuni passaggi che, in presenza o in assenza, determinano i punti più oscuri della tradizione a ciottoli e le lacune nella sua conoscenza. Non escludendo a priori un'idea sincronica che – vista anche la tipologia dell'arte basata su un'idea primitiva dell'uomo raccoglitore che costruisce in seno alla natura con gli elementi da questa già forniti pronti all'uso – potrebbe vedere l'insorgere della stessa in luoghi diversi e tempi simili: e per lo stesso motivo, anche la sua risorgenza autonoma da influssi esterni o da trasmissione culturale. Di fatto, l'impiego del ciottolo naturale raccolto e selezionato ai fini di comporre un disegno permanente, raggiunge il suo vertice figurativo nel IV secolo a. C. con i capolavori di luoghi significativi della Macedonia ellenistica (regge, abitazioni opulente, importanti sepolture) sparsi in località come Pella, ma anche Verghina e Amphipolis (dove nel 2015 è stata ritrovata la tomba di Kasta), Sicione e Durazzo nell'attuale Albania.

⁶ Una curiosa testimonianza sul pavimento in oggetto è offerta da due storici genovesi dell'Ottocento. Nel 1840 G. B. Spotorno scriveva «Il chiostro assai gentile [...] anderà a poco a poco alterandosi e cadendo, se gli operai della parrocchia continuano a permettere che vi siano seminati i fagioli. Per uno meschino reddito di cinquanta soldi si espone alla rovina un bel fabbricato»: G.B. Spotorno, *Genova*, in *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il re di Sardegna*. Vol. VII, Torino, G. Maspero librajo e Cassone e Marzorati tipografi, 1840, p. 528. I Remondini sul finire del secolo affermavano: «più che i fagioli lo guastavano i monelli schiantando le pietruzze del bel pavimento istoriato»: *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche pei fratelli Angelo e Marcello Remondini. Regione undecima ...*, Genova, Tipografia dei Tribunali, 1890, p. 189.

⁷ Iniziato nel luglio 2020 sotto la direzione della dott.ssa Barbara Caranza, entro dicembre 2021 raggiungerà la metà della superficie totale.

⁸ I risultati della prima parte del restauro saranno presentati nella prossima *Conference dell'ICCM-International Committee for the Conservation of Mosaics*, che si terrà a Plovdiv, in Bulgaria dal 24 al 29 ottobre 2022.

ad una cultura elitaria, come fenomeno alla moda, espressione della cerchia più aggiornata dell'aristocrazia cittadina. Nella cultura genovese del Cinquecento essa è correlata alla storia dei commerci, degli scambi culturali e della circolazione delle idee e dei saperi all'interno del bacino del Mediterraneo; furono questi incroci di conoscenze e di esperienze che garantirono alla Repubblica di Genova l'assimilazione e la rielaborazione in forme proprie di antiche e precedenti simili esperienze artigiane.

Se negli ultimi decenni si è iniziato ad approfondire lo studio e la ricerca sul tema dei mosaici polimaterici che adornano le grotte dei giardini genovesi già da metà Cinquecento⁹, minor attenzione è stata invece riservata allo studio dei mosaici pavimentali di ciottoli alla genovese ancora esistenti, la cui migliore conoscenza può giovare alla storia del mosaico in generale, visti alcuni passaggi storici importanti ancora poco noti e studiati.

L'ulteriore primato – ancorché provvisorio, poiché battuto nel giro di pochi decenni dal ninfeo monumentale della Villa Visconti Borromeo di Lainate¹⁰ – fu quello dell'estensione, decisamente vasta nel progetto complessivo del chiostro cinquecentesco – con una superficie complessiva del mosaico di circa 760 metri quadrati – ma probabilmente ancora più ambiziosa ed estesa anche alla sopraelevazione cinquecentesca del vecchio chiostro medievale, coeva ai lavori di ampliamento della chiesa e all'edificazione del secondo colonnato.

Di tale probabile piano decorativo – e funzionale al calpestio, particolarmente rilevante, trattandosi anche degli spazi di deambulazione esclusivi dei monaci certosini – resta un'importante evidenza nei frammenti di pavimentazione a ciottoli bianchi e neri superstiti nel corridoio di collegamento dei due chiostri, tuttora esistente ma in disuso e con accesso solo dall'interno della chiesa. E proprio la considerazione di questi frammenti musivi fin qui negletti, durante la fase di studio e preparazione dell'intervento di restauro complessivo del mosaico di ciottoli – attualmente in corso d'opera e la cui conclusione è prevista nell'estate del 2023 – ha portato al rinvenimento – nella parte meno accessibile del camminamento e grossomodo valutabile come quella centrale – di un frammento con impressa una data in cifre indo-arabe: “1546” [fig. 5].

⁹ *Tra magia scienza e “meraviglia”. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII* (Genova, Palazzo Bianco - Sale didattiche 12 luglio-9 settembre 1984), a cura di L. Magnani, Genova, Sagep, 1984; L. Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e Villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987 e 2005. Sono di imminente pubblicazione gli atti del convegno internazionale *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*, svoltosi a Genova il 9-10 dicembre 2019.

¹⁰ <<https://www.villalittalainate.it/>>.

Tale data, molto ben leggibile nonostante la prima cifra risulti coperta da un muro novecentesco di intercapedine, anticipa il piano edificatorio del pavimento a ciottoli di oltre cinque lustri rispetto alla data “1572” (in cifre romane) visibile nel mosaico del chiostro davanti alla soglia della chiesa.

Essa risulterebbe pertanto la più antica data nota apposta su un mosaico nella tipologia a ciottoli nell'epoca moderna, dopo la loro scomparsa successiva al periodo classico ed ellenistico che ne rappresentò anche il vertice estremo delle possibilità “pittorialiste”.

Opere di rinnovato e innovativo pregio a partire dal Cinquecento si diffusero a Genova e altrove, come nel già citato ninfeo di Lainate o nelle grotte mediche a Firenze: a Genova vi fu un fiorire di capolavori con l'edificazione delle famose grotte artificiali di giardino, anche sulla scia di un'atmosfera filosofica-culturale (neoplatonica ed anche ermetico-alchemica) che vedeva nella metamorfosi degli elementi la presenza palese, tale da destare meraviglia, dell'anima della natura con i suoi processi viventi¹¹.

Si potrebbe dire che questo tipo di “contemplazione” nei componenti minimi (come i ciottoli) dell'*habitat* quotidiano si adattasse bene all'essenza dell'Ordine Certosino, tra i cui membri genovesi vi erano molti rampolli delle nobili famiglie: le stesse, in particolare i Doria, che adornavano di grotte e ninfei le dimore di città e di villa e che finanziavano l'abbellimento del complesso monastico con opere onerose e di grande pregio. Basti pensare ai famosi portali delle cappelle Doria e Spinola scolpite da Giovanni Gagini per la Certosa negli anni Ottanta del Quattrocento, oggi esposte al Victoria & Albert Museum di Londra¹², una delle quali ancora presente, seppur fuori dal contesto originario, alla Certosa [fig. 6].

La complessità del dato culturale rappresentato dal grande mosaico della Certosa di Genova, ancora poco studiato nella sua rilevanza internazionale e persino scarsamente valorizzato a livello cittadino, è reso più interessante dalla sua variegata iconografia compresa in trentasei quadranti – con cornici – definiti dalla scansione delle altrettante colonne marmoree del chiostro. Gli elementi iconografici, che saranno oggetto di uno studio monografico al termine del restauro in corso, non

¹¹ Si rimanda al progetto editoriale [Milano, Electa] iniziato nel 2001 *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*. Ogni regione presenta un saggio introduttivo che enuclea la genesi del fenomeno, le specificità culturali dei territori e gli intrecci, le relazioni, gli scambi interregionali. Segue il repertorio delle schede, organizzato con criteri di distribuzione geografica, in un percorso ordinato cronologicamente.

¹² <<https://collections.vam.ac.uk/item/O120727/doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-gagini-giovanni/>> e anche <<https://collections.vam.ac.uk/item/O120729/doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-gagini-giovanni/>>.

contengono particolari rappresentazioni religiose cristiane, se non riscontrabili indirettamente in una simbologia che si sovrappone spesso a considerazioni di tipo ermetico, anche nel caso dei simboli stessi dell'Ordine certosino e in particolare alle "7 stelle", laddove il numero sette sarà altrimenti iterato nei quadranti del mosaico.

Questa affinità della rappresentazione con il clima culturale dell'epoca e il contesto di grande pregio sostenuto dalle famiglie più importanti dell'aristocrazia genovese – oltre al prestigio raggiunto dall'ordine contemplativo – mostra la migliore prospettiva per approcciare un'opera come il mosaico della Certosa, ovvero la sua scaturigine da un contesto di consapevolezza molto raffinata per i materiali e per le tecniche compositive del mosaico a ciottoli, allargando gli orizzonti della possibile ricerca sia in "verticale" che in "orizzontale".

Per esempio in una ricerca storica "verticale", la complessità delle opere prime documentate a ciottoli – in ambito cittadino genovese e oltre – e la loro realizzazione tecnica gettano dubbi sulle botteghe e i loro maestri che dovevano avere un certo livello di specializzazione, riannodando la loro oscura presenza con la trasmissione di questa particolare arte dal territorio greco, dove è probabile che sopravvisse nell'epoca prima romana e poi bizantina e dove, come ben noto, i Genovesi erano ben radicati fino, ma anche oltre, la caduta di Costantinopoli.

Ad oggi, gli studi specialistici sul mosaico di ciottoli successivi all'epoca della grande fioritura greca antica, ed in particolare in riferimento all'epoca alessandrina, successivamente all'epoca romana e quindi a quella bizantina ("epoche" qui intese nel senso anche della storia generale del mosaico), non recano traccia di uso della tecnica musiva con i ciottoli per opere significative (cioè non selciati, che sono ben documentati sin dal Neolitico).

Allo stato delle conoscenze il mosaico di ciottoli riappare con vigore nel XVI secolo e in particolare sul suolo italico, con una possibile ipotesi di trasmissione di maestranze bizantine in una diaspora intellettuale e di conoscenze pratiche che pervennero in Italia anche per mezzo dei Genovesi. Questo "buco" nella conoscenza della storia specifica del mosaico di ciottoli tra l'epoca greca classica e il Rinascimento italiano – mentre potrebbero ben sopravvivere opere greche-bizantine in un'epoca di transizione¹³ – porta a considerare la data riscoperta alla Certosa come la più antica del nuovo corso, corroborato a Genova dalle pregiate e celebrate grotte artificiali.

¹³ Non documentate, a partire proprio dal contesto della nuova Istanbul turca dove la prima edificazione del Palazzo Topkapi nel secondo XV secolo, potrebbe includere mosaici a ciottoli: G. Necipoğlu, *Architecture, ceremonial, and power. The Topkapi Palace in the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

Una ricerca storica in senso “orizzontale” potrebbe indagare in modo comparato le manifatture coeve, mettendo in collegamento affinità e differenze con la trasmissione delle idee e del saper fare anche artigianale, come ad esempio in relazione alla tradizione andalusa (e specialmente a Granada) del *mosaico de cantos rodados*, altrimenti noto come *empedrado granadino*¹⁴. Le relazioni politiche, commerciali e anche culturali nel corso del Cinquecento spostarono l'asse degli interessi genovesi da Levante al Ponente spagnolo, affacciato sul Nuovo Mondo. La forte presenza nella Granada della *Reconquista* (ma già fiorente dal medioevo con i sovrani Nazari) delle munifiche famiglie aristocratiche della Certosa (*in primis* ancora i Doria e gli Spinola) che lì risiedevano stabilmente, lascia ipotizzare – come nel caso dell'organizzazione commerciale delle manifatture ceramiche¹⁵ – l'esportazione di maestranze specializzate direttamente da Genova per la realizzazione di *parterre* a mosaico per i giardini delle residenze genovesi di Granada; tale fatto non contrasterebbe con l'unica primogenitura possibile (ancorché puramente letteraria) anteriore alla data documentata alla Certosa di Genova, ovvero una descrizione presente in una lettera attribuita dagli studiosi spagnoli all'umanista italiano Baldassarre Castiglione dove si descriverebbe un mosaico composto di piccoli ciottoli ad adornare la famosa *escalera de l'agua* del palazzo del Generalife presso l'Alhambra di Granada¹⁶ [figg. 7-8]. Tale citazione letteraria verrebbe data al 1526 e quindi sarebbe anteriore di vent'anni rispetto alla data riscoperta alla Certosa, ma al momento mancano riscontri archivistici significativi.

Il mosaico della Certosa

L'estensione del mosaico oggi presente nel chiostro, le sue appendici visibili nel corridoio di collegamento, la possibile ipotesi di una pavimentazione simile anche nel cinquecentesco secondo ordine – con colonne marmoree ridotte, ma capitelli

¹⁴ F. Prieto Moreno, *Los Jardines de Granada*, Madrid, Patronato Nacional de Museos. Direccion General de Bellas Artes, 1973. Sui mosaici di ciottoli tra Genova e Granada: G. Gelatti presso l' Escuela de Estudios Árabes (CSIC) di Granada, Spagna, 2018: <https://www.eea.csic.es/tag/gabriele-gelatti/>

¹⁵ R. Carta, *Commercianti e artigiani genovesi a Granada tra il XV e il XVI secolo, attraverso le testimonianze archeologiche, le indagini storiche e i dati d'archivio*, in *Terre genovesi. Ceramica a Genova tra Medioevo e Rinascimento*, Genova, De Ferrari, 2011, pp. 17-28.

¹⁶ M. Casares Porcel, J. Tito Rojo, *El Generalife despues la espulsion de los moriscos*, in *Nobleza y monarquia. Los linajes nobilioriosen el reino de Granada, siglos XV-XIX. El linaje Granada Venegas, marqueses de Camptéjar*. Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010, José Antonio García Luján (ed.), Imprenta Comercial. Motril. Granada, Huéscar, 2010, pp. 429-453.

simili a quelli del chiostro “nuovo” antistante la chiesa – sovrapposto alle arcate medievali del chiostro vecchio, con una compatibilità del sottofondo di quest’ultimo (come anche evidenziato dal suo parziale crollo del 2014) con la manifattura del mosaico di ciottoli, sono tutti elementi che fanno capire l’impostazione monumentale dell’opera in una scala ineguagliata anche rispetto al successivo ninfeo di Villa Litta¹⁷ [fig. 9].

Nel caso di Villa Litta però, si può ricondurre l’estensione dello spazio direttamente alla visione del suo committente Pirro I Visconti Borromeo (Milano, 1560-1604), oltretutto alla differente conformazione del territorio. Nel caso della Certosa è immaginabile una committenza certo meno unitaria, ma animata da uno spirito comune, che si riflette anche nel piano iconografico dei trentasei quadranti e nel lasso di tempo in cui sarebbero stati realizzati, ovvero i novantanove anni intercorsi fino alla data del “1671” presente nel lato minore del chiostro dirimpetto alla chiesa.

I quadranti del chiostro

Procedendo in senso antiorario a partire dall’odierno accesso al chiostro, si susseguono i quadranti del mosaico numerati da 1 a 36. Si prende a riferimento visivo schematico il rilievo [fig. 10] eseguito negli anni Novanta del secolo scorso dall’architetto Giorgio Tirasso, oltre alla pianta dell’intero complesso [fig. 11] che mostra il collegamento dei chiostri in un unico sistema di camminamento continuo; si offre di seguito una descrizione sommaria dei singoli quadranti evidenziando alcune peculiarità nonché elementi di collegamento con altri quadranti.

Quadrante 1: geometrico, con impostazione a simmetria ottagonale. Pietre bianche di fiume e di mare, oggetto di una consistente ricostruzione ottocentesca [fig. 12].

Quadrante 2: geometrico, inizia una miniserie di quattro quadranti a simmetria quadrata. Intreccio di cerchi in stile cosmatesco [fig. 13].

Quadrante 3: geometrico, a simmetria quadrata e raffigurazioni astratte [fig. 14].

Quadrante 4: geometrico, a simmetria quadrata, fiore centrale e candelabri (?) [fig. 15].

Quadrante 5: “centro” asimmetrico del lato minore sud in riferimento all’entrata della chiesa. Presenza di data “1572” in cifre romane accompagnata da abbrevia-

¹⁷ A. Morandotti, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti-Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 15, (1985) n. 1, pp. 129-185; Idem, *Milano profana nell’età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

zione “ANO DNI”, scritta latina “CARTUSIA” e lettere “S” e “B” di S. Bartolomeo. La fitta decorazione geometrica astratta segue la disposizione delle scritte inquadrando. Interrompe la serie a simmetria quadrata [fig. 16].

Quadrante 6: geometrico, ultimo della serie a simmetria quadrata. Elementi astratti vagamente floreali [fig. 17].

Quadrante 7: geometrico, unico nella sua impostazione a geometria esagonale, composto da elementi a fiore o stella esagonale inseriti in un bellissimo gioco di fasce alternate di sfondo [fig. 18].

Quadrante 8: ultimo del lato minore sud. Geometrico con una impostazione a griglia di nove caselle quadrate in cui si alternano disegni a croce e stella [fig. 19].

Quadrante 9: primo del lato maggiore est. Geometrico con stella ottagonale centrale inquadrata da un anello e altri elementi astratti [fig. 20].

Quadrante 10: figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Grande vaso che occupa tutta la campitura con elementi vegetali che fuoriescono (sproporzionatamente e piccoli rispetto al vaso) e altri elementi vegetali di contorno. Cornice a triangoli [fig. 21].

Quadrante 11: figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Elementi vegetali sparsamente intrecciati [fig. 22].

Quadrante 12: figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Scena mitologica e dal carattere misteriosamente ermetico, con la presenza di una figura marina ravvisabile come Nettuno per via del tridente, con cui infilza il collo di un uccello (pavone). La presenza di questo essere mitologico è rafforzata nello stesso lato con un'altra figura di Tritone. Vasi ai quattro lati della figura con elementi vegetali [fig. 23].

Quadrante 13: geometrico. Questo quadrante inizia con una miniserie di tre quadranti con una speciale simmetria. Il quadrante rappresenta una decorazione a elementi rombici in linee a zigzag, stesso elemento ma diversamente svolto della decorazione del quadrante 15. Con quest'ultimo esso fa cornice al quadrante 14 con ulteriore scritta Cartusia [fig. 24].

Quadrante 14: quadrante con scritta “CARTUSIA”. Presenza di simbologia certosina con le 7 stelle in circolo in una cornice. Presenza di due lettere “M” e “D” simmetriche alla cornice ma capovolte nel senso di rispettiva lettura. Questo quadrante indicherebbe anche una delle possibili antiche entrate al chiostro della Certosa, essendo anche sul versante della collina che arriva al livello del retrostante terreno, e quindi possibile accesso privilegiato nel passato [fig. 25].

Quadrante 15: geometrico. Come il precedente quadrante 13 fa da cornice all'elemento "Cartusia" [fig. 26].

Quadrante 16: figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Vaso centrale circondato da importante cornice vegetale che fuoriesce da altri quattro vasi d'angolo [fig. 27].

Quadrante 17: figurativo con scena di caccia, leggibile da più lati. Rappresenta un cacciatore, la cui figura è curiosamente tagliata dalla cornice, che corre appresso con i suoi cani levrieri ad un cinghiale, ormai alle strette. Frammento superstite di una lancia scagliata contro l'animale.

L'attenta opera di demolizione in fase di restauro ha potuto rinvenire le tracce delle differenti tipologie di ciottoli bianchi e neri nella sottostante malta di allettamento, permettendo di recuperare l'integrazione del disegno mancante del cappello del cacciatore e parimenti di interpretare i frammenti superstiti di una macchia bianca come un terzo cane in corsa, riproducibile "a stampo" dagli altri due tra loro molto simili. Elementi naturalistici di rocce e arbusti agli angoli [fig. 28].

Quadrante 18: ultimo quadrante del lato maggiore est. Figurativo con simmetria perpendicolare all'asse di camminamento. Tritone con verga. La figura si distingue nettamente dalla precedente figura mitologica marina per lo stile di disegno. In questo caso risulta molto classicheggiante, mentre la precedente (quadrante 12) ha uno stile piuttosto corsivo.

Rappresenta anche uno dei rarissimi casi, nel restauro complessivo del mosaico, di perdita completa della figura, essendo il volto del Tritone interamente mancante e non ricostruibile dal fondo che risultava già demolito. Interessante constatare come la cornice geometrica e il suo contorno siano ripresi integralmente nel quadrante 30, al cui interno è rappresentata una fontana [fig. 29].

Quadrante 19: primo quadrante del lato minore nord. Figurativo con asse di simmetria lungo l'asse di camminamento (nel senso di percorrenza antioraria che si sta qui descrivendo). Il quadrante rappresenta la luna con la figurazione del suo profilo. La luna è rappresentata all'interno di un cerchio che si ingrandisce da una parte formando una falce con il profilo della stessa. L'anello della luna è circondato da altri anelli alternati bianchi e neri con una decorazione astratta ai quattro angoli [fig. 30].

La sua appartenenza a questo lato è giustificata anche dalla presenza di una figura di impostazione simile nell'angolo opposto ma contenente il sole, in chiara analogia con la luna.

Quadrante 20: Figurativo ma con una forte connotazione geometrica e infatti leggibile da più lati. Quattro vasi con rispettivi basamenti da cui si dipartono intrecci vegetali che si incontrano riempiendo il centro del quadrante con un disegno tra il

merletto e l'arabesco. Su i basamenti sono istoriate quattro lettere di difficile interpretazione: "S", "I", "F", "C" [fig. 31].

Quadrante 21: geometrico. Stella eptagonale in una cornice di tre quadrati inseriti uno nell'altro. Elementi geometrico floreali sparsi. Il quadrante è gemello del quadrante 23, e fa da cornice ad un'altra soglia importante, ovvero, come anche nel lato minore sud, centro geometrico asimmetrico di tutto il lato.

Quadrante 22: figurativo con asse di simmetria perpendicolare al camminamento. Due armigeri, con armatura e lancia-alabarda, fanno da guardia ad uno scudo contenente l'immagine di un lungo chiodo che ne occupa tutto il campo, con la testa larga, e ai lati della punta due gocce.

L'emblema non è rappresentativo degli stemmi gentilizi noti e tantomeno in relazione con la Certosa. Ad esempio, lo stemma della famiglia Spinola che vi potrebbe essere ravvisato è notoriamente composto da una spina di botte ben distinguibile. L'elemento anomalo potrebbe essere collegato alla sottostante data "1671" in cifre romane, che può rappresentare non necessariamente la conclusione dei lavori, ma essere celebrativa di una qualche circostanza ormai dimenticata. Ai piedi dello scudo, oggi di scarsa leggibilità essendo ancora da sottoporre a restauro, è l'immagine frontale di un mascherone simile ai mascheroni grotteschi dei palazzi genovesi. L'immagine è di manifattura elevata, tranne una parte della corona che sormonta lo scudo che risulta rozzamente riparata. Gli armigeri sono rappresentati completi di molti dettagli e soprattutto in grado di trasmettere una severa espressione dei volti, cosa di rara maestria da ottenere con poche pietre di forme diverse [fig. 8].

Motivo di interesse in fase di studio e l'attinenza di questa figura con un mosaico di simile impostazione iconografica presente nel già citato giardino del Generalife all'interno del complesso palatino del Alhambra [fig. 7]. Tale mosaico, non meglio indagato ma a detta degli esperti locali di possibile manifattura antica, contiene l'emblema del regno di Castiglia e Leon, finito nel 1516.

Quadrante 23: geometrico e quasi gemello del quadrante 21. La differenza tra i due quadranti è proprio nel centro che, mentre nel numero 21 è completo e leggibile come stella a sette punte, in questo invece appare molto lacunoso, per quanto sufficiente per verificare nel corso del restauro se abbia anch'essa sette punte.

Quadrante 24: figurativo ma con forte griglia geometrica a nove scomparti. L'asse di simmetria è lungo il camminamento ma in senso inverso rispetto al verso antiorario di percorrenza. Nel quadrato centrale è rappresentata la figura di un pozzo. Negli altri spazi sono presenti gigli e elementi geometrici e floreali. Da notare che da questo quadrante in poi, si inverte il senso di lettura delle figure allineate con il camminamento, come se fossero meglio visibili percorrendo il chiostro in senso

orario, o piuttosto in generale dal lato della chiesa e procedendo verso il lato opposto del chiostro sia da destra che da sinistra.

Questa idea potrebbe far supporre che la manifattura dei lati maggiori del chiostro sia avvenuta simultaneamente piuttosto che seguendo un percorso ad anello. Pertanto in tale caso, percorrendo l'anello nel senso antiorario di questa descrizione il mosaico tornerebbe ad essere progressivamente più antico fino all'uscita dal chiostro (quadrante 1).

Quadrante 25: geometrico e nel contempo figurativo essendo la rappresentazione di un labirinto con struttura a triplice cinta di meandri quadrati, risulta molto simile al vicino e successivo (ma forse più antico, come appena argomentato) quadrante 29.

Quadrante 26: figurativo con asse di simmetria allineato al camminamento ma, come detto precedentemente, leggibile percorrendo il chiostro in senso antiorario. Immagine del disco solare con volto frontale, e quindi coronato da quattordici raggi che risultano dalla giustapposizione di due stelle a sette punte con raggi dritti e raggi curvilinei [figg. 32-33]. La presenza del sole-luna, può avere una chiara valenza ermetica, e risulta presente anche in altri antichi manufatti musivi a ciottoli presenti a Genova, come il mosaico del convento di Santa Chiara San Martino di Albaro (1654) o anche nel mosaico del distrutto convento delle monache turchine a Castelletto (1738), ricostruito a Palazzo Reale, dove la presenza del sole-luna è rafforzata dalle figure di una fenice solare e di un centauro lunare, chiara rappresentazione contrapposta di *logos* e *hybris*.

Quadrante 27: geometrico nella sua impostazione quadripartita con presenza alternata di figure animali, fantastiche (draghi) [fig. 34] e reali (volpe con altri animali non identificabili) [fig. 35]. Curioso "geroglifico" vegetale al centro. I draghi, alati ma senza zampe, hanno un aspetto araldico comune, ma per certi versi ricordano da vicino l'immagine della *Monstruorum Historia* (1642) di Ulisse Aldrovandi¹⁸, nel qual caso si darebbe un termine di datazione *post quem*. Un altro possibile termine di datazione *post quem*, risulterebbe proprio dalla compresenza anomala congiunta dei due animali che invece si ritrova in una fiaba di Fedro¹⁹. Le volpi degli altri due riquadri sono rappresentati in maniera piuttosto naturalistica e vivace e risultano parzialmente incomplete, e pertanto (come il volto del tritone del quadrante 18) impossibili da ricostruire, a meno che il sottofondo non restituisca tracce del precedente disegno.

¹⁸ *Mostri, draghi, serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, a cura di E. Caprotti, Milano, Mazzotta, 2004.

¹⁹ *L'editio princeps* curata da P. Pithou venne pubblicata a Troyes nel 1596.

Quadrante 28: come il precedente misto geometrico-figurativo. In una marcata quadripartizione geometrica sono collocati quattro pavoni [fig. 36], alternati simmetricamente nel loro atteggiamento, con una coppia stante e l'altra recante nel becco un serpente, anche in questo caso con significati ermetici

Quadrante 29: come il quadrante 26, labirinto con triplice cinta di meandri quadrati.

Quadrante 30: incorniciato con stesso modulo del tritone del quadrante 18, rappresenta una fontana monumentale dalla cui vasca superiore cade l'acqua in quella inferiore. Le vasche sono rappresentate in prospettiva e hanno base ottagonale.

Quadrante 31: geometrico-fitomorfo. La chiara e precisa impostazione geometrica che si amplifica progressivamente verso l'inizio/fine del chiostro, assume connotazioni di carattere vegetale e metamorfico con i terminali dei giragli principali della cornice che prendono sembianza di sirene che a coppie alternate ora si fronteggiano ora si volgono la schiena [fig. 37].

Quadrante 32: figurativo, con asse di simmetria allineato al camminamento. Scena di vita pastorale, con contadino che conduce un bove [fig. 38]. Ai quattro angoli della cornice sono altrettanti cani a coppie alternate a riposo o in corsa.

Quadrante 33: inizia con questo quadrante un'altra mini serie di quattro quadranti con una simile impostazione geometrica sulla stella ottagonale, con un'eco del primo quadrato che si avvicina. Tuttavia, rispetto alla più severa geometria del lato minore sud, qui si inseriscono elementi figurativi e vegetali. In questo quadrante in particolare gli angoli sono occupati da quattro uccelli ravvisabili come "upupe", anch'esse con valenza ermetica.

Quadrante 34: come il precedente, la sua spiccata geometria ottagonale centrale è addolcita da racemi vegetali che emergono dai quattro vasi d'angolo. Anche qui, come nel quadrante 31, i terminali principali degli elementi vegetali si metamorfizzano, trasformandosi in teste dragonesche [fig. 39].

Quadrante 35: geometrico, a chiara pianta ottagonale. Il disegno, come il successivo è tra i più spogli, e si avvicina al quadrante 1 cui è prossimo, ma da cui si distingue comunque per la posa del fondo realizzato con un bellissima tessitura di piccoli ciottoli a *opus spicatum*, vero soggetto visivo del quadrante.

Quadrante 36: geometrico, anch'esso a impianto ottagonale. L'elemento centrale risulta molto fine e in foggia floreale [fig. 40], con una interessante somiglianza nel disegno con l'elemento centrale del pavimento della grotta Doria Pavese delle monache Franzoniane a Genova Sampierdarena [fig. 41].

Anche in questo quadrante come nel precedente si osserva una posa molto precisa dello sfondo spicato a piccole pietre nere.

Analisi iconografica e tipologica dei quadranti

I trentasei quadranti si possono raggruppare in sottogruppi principali legati ai lati di ciascuno di essi (per esempio i lati minori mostrano al loro interno una maggiore organizzazione apparente, anche stilistica, rispetto ai lati maggiori) e ai contenuti (scene di vita quotidiana, animali, immagini simboliche o mitologiche, riferimenti religiosi, immagini geometriche, scritte e date).

Per praticità di descrizione dei quadranti e dell'opera in generale si enunciano i quattro lati del chiostro come corrispondenti ai punti cardinali, e quindi: "lato minore sud" (entrata odierna nel chiostro e accesso principale alla chiesa, con data "1572"); "lato minore nord" (dirimpetto all'entrata della chiesa e con data "1671"); "lato maggiore ovest" e "lato maggiore est" (rispettivamente a destra e a sinistra uscendo dalla chiesa).

I singoli quadranti sono numerati a partire da quello dell'odierno ingresso al chiostro ("lato minore sud") e percorrendo lo stesso verso la chiesa e quindi, in senso antiorario. Pertanto i lati minori sono composti da otto quadranti – inclusi quelli d'angolo – e i lati maggiori da dieci quadranti ciascuno.

I quadranti sono individuati dalla campitura delle colonne, con lati di circa 4,6 metri lineari ed una superficie di circa 21 metri quadrati per ciascun quadrante.

Tutti i quadranti sono separati tra loro da un bordo "alla greca"²⁰ con compenetrazione reciproca di onde bianche e nere, e da una fascia sia sul lato del muro che su quello dei gradoni esterni (in lastre di ardesia) [fig. 42] composta da rombi e palle alternate in vario modo, anche a causa di varie riparazioni e rimaneggiamenti nei secoli²¹.

In generale, come accennato, si possono distinguere alcune macro-aree di possibile raggruppamento, in particolare nei due lati minori.

Il primo lato, a sud, oltre ad essere caratterizzato dalla presenza della data "1572", costituisce anche il diretto collegamento con il corridoio interno ("1546") ed è quindi la sua naturale prosecuzione nella sequenza cronologica di edificazione (chiostro vecchio, corridoio di collegamento, chiostro nuovo).

²⁰ Il riferimento è ai mosaici a ciottoli della Grecia antica, la maggior parte dei quali incorniciati dallo stesso bordo a onde bianche e nere, oltre ad ulteriori bordi a meandri.

²¹ Ad esempio nella sostituzione delle vecchie lastre durante il restauro della parte absidale della chiesa iniziato nel 1863 diretto da Maurizio Dufour: C. Olcese Spingardi, *Dufour Maurizio*, in DBI 41 (1992), pp. 789-791; C. Di Fabio, *Maurizio Dufour*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo e M. Marcenaro, Genova, Pirella, 1990, pp. 320 e 323. Sul restauro: C. Dufour Bozzo, *Architettura romanica a Genova. L'esordio*, Genova, Donati, 1993, p. 175.

Nonostante l'intero mosaico del chiostro sia composto dalla stessa tipologia di pietre – bianco quarzite e nero serpentino –, nel primo tratto vicino al corridoio del lato minore sud (dal quadrante 8) risulta composto particolarmente di pietre bianche di origine fluviale anziché marina, riconoscibili per la loro minore rotondità e levigatezza. Uscendo quindi dal corridoio ed andando verso l'entrata dell'edificio ecclesiastico, le pietre di fiume vanno gradualmente scemando finché – nelle parti particolarmente raffinate delle scritte antistanti l'ingresso – risultano chiaramente composte da piccoli ciottoli marini; i ciottoli di fiume scompaiono dopo questo lato e i ciottoli marini predominano in tutto il resto del pavimento.

Anche la posa delle pietre nere che compongono lo sfondo è particolarmente raffinata ed omogenea, procedendo alla stesura di andamenti a pietre piatte parallele, creando degli effetti di tessitura attraverso la loro sapiente giustapposizione. Tale componente stilistica risulta predominante soltanto in questo lato, poiché nei lati maggiori e nell'ulteriore lato minore opposto, la posa dello sfondo nero con un andamento a spiga (*opus spicatum*) è praticamente onnipresente.

Tale andamento spigato sembra fare scuola diventando poi cifra stilistica degli antichi mosaici a ciottoli genovesi (come ad esempio nel mosaico già citato del monastero di Santa Chiara a San Martino di Albaro, realizzato nel 1654 su disegni di Domenico Fiasella²²), oltre ad essere ancora oggi – a suffragio dell'ipotesi di una contaminazione culturale dall'antico – una delle cifre stilistiche della posa del mosaico granadino.

La decorazione complessiva del lato minore sud è piuttosto omogenea presentando in sette casi su otto campiture con decorazioni geometriche. L'ulteriore quadrante è quello davanti alla porta d'ingresso della chiesa dove predominano la data, la scritta "Cartusia", e le lettere "SB" di San Bartolomeo. I quadranti con decorazione geometrica presentano anche una certa unitarietà stilistica dovuta alla severità delle geometrie, che lasciano poco spazio ai florilegi dei quadranti presenti nei successivi lati maggiori. Tuttavia ricorre una certa varietà di forme con ad esempio la presenza di un quadrante a cerchi cosmateschi e altri quadranti e impostazione a griglia piuttosto che a simmetria centrale.

Questo lato più antico si mostra tuttavia già piuttosto evoluto dal punto di vista stilistico, con uso sapientissimo e a grande effetto delle pietre, sia bianche che nere, come risulta evidente – ad esempio – nella griglia a fiori esagonali (quadrante 7)

²² G. Beltrami, G. Risicato, *Le pavimentazioni a mosaico di ciottoli in Liguria. Il progetto di restauro conservativo del sagrato di Santa Chiara in San Martino d'Albaro a Genova dall'analisi all'intervento*, in *Pavimentazioni storiche, uso e conservazione*. Atti del convegno di studi, Bresanone, 11-14 luglio 2006, Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2006, pp. 315-324, ill. (Scienza e beni culturali, 22).

in cui le bande nere si sovrappongono e si intrecciano con grande effetto, mentre le pietre bianche del disegno girano tutte intorno al centro con efficace dinamismo visivo.

La seconda macro-area individuata è il lato minore nord, datato novantanove anni dopo il precedente. L'intervallo cronologico deve essere considerato alla luce di possibili sospensioni della lavorazione, anche determinata da eventi esterni non correlati alla storia della committenza.

Anche il lato minore nord mostra una particolare unità interna e "quasi" simmetria ("quasi" per via del numero pari di quadranti e la simultanea attribuzione di un centro con la data che vanifica la simmetria perfetta, come anche nel lato della chiesa), che anzi appare maggiormente pianificata, perno della rappresentazione complessiva, sospesa tra geometrie "mandaliche"²³ (possibile supporto alla meditazione) e simbologie con valenze ermetiche, in parte sovrapponibili.

Negli angoli del lato minore nord sono infatti presenti i volti personificati del sole e della luna in un'identica cornice. Il quadrante "pseudo-centrale", ovvero quello con la data "1671", è a sua volta reso simmetrico dalla presenza di due armigeri a sostegno di uno scudo con un emblema non identificato. Ai lati di questo centro vi sono poi due quadranti simili sia nell'impostazione grafica delle cornici sia nella presenza di un'anomala stella a sette punte. Altre anomalie sono poi riscontrabili nella presenza di segni grafici e letterari – in particolare nel già ricordato emblema al centro dello scudo sorretto dagli armigeri con la data – che rappresenta un grosso chiodo con la punta rivolta in basso e due gocce ai suoi lati (gocce di sangue, Simbolo della Passione di Cristo?), e nelle lettere "SIFC" nei quattro basamenti dei vasi del quadrante 20 (adiacente alla luna).

L'interessante simmetria con la presenza della stella a sette punte nei quadranti ai lati degli armigeri, è rafforzata nell'uso reiterato del poligono a sette punte (non costruibile con riga e compasso e dalle molteplici valenze simboliche, oltre all'assonanza con le sette stelle certosine) per la corona dei raggi solari, composta dall'alternanza di sette raggi dritti e altrettanti curvilinei. Gli ulteriori quadranti di questo lato sono un labirinto (quadrante 25) e un pozzo (quadrante 24): entrambi, con la loro valenza simbolica legata alla ricerca della vera conoscenza, confermano l'impressione ermetica di questo lato, tutto sommato piuttosto diverso rispetto al lato tardo cinquecentesco, caratterizzato da un'impronta marcatamente geometrica.

²³ G. Tucci, *Teoria e pratica del Mandala*, Roma, Ubaldini editore, 1969; G. Gelatti, *La sezione aurea nel triangolo equilatero: psichismo ed esoterismo dei mandala e degli yantra*, in *La Divina Proporzione. Bellezza e Perfezione della Natura*, a cura di A. P. Rossi, Milano, Virtuosa Mente, 2011, pp. 263-295; Idem, *Il quadrato di nove e la sezione aurea*, Genova, Sagep, 2011.

Altre osservazioni sono possibili attraverso ulteriori raggruppamenti, tra i quali spicca, in entrambi i lati maggiori, un apparente tentativo di innesto stilistico con i quadranti tardo cinquecenteschi precedenti: la decorazione di entrambi i lati inizia infatti con quadranti geometrici (uno solo sul lato maggiore est, ben quattro sul lato maggiore ovest) con l'ulteriore ripetizione di uno schema di simmetria centrale ottagonale riscontrabile già nel quadrante 1. In entrambi i lati maggiori, provenendo dalla chiesa, si nota tuttavia il rapido inserimento di elementi di altro genere, in particolare di figure, simboliche o mitologiche, di animali e anche di figure metamorfiche che emergono dai giragli vegetali. In entrambi i lati maggiori si nota infatti una maggiore presenza dell'elemento vegetale, anche in relazione alla figura differenziata del vaso, da cui si dipartono elementi fitomorfi. Il vaso poi diventa un elemento ricorrente di tutto il mosaico, sia come soggetto principale che come elemento di cornice del singolo quadrante .

Il legame di questi due poli così evidenti con i restanti quadranti dei lati maggiori necessita di ulteriori approfondimenti, anche in relazione alla curiosa successione di temi, ripetizioni, simmetrie e asimmetrie.

Cenni sulla tecnica del restauro del mosaico di ciottoli

Il mosaico di ciottoli è un manufatto musivo speciale che si distingue dal più comune mosaico di tessere non soltanto in virtù della sua resa materica superficiale, caratterizzata da rilievi e dal conseguente gioco chiaroscurale di luci e ombre sulle pietre e sui giochi dei vuoti dei loro incastri, ma anche per l'inserimento in profondità degli elementi lapidei, che non svolgono soltanto un ruolo superficiale quindi ma anche strutturale.

Questo accade almeno nel modo di usare il ciottolo in quanto materia naturale e di cui si vogliono valorizzare le forme, pur selezionate, per il mosaico. Infatti, un altro modo di intendere la tecnica musiva a ciottoli, più simile al mosaico di tessere, è quello di usarlo come un punto di colore minerale, come una sorta di "proto-tessera" piuttosto che un ciottolo, di cui comunque conserva il rotondo rilievo. Questa modalità operativa che sfrutta piccoli ciottoli di dimensioni e forme simili posati in andamenti molto serrati ma privi di una loro identità che non sia il riempimento di uno sfondo, è stata portata al suo vertice il massimo nella Grecia classica, con opere che rasentano la pittura e che, in una interpretazione evolucionistica della storia del mosaico, sono considerabili come antesignane del successivo sviluppo del mosaico di pietre artificialmente prodotte, ovvero le "tessere"²⁴.

²⁴ D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken .Von den Anfängen bis zum*

Il mosaico di ciottoli, che predilige invece l'uso vario delle forme valorizzando la pietra naturale, pur avendo degli antenati illustri nell'antichità, sia sul suolo greco che anche italico (come ad esempio nei particolari mosaici a tessitura di pietre della Daunia²⁵), si differenzia dal mosaico a tessere in modo caratteristico anche per la tecnica, con l'inserimento in profondità nella malta di allettamento di elementi tra loro anche molto disomogenei.

Tale superficie musiva pertanto non è solo un rivestimento ma diventa una struttura molto tenace, i cui singoli elementi sono incastrati a stretto contatto con i circostanti, e proprio con questo tipo di incastro determina il disegno, anche in base alla forma delle pietre usate più o meno lunghe o tonde.

Aldilà delle possibili problematiche di distacco per sollecitazioni esterne e varie cause di degrado ambientale, i singoli ciottoli messi in opera possono subire attacchi esterni dovuti alle loro condizioni iniziali e alla particolare situazione del contesto.

I ciottoli risultano spianati sulla loro testa dal calpestio di secoli, fatto particolarmente evidente nelle pietre nere che risultano totalmente lisce assumendo anche una finitura piuttosto brillante e riflettente la luce.

Inevitabilmente, questa condizione di immobilizzazione forzata accentua i difetti strutturali dei ciottoli che si possono venare, rompere in parte, sbriciolarsi superficialmente, contribuendo al degrado localizzato e indebolendo la struttura dei ciottoli adiacenti con perdita di leggibilità dell'opera, sovente anche con la perdita di dettagli [fig. 43].

Pertanto l'intervento di restauro prevede la ricostruzione delle grosse lacune anche grazie alla geometria simmetrica dei disegni e delle decorazioni (con l'eccezione come si è detto di alcuni dettagli figurativi irrimediabilmente perduti), operazione che assomiglia di più ad una nuova manifattura che tenga ovviamente conto dello stile preciso della posa e dei disegni esistenti. Ovviamente un'importanza fondamentale è data dalla cernita del nuovo materiale lapideo che viene svolta in

Beginn der Tesseratechnik (Archäologische Forschungen), Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1982.

²⁵ Il riferimento è alla *Domus* dei leoni e delle pantere di Arpi nella Daunia dell'antica Apulia. I recenti ritrovamenti archeologici – tra cui l'importantissimo frammento di Leone in caccia di un cervide riapparso nelle fondazioni del palazzo vescovile di Oria – documentano una straordinaria somiglianza con i citati mosaici macedoni e, congiuntamente con il materiale lapideo di importazione, e lasciano intravedere il successo delle maestranze specializzate e richieste anche in terre straniere da una ricca committenza culturalmente aggiornata: P. Munzi, S. Steingraber, C. Pouzadoux, *Architettura aristocratica nella Daunia. Il caso di Arpi: confronti con i modelli greco-macedoni*, in «Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"», XXIII (2016), pp. 513-546.

conformità con il materiale originario sia per colore e tipologia, che per forma e dimensioni. La raccolta viene effettuata a mano dalle maestranze preposte e diverse per le pietre bianche e le pietre nere sui litorali (rispettivamente sulle spiagge di Lavagna – situata nel golfo del Tigullio, quindi a levante di Genova – e di Vesima [fig. 45], la seconda, a ponente della stessa), con l'accorgimento di selezionare ciottoli che si prestino ad un pronto effetto; per far ciò vengono scelte le pietre nere con il lato che servirà da calpestio già un po' spianato, ed allo stesso modo le pietre bianche con un'intonazione cromatica non troppo bianca ma leggermente invecchiata dall'ossidazione naturale.

La parte principale del lavoro di restauro tuttavia non è dato dalla ricostruzione, pure cospicua, delle lacune, ma dalla bonifica dell'intera superficie nella sua tessitura complessiva, con la rimozione e la sostituzione delle migliaia di singole pietre ammalorate, rotte, mancanti.

Tale operazione, per i presupposti strutturali cui si è accennato, risulta molto delicata per la durezza del materiale lapideo, il suo eccellente incastro in profondità con gli altri ciottoli e con la malta antica, tuttavia non può essere evitata al fine di inserire correttamente i ciottoli mancanti. L'operazione è resa possibile dall'ausilio di strumenti di precisione a roto-percussione, che permettono di minimizzare le vibrazioni e di avere ragione della durezza dei materiali da rimuovere, con minimo danno del circostante ancora in opera. Fondamentale in questa operazione risulta anche la comprensione legata alla conoscenza del singolo elemento lapideo che sempre è diverso ciottolo per ciottolo con le sue caratteristiche peculiari ancorché classificabili in alcune casistiche, sia nei tipi di elementi lapidei che nelle loro possibili dinamiche di frattura. L'operazione di bucatura alla Certosa è resa ancora più difficoltosa dalla tipologia del materiale di allettamento che risulta fine ma mescolato con micro detriti e pietrisco anche di una certa dimensione centimetrica, cosa che rischia di creare pericolosi effetti di leva sui ciottoli circostanti causandone il distacco. Le operazioni di micro demolizioni localizzate vanno pertanto effettuate con grande cautela proprio per le diverse condizioni locali sempre presenti [fig. 46]. Una volta rimosso il ciottolo da sostituire o i suoi frammenti, si provvede alla rimozione del vecchio strato di malta di allettamento, che deve essere integralmente asportato fino al sottofondo, per consentire l'inserimento adeguato di un nuovo ciottolo sostitutivo, reinserito con malta di calce conforme all'originale [fig. 44, fig. 47].

La bonifica con questa tecnica di vaste aree e di porzioni delicate di disegno ha richiesto di lavorare strategicamente sullo stesso "pezzo" a più riprese, per esempio sanando inizialmente le aree di disegno bianco e quindi successivamente lo sfondo nero, questo per mantenere il più possibile solido e coeso il manufatto, e anche lavorando localmente con precisione sulle parti di disegno, che eventualmente vengono ricostruite fedelmente pietra per pietra seguendo i dettagli forniti

dai rilievi fotografici. L'eventuale reinserimento di vecchie pietre ancora sane ma distaccate viene fatto sempre con particolare attenzione alla superficie spianata (che sovente non corrisponde alla verticalità del ciottolo che era stato messo storto all'origine) che deve essere riposizionata allo stesso modo anche tramite incastri virtuosistici con altre pietre di forme bizzarre e anomale. L'estrema prudenza dei lavori di "demolizione" ha permesso anche di recuperare tracce del fondo originale, da cui è possibile ricavare la trama dei ciottoli bianchi e di quelli neri che è diversa per la loro forma e profondità di inserimento; in questo modo è stato possibile recuperare dettagli del disegno delle figure (in particolare nella scena della caccia del quadrante 17) altrimenti perduti e non ricostruibili per simmetria [figg. 48-51]. Si riportano a titolo di esempio alcuni passaggi della lavorazione del quadrante 12 con la misteriosa immagine di *Nettuno che infilza un pavone con il tridente*. Il quadrante presentava in sé diverse lacune localizzate, ma il problema principale era dato dalla tessitura generalizzata di grandi aree che risultavano con le pietre ancora in opera ma quasi interamente rotte in superficie. In particolare la figura del Nettuno aveva una trama parecchio discontinua con moltissime pietre nere di disegno (ovvero le pietre nere usate per delineare le linee interne alle figure) rotte o in pessime condizioni. La sostituzione di queste pietre con altre affatto simili per forma, dimensioni, particolari curvature, in grado di mantenere l'esattezza del disegno, ha richiesto la realizzazione di diversi passaggi della lavorazione su aree contigue molto localizzate senza toccare il resto, che poi viene bonificato progressivamente nei successivi passaggi [fig. 52].

Il lungo e impegnativo restauro – che si concluderà fra quasi due anni – permetterà di restituire una maggiore leggibilità dell'intero *risséu* del chiostro, ne favorirà la valorizzazione e l'interesse per nuovi studi ed approfondimenti da parte degli studiosi.



Fig. 1. Panoramica del chiostro con il lato minore sud (a sinistra) e il lato maggiore est (a destra).



Fig. 2. Panoramica del chiostro, in primo piano il lato maggiore est.



Fig. 3. Panoramica del chiostro, il lato maggiore est.



Fig. 4. Panoramica del chiostro, visto dall'angolo della "luna".



Fig. 5. Corridoio con la data "1546".



Fig. 6. Portale in ardesia, XV secolo.



Fig. 7. Patio de la Sultana, Generalife, Granada, mosaico di ciottoli di impostazione simile al quadrante 22.



Fig. 8. Quadrante 22 prima del restauro.

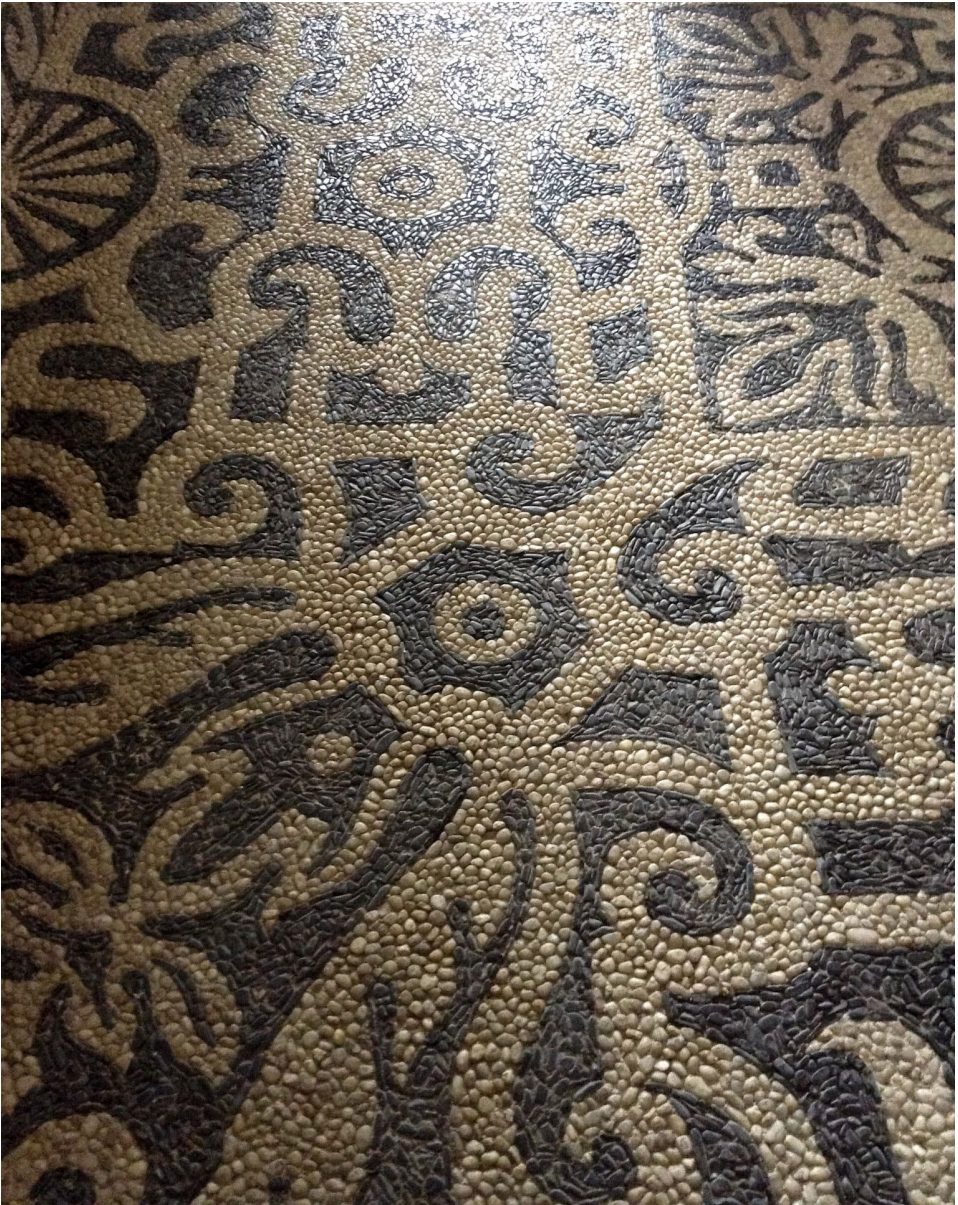


Fig. 9. Ninfeo di Villa Litta-Visconti-Borromeo, Lainate, XVI secolo, particolare.

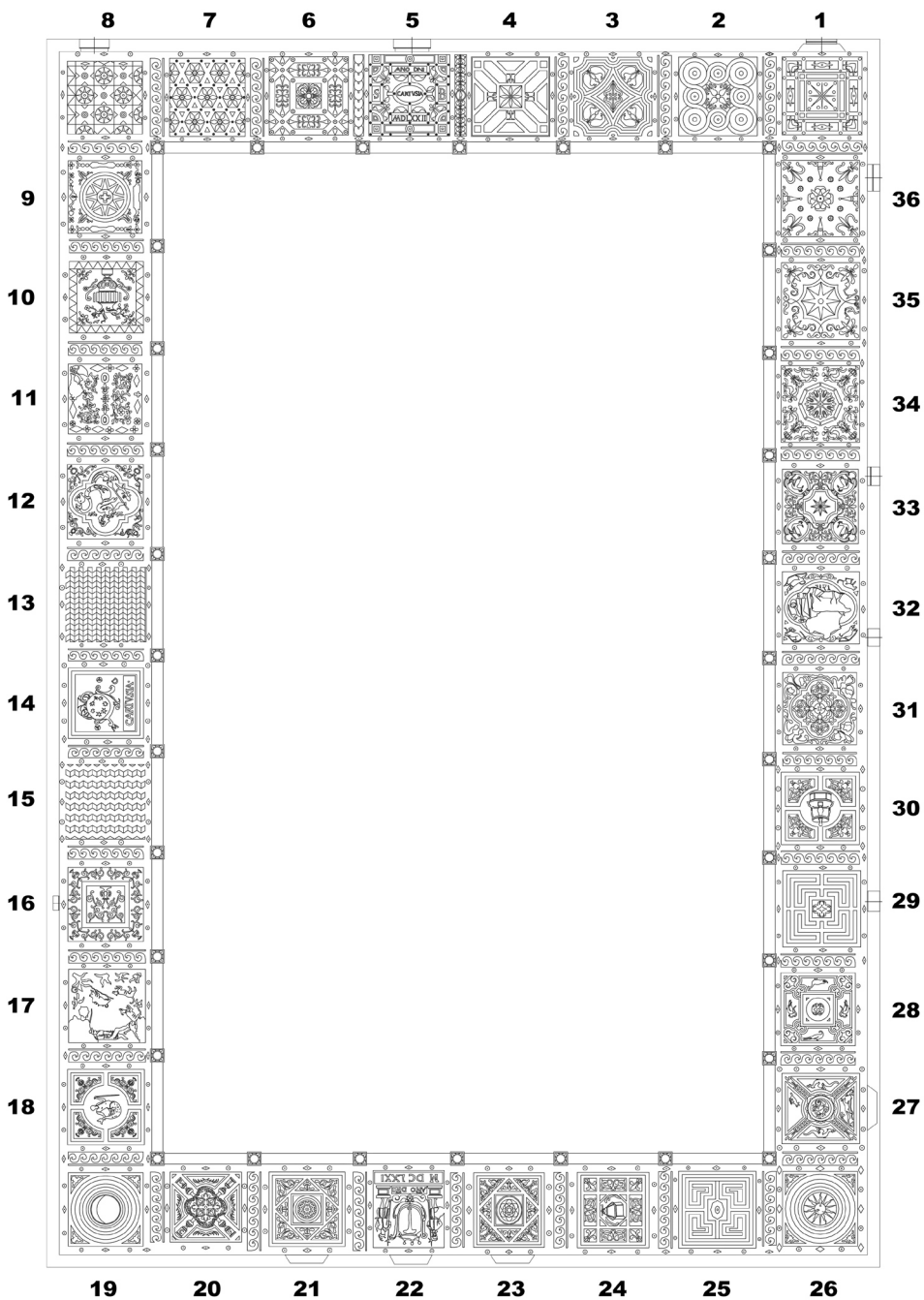


Fig. 10. Rilievo del chiostro (Arch. Giorgio Tirasso).

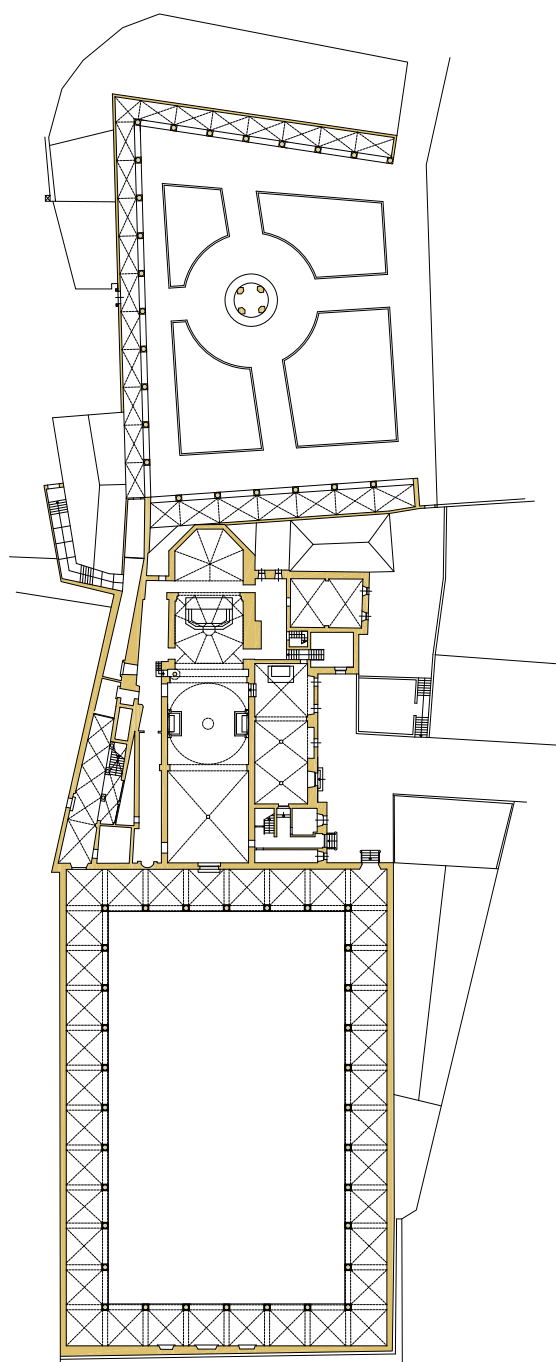


Fig. 11. Pianta dell'intero complesso della Certosa di S. Bartolomeo (Arch. Giorgio Tirasso).

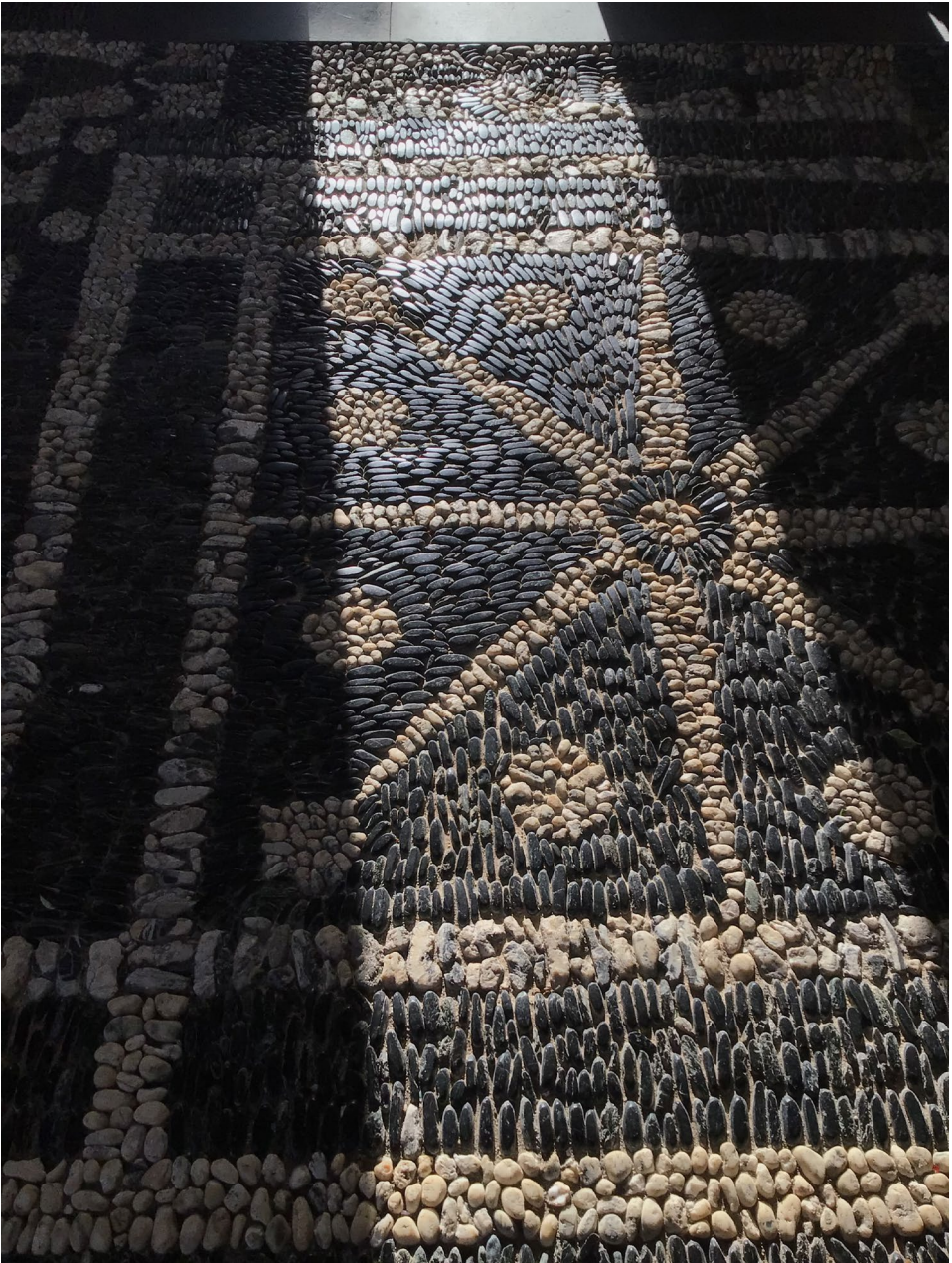


Fig. 12. Quadrante 11, entrata nel chiostro.



Fig. 13. Quadrante 2 dopo il restauro.

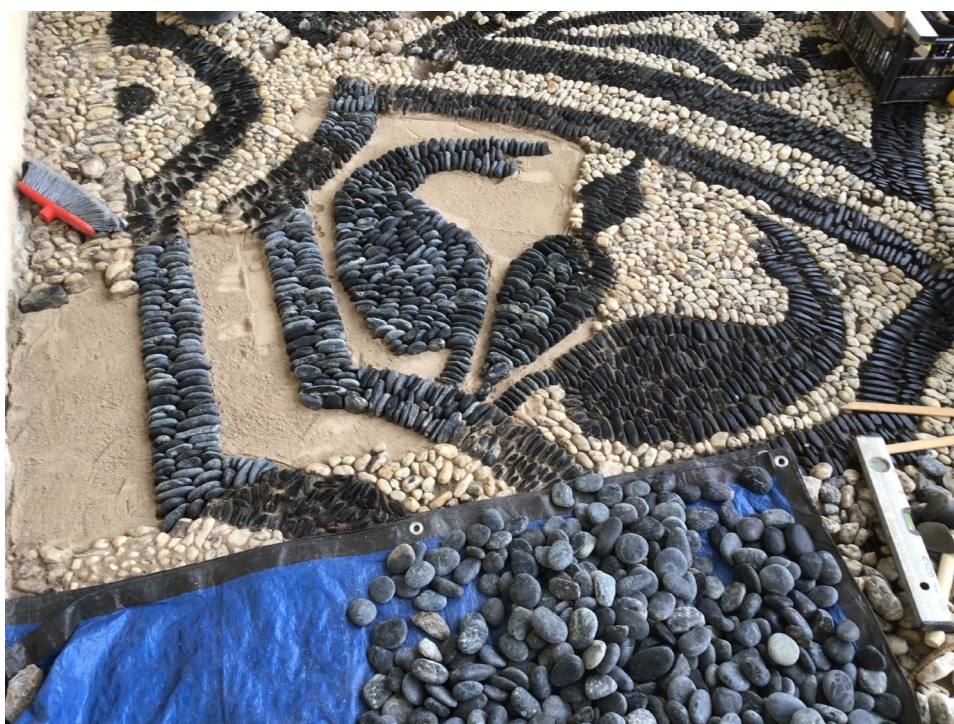


Fig. 14. Quadrante 3 durante il restauro.



Fig. 15. Quadrante 4 dopo il restauro.



Fig. 16. Quadrante 5 dopo il restauro.



Fig. 17. Quadrante 6 dopo il restauro.



Fig. 18. Quadrante 7 dopo il restauro.



Fig. 19. Quadrante 8 dopo il restauro.



Fig. 20. Quadrante 9 dopo il restauro.



Fig. 21. Quadrante 10 dopo il restauro.



Fig. 22. Quadrante 11 dopo il restauro.



Fig. 23. Quadrante 12 dopo il restauro.



Fig. 24. Quadrante 13 dopo il restauro.



Fig. 25. Quadrante 14 dopo il restauro.



Fig. 26. Quadrante 15 dopo il restauro.



Fig. 27. Quadrante 16 durante il restauro.



Fig. 28. Quadrante 17, il cinghiale ricostruito (selezione di pietre bianche con tonalità rosata).



Fig. 29. Quadrante 18 prima del restauro.



Fig. 30. Quadrante 19, la luna dopo il restauro.



Fig. 31. Quadrante 20 prima del restauro.



Fig. 32. Quadrante 26. Sullo sfondo affresco del XVI secolo.



Fig. 33. Quadrante 26, il sole prima del restauro.



Fig. 34. Quadrante 27 prima del restauro.



Fig. 35. Quadrante 27, raffigurazione di animale.



Fig. 36. Quadrante 28 prima del restauro.



Fig. 37. Quadrante 31, sirene.



Fig. 38. Quadrante 32, contadino.



Fig. 39. Quadrante 34 prima del restauro.



Fig. 40. Quadrante 36, il medaglione floreale simile a quello posto al centro del pavimento della grotta Doria-Pavese.



Fig. 41. Grotta Doria-Pavese, particolare del pavimento con il medaglione a fiore.



Fig. 42. La sostituzione delle ardesie.



Figg. 43-44. Quadrante 10 prima e durante il restauro.



Fig. 45. Raccolta delle pietre nere a Vesima.



Fig. 46. Operazioni di micro-demolizione con trapano tassellatore.



Fig. 47. Quadrante 16 in ricostruzione.



Figg. 48-49. Quadrante 17, raffigurazione di cane, rilievo e ricostruzione.



Figg. 50-51. Quadrante 17, cane durante e dopo il restauro.



Fig. 52. Quadrante 12, Nettuno durante il restauro.



PROFILO

Gabriele Gelatti

Fulbright Fellow dell'American Academy in Rome, studia da oltre un ventennio le dinamiche immateriali del saper fare e della trasmissione delle tecniche della plurimillenaria tradizione del mosaico di ciottoli, ricercando testimonianze dirette e indirette e creando occasioni per divulgarne l'enorme cultura sottostante. In relazione con studiosi ed enti di ricerca in Italia e all'estero, tutela una delle arti più antiche dell'umanità (conferenza presso la Escuela de Estudios Árabes CSIC di Granada, 2018; relatore presso la prossima ICCM Conference di Plovdiv, 2022). Allievo del Maestro Armando Porta, svolge manutenzioni, restauri e ricostruzioni di pavimentazioni in ciottoli di pregio, oltre a nuove manufatti per privati e per studi di architettura e paesaggio. Conduce inoltre attività di ricerca sulle arti tradizionali e sulle pratiche di convivenza uomo-habitat naturale.

Fulbright Fellow of the American Academy in Rome, for over twenty years, Gelatti has been studying the intangible dynamics of know-how and the transmission of the techniques of the thousand-year-old tradition of pebble mosaic, seeking direct and indirect evidence and creating opportunities to disseminate the enormous underlying culture. In connection with scholars and research institutions in Italy and abroad, he seeks to protect one of the oldest arts of humanity (conference at the Escuela de Estudios Árabes CSIC in Granada, 2018; speaker at the next ICCM Conference in Plovdiv, 2022). Pupil of Maestro Armando Porta, he carries out maintenance, restoration and reconstruction of precious cobblestone flooring, as well specifically commissioned craftwork for private individuals and for architecture and landscape studios. He also conducts research on traditional arts and on man-natural habitat coexistence practices.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le immagini sono dell'autore.



SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Lauro Magnani, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

