



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura
per il progetto sostenibile

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

TESI DI LAUREA

**LA SICILIA ARABO - NORMANNA
NEL REGNO DI RUGGERO II
IL DUOMO DI MONREALE
NARRAZIONE D'ORO E DI LUCE**

Relatore: Prof. Arch. Ph. D. Rossana Netti

Correlatore: Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta

Candidata: Valentina Crescenzo

INDICE

GUIDA ALLA LETTURA DELLA TESI	4	4.5 GEOMETRIE RICORRENTI NELLE PAVIMENTAZIONI	137
INTRODUZIONE:	6	CONCLUSIONE	142
CAPITOLO 1: CRONOLOGIA ESSENZIALE	21	BIBLIOGRAFIA	144
1.1 I NORMANNI IN SICILIA	21		
1.2 SITUAZIONE POLITICA DELL'ITALIA MERIDIONALE	21		
1.3 RIVOLTA DI MELO	22		
1.4 LA CONQUISTA DELLA SICILIA	28		
1.5 LA FINE DELLA CONQUISTA DELLA SICILIA (1073-1101)	31		
1.6 RUGGERO II DI SICILIA (1095-1154)	34		
1.7 GLI ARABI IN SICILIA	38		
CAPITOLO 2: L'ARCHITETTURA DEL PERIODO NORMANNO	43		
2.1 L'ARCHITETTURA	43		
2.2 DIGRESSIONE SULL'ARTE ARABA	52		
2.3 LA CULTURA ARTISTICA E ARCHITETTONICA IN ITALIA MERIDIONALE	54		
2.4 L'ARCHITETTURA BIZANTINA SICILIANA PRIMA DELLA CONQUISTA ARABA	58		
2.5 L'ARCHITETTURA DEL PERIODO NORMANNO A PALERMO	58		
2.6 IL PALAZZO DEI NORMANNI E LA CAPPELLA PALATINA	62		
2.7 LA CATTEDRALE DI PALERMO	73		
2.8 LE CAPPELLE DEI PALAZZI E DEI SOLATIA	73		
CAPITOLO 3: IL DUOMO DI MONREALE	75		
3.1 STORIA DEL DUOMO	92		
3.2 LA CATTEDRALE ATTRAVERSO I SECOLI	100		
CAPITOLO 4: I MOSAICI	102		
4.1 I MOSAICI DELL'ABSIDE E DEL PRESBITERIO	106		
4.2 ORIGINE E SVILUPPO DELL'ARTE MUSIVA	122		
4.3 IL FONDO ORO COME SIMBOLO DELL'ASTRAZIONE DIVINA	125		
4.4 LA RESA DEL COLORE E DELLA LUCE NELLA TECNICA MUSIVA BIZANTINA	133		

GUIDA ALLA LETTURA DELLA TESI

La presente tesi si sviluppa dalla curiosità di approfondire la nascita e lo sviluppo della cultura architettonica arabo-normanna in Sicilia, per comprendere come l'unione di etnie diametralmente opposte, con un background culturale profondamente diverso abbia portato alla creazione di meraviglie artistiche come il Duomo di Monreale.

In una società che esprime, mai come ai giorni nostri, la paura del diverso e l'esigenza della difesa dei propri confini territoriali e sociali, risulta interessante analizzare come in passato l'unione di diverse etnie, con tradizioni religiose e artistiche diametralmente opposte, abbia portato alla realizzazione di opere architettoniche e decorative di inestimabile valore estetico, artistico e culturale.

Prima di arrivare all'analisi dell'opera musiva del Duomo di Monreale e della sua genesi architettonica, si è ritenuto necessario analizzare la scena storica dell'epoca, partendo da come il popolo normanno sia arrivato in Sicilia e attraverso quali guerre sia riuscito a conquistare la dominazione dell'isola.

Da qui si passa poi ad analizzare come la pacifica collaborazione artistica, nata dopo anni di guerra per il territorio, abbia portato, grazie alla tolleranza religiosa e alla visione artistica di un sovrano come Ruggero II, abbia portato allo sviluppo di un'architettura mista di notevole pregio, con edifici privati (come ad esempio i palazzi della Zisa e della Cuba) e luoghi di culto (come il duomo di Cefalù e quello di Palermo).

È risultato quindi di fondamentale importanza, in coerenza con il resto della trattazione, indagare a grandi linee l'architettura lasciata dalla precedente dominazione araba, per poi passare ad un excursus sull'architettura normanna e alle commistioni con la cultura e le tradizioni precedenti, attraverso una sintetica presentazione degli edifici più importanti lasciati a testimonianza del regno normanno in Sicilia.

Tutta l'analisi vuole a questo punto incentrarsi sul Duomo di Monreale, bene entrato a far parte del Patrimonio mondiale dell'Umanità (UNESCO) a partire dal 2015, ed esempio unico di eccellenza nella decorazione musiva, dall'idea che ha portato alla sua costruzione, fino ai giorni nostri. L'apparato musivo del Duomo di Monreale rappresenta un mezzo unico di narrazione delle storie dell'Antico Testamento ed è l'esempio massimo di collaborazione artistica tra diverse culture.

L'analisi del significato dei motivi geometrici e floreali, dell'utilizzo del colore e della luce da parte dei mosaicisti bizantini per esaltare i concetti principali della narrazione religiosa, fa da conclusione allo studio dell'opera.

La tesi si articola in quattro capitoli: nel primo capitolo viene esposta una cronologia essenziale dei fatti storici che hanno portato i Normanni a conquistare la Sicilia. Nel secondo capitolo si analizza l'architettura lasciata dai vari periodi di conquista, partendo dalla cultura architettonica dell'isola per passare poi all'architettura bizantina presente prima dell'arrivo degli arabi, per arrivare poi all'architettura normanna e alle sue rappresentazioni principali a Palermo. Il terzo capitolo analizza il Duomo di Monreale, la sua storia e il suo sviluppo attraverso i secoli. Infine nel quarto ed ultimo capitolo si giunge all'analisi dei mosaici, al loro sviluppo e al significato dell'uso del fondo oro, dei colori e della luce come elemento utile alla focalizzazione dello spettatore. Si conclude poi con un'analisi delle geometrie del pavimento, (in particolare quelle a stella) con una possibile interpretazione del loro significato.

Grazie a questo lavoro è stato possibile mettere in luce la complessità di quest'opera architettonica che cela al suo interno una narrazione visiva complessa e ricca di significati, ai quali almeno in parte si tenterà di dare un'interpretazione a conclusione della ricerca.



INTRODUZIONE:

Per avere un quadro completo sulla nascita dell'architettura arabo-normanna in Sicilia è sembrato doveroso iniziare la narrazione visiva raccontando i fatti storici che hanno portato alla nascita del Regno Normanno di Sicilia.

La storia dell'isola, dalla colonizzazione fenicio-punica e greca all'Unità d'Italia, è stata caratterizzata dall'avvicendamento di conquistatori e dominatori appartenenti ai più svariati ambiti territoriali: Greci, Latini, Vandali e Ostrogoti, Bizantini, Mussulmani, Normanni, Angioini, Aragonesi, Spagnoli, Borboni, ciascuno dei quali ha lasciato, nell'incredibile stratificazione che caratterizza questa terra, le proprie tracce materiali e culturali.

Alcune di queste dominazioni furono comuni ad altre regioni d'Italia e, più in generale, ai Paesi del Mediterraneo.

Un fenomeno che invece contraddistingue in modo esclusivo la Sicilia è la conquista islamica (827-1091) e il modo in cui vi s'innesta successivamente il dominio normanno (1061-1194), durante il quale si sviluppa una cultura multietnica dove le componenti latine, bizantine e islamiche sono mirabilmente fuse.

Palermo, capitale del regno normanno, con il suo territorio costituisce il luogo privilegiato nel quale il fenomeno storico, artistico e culturale peculiare del meridione normanno tra XI e XII secolo si esplicita nel modo più manifesto.¹

La nascita del Regno di Sicilia con l'incoronazione di Ruggero II da parte dall'antipapa Anacleto II nel 1130 segnò il passaggio dal primo periodo della Contea² a quello di uno Stato con un'efficiente burocrazia, nella cui evoluzione i funzionari di origine greca, come Cristodulo, Giorgio d'Antiochia, Eugenio da Palermo, giocarono un ruolo di primo piano. I successivi sovrani, i due Guglielmi, con alterne vicende, si mossero lungo il solco già tracciato da Ruggero II senza apportare ulteriori innovazioni ad un sistema che successivamente sopravvisse, in parte, alla fine della dinastia normanna.

Nella costruzione di questa identità, l'arte e l'architettura assunsero un ruolo simbolico, oltre che religioso e sociale, di grande rilievo in quanto portatrici della volontà di affermazione e legittimazione del nuovo ordine creato dai conquistatori.

Le arti furono promosse da scambi culturali poco testimoniati dalle fonti, che parlano

¹ PANZARELLA Pia, TRAPANI Viviana. 2018. "Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale", Dossier di candidatura, Tipografia Officine Grafiche soc.coop., Palermo, Fondazione patrimonio UNESCO Sicilia, p. 31.

² La Contea di Sicilia o Gran Contea, fu fondata nel 1071, anno in cui Ruggero I di Sicilia divenne Gran conte, fino al 1130 anno in cui Ruggero II di Sicilia unendo il Ducato di Puglia creò il Regno di Sicilia, fu uno Stato sovrano ed indipendente, fondato sotto investitura papale dal capostipite normanno che comprendeva la Sicilia e Malta.

Papa Niccolò II investì Roberto il Guiscardo del titolo di "dux Siciliae" come incoraggiamento per riconquistare l'isola togliendola ai musulmani. I normanni dalla Calabria sbarcarono nell'isola nel 1060. La Grancontea cominciò a formarsi durante la riconquista cristiana della Sicilia (1061-91) dagli emirati musulmani che erano stati istituiti nel 948 dopo la completa conquista dell'isola dai bizantini. La Contea di Sicilia fu creata formalmente da Roberto il Guiscardo nel 1071 per il suo fratello minore Ruggero, conte di Calabria, che investì del titolo di "Gran conte" e gli diede piena giurisdizione sull'isola.

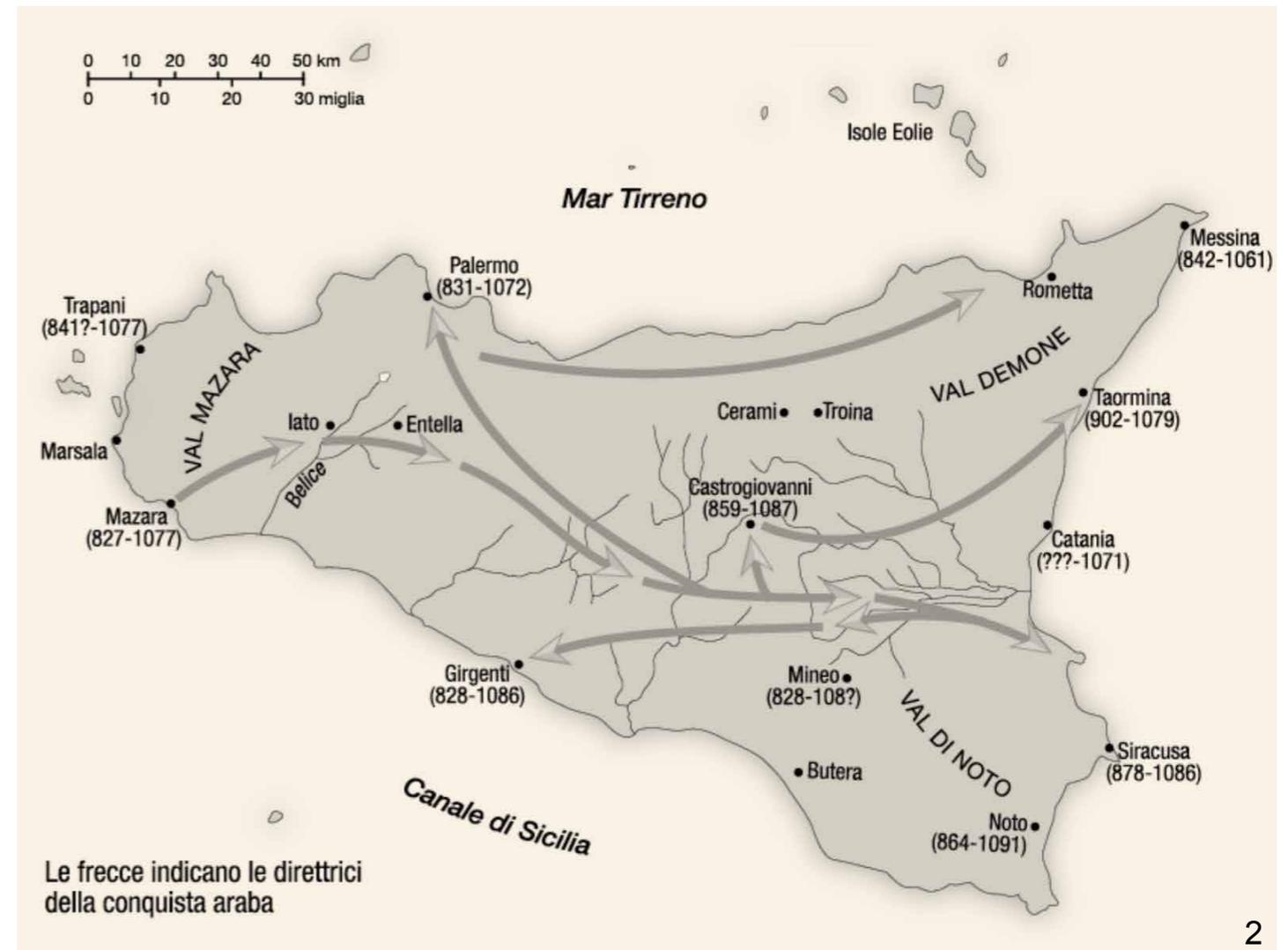


Fig. 2: Carta della Sicilia Islamica, indica le direzioni della conquista araba dell'isola. Nell' 827 - Inizia a partire dallo sbarco a Capo Granitola, presso Mazara del Vallo, il dominio islamico sulla Sicilia che terminerà, con la caduta di Noto, nel 1.091. Foto tratta da: <https://storianet.blogspot.com>

per lo più degli eventi conflittuali, ma appaiono ben evidenti attraverso la presenza in Italia meridionale e, ancor di più, in Sicilia, della forma più raffinata e preziosa dell'arte bizantina rappresentata dal mosaico.

L'arte del mosaico era del tutto assente in Sicilia prima del regno di Ruggero II, il quale per primo ottenne dall'imperatore bizantino la possibilità di importare squadre di mosaicisti per decorare alcuni importanti edifici che dovevano simboleggiare il nuovo potere regale normanno.

L'altissimo livello delle decorazioni a mosaico realizzate in Sicilia è paragonabile alle migliori testimonianze presenti nei territori dell'Impero romano-bizantino come i mosaici dei monasteri greci di Hosios Loukas in Beozia o di Dafni vicino Atene.³

³ RIZZO, Marcello. 2011. "La cultura architettonica del periodo normanno e l'influenza bizantina in Sicilia", Tesi di Dottorato su "Bisanzio ed Eurasia", ciclo XXI, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.

La monografia di Houben⁴ su Ruggero II, che ha fatto seguito all'opera classica di Caspar⁵, rappresenta indubbiamente la più recente e significativa pubblicazione su questo sovrano.

Il periodo del Regno sotto Ruggero II rappresenta la fase in cui l'attività costruttiva raggiunge il suo culmine e di cui restano le maggiori testimonianze monumentali e documentarie, che permettono una più precisa collocazione cronologica.

Il testo dello studioso sottolinea chiaramente l'importanza che la cultura bizantina ritrovò all'interno del regno normanno sotto Ruggero II e quanto profondamente ne avesse segnato l'intero tessuto sociale, culturale e amministrativo.

Il primo studio generale e sistematico sull'arte e l'architettura medievale dell'Italia meridionale fu realizzato dallo Schulz⁶, che attuò una prima vera e propria catalogazione attraverso la ricerca sui monumenti e sulle fonti archivistiche.

L'opera, completata successivamente dal Von Quast, è ancora una raccolta di informazioni senza una restituzione del panorama e del contesto storico complessivo in cui i monumenti si inserivano.

L'interpretazione storico-critica delineata da E. Bertaux⁷, che affronta organicamente lo studio di tutta l'architettura dell'Italia meridionale, segna un primo spartiacque, dando contributo analitico, basato non solo su un'analisi stilistica, ma su un esame più approfondito e comparativo degli edifici, pur commettendo alcuni errori di valutazione critica riguardo al ruolo svolto dall'architettura siciliana nel contesto dell'Italia meridionale a cui lui assegna un primato assoluto.

Alcuni studiosi successivi hanno in parte seguito l'indirizzo dato dal Bertaux segnando un ulteriore progresso in termini scientifici nei singoli contesti territoriali e nelle diverse regioni dell'Italia meridionale. Significativo è il lavoro del Venditti⁸ sull'architettura bizantina nel sud Italia, il quale cerca di individuare alcune caratteristiche comuni dei monumenti; include anche un'analisi dei monumenti d'età normanna, che presentano in qualche modo una continuità con la cultura architettonica precedente, di matrice greca, evidenziandone i fili conduttori che uniscono manifestazioni culturali certamente differenti.

L'architettura siciliana del periodo bizantino precedente la conquista islamica ha lasciato

⁴ HOUBEN, Hubert. 1999. "Ruggero II di Sicilia. Un sovrano tra Oriente e Occidente, Edizioni Laterza, Roma-Bari, in RIZZO, Marcello op.cit.

⁵ E., Roger II (1101-1154) und die Grundung der normannisch-sicilischen Monarchie, Innsbruck 1904; rist. Darmstadt 1965 (trad. it. Ruggero II e la fondazione della monarchia normanna di Sicilia, Roma- Bari 1999), in RIZZO, Marcello op.cit.

⁶ SCHULZ, Heinrich, Wilhelm. 1860. "Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem des Verfassers, herausge- geben von Heinrich Wilhelm Schulz: Nach dem tode des Verfasser herausgegeben von Ferdinand von Quast", Edizioni German, Dresden.

⁷ BERTAUX, Emile. 1904. "L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la conquete de Charles d'Anjou, Edizioni Forgotten Books, Paris, (aggiornamento a cura di C. Prandi, Roma-Bari 1978).

⁸ VENDITTI, Arnaldo. 1967 "Architettura bizantina nell'Italia meridionale, Campania – Calabria - Lucania", Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

poche testimonianze relativamente significative, che hanno permesso di tracciare alcuni elementi di un possibile profilo del suo sviluppo e delle sue caratteristiche particolari, consentendo di cogliere alcune specificità che la connotano rispetto all'evoluzione dell'architettura costantinopolitana e degli altri centri di irradiazione culturale dell'impero romano-bizantino.

Gli studi dell'Agnello⁹ sull'architettura bizantina in Sicilia rappresentano un contributo essenziale per la comprensione della cultura architettonica siciliana prima della conquista araba e un importante punto di riferimento per ogni ulteriore sviluppo delle ricerche sul ruolo svolto dalla civiltà bizantina nel quadro complessivo della cultura isolana.

La particolarità del linguaggio architettonico siciliano del periodo normanno fu individuata e riconosciuta già dagli studiosi e viaggiatori che, nella prima metà dell'Ottocento, visitarono la Sicilia per studiarne i monumenti antichi e moderni.

Gli studiosi che hanno affrontato lo studio di questa architettura ne riconobbero il carattere composito e si concentrarono nello sforzo di individuare le singole componenti culturali e formali che ne strutturano il linguaggio, cercando di riconoscerne i diversi apporti, legati alle varie tradizioni presenti, in particolare quelle greco-bizantina, araba, latino-normanna, valutandone differenzialmente l'entità e facendo confronti con i modelli esterni a cui questa si è ispirata per comprenderne il grado di originalità e di dipendenza.

Lo studioso che per primo comprese il ruolo dell'apporto bizantino nella cultura architettonica siciliana fu il Duca di Serradifalco¹⁰ che nel suo lavoro coglie molti aspetti importanti che hanno modificato questa architettura.

Egli individuò una particolarità nelle chiese siciliane nella divisione netta tra lo spazio del santuario e quello della navata e in questo vide il segno dell'influenza bizantina.

Uno studio significativo, riconosciuto come il primo che sia riuscito a strutturare un profilo e un'interpretazione dell'architettura siciliana del periodo normanno secondo un disegno coerente, fu quello del Di Stefano¹¹, "Monumenti della Sicilia normanna", su cui sono fondati tutti i lavori successivi e che ancora risulta indispensabile per l'ulteriore sviluppo degli studi su tale argomento.

La pubblicazione del Ciotta¹², "La cultura architettonica normanna in Sicilia", è uno dei più completi studi sull'architettura normanna e presenta il punto sulla situazione complessiva delle ricerche sull'argomento, dando un quadro lucido dei dati acquisiti, di quelli ancora da approfondire e delle lacune da colmare con ulteriori indagini.

Presenta inoltre una bibliografia molto approfondita e completa che consente di prendere visione di tutti gli studi sull'argomento.

⁹ AGNELLO, Giuseppe. 1952. "L'architettura bizantina in Sicilia", Edizioni La nuova Italia, Firenze.

¹⁰ PIETRASANTA, Lo Faso, Domenico, Duca di Serradifalco. 1838. "Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne", Fascicolo XLIII, Palermo.

¹¹ DI STEFANO, Guido. 1955. "Monumenti della Sicilia normanna", Edizioni Società Siciliana per la storia Patria, Palermo.

¹² CIOTTA, Gianluigi. 1992. "La cultura architettonica normanna in Sicilia", Società messinese di storia patria, Messina.



Fig. 3: Monastero di Hosios Loukas, Beozia, XI secolo. Uno tra i più celebri complessi monastici della Grecia, situato tra i monti della Focide, nei pressi dell'antica città di Stiride, poco lontano da Delfi. I mosaici decorano il narcece, il naós, il bema, l'abside e il diaconico, secondo il programma iconografico canonico dell'età posticonoclasta, anche se le scene evangeliche sono piuttosto limitate rispetto al gran numero di figure isolate di santi. Tali elementi avevano tradizionalmente fatto considerare i mosaici come espressione della corrente monastica e provinciale dell'arte bizantina, ma più recentemente si è preferito ricondurre comunque la provenienza delle maestranze a Costantinopoli, spostando i termini del problema verso una coesistenza e uno sviluppo, sempre in ambito metropolitano, di diverse tendenze o livelli stilistici.

Foto tratta da <https://www.thebyzantinelegacy.com>



Fig.4: Monastero di Hosios Loukas, Beozia, XI secolo, esterno. Si trova all'interno di una cinta muraria di forma irregolare, costruita in parte con blocchi di reimpiego provenienti dall'antica Stiride, dove sorgono tre grandi edifici, tutti orientati a Est. La chiesa della Theotokos costituisce il primo significativo esempio dell'accoglimento in terra ellenica del tipico impianto costantinopolitano a croce greca inscritta.

Foto tratta da <https://athens-taxi.net/hosios-loukas-monastery>.



Fig 5: Monastero di Dafni, Chaidari, XI secolo. Monastero bizantino posto a 10 km circa da Atene, nei pressi dell'antica via che conduceva al santuario di Eleusi, sul luogo dove sorgeva probabilmente un tempio dedicato ad Apollo Daphnaie, al quale sarebbe riferibile l'origine del toponimo. L'aspetto più significativo della decorazione della chiesa, anche ai fini di una collocazione cronologica del monumento, è senz'altro il suo ciclo musivo, uno dei più celebri della Grecia bizantina. Gli studiosi hanno collocato i mosaici per lo più nel tardo XI secolo, anche per la maturazione di alcune cifre stilistiche dei panneggi e per l'accentuata schematizzazione dei partiti architettonici. Foto tratta da <http://www.maldigrecia.it>

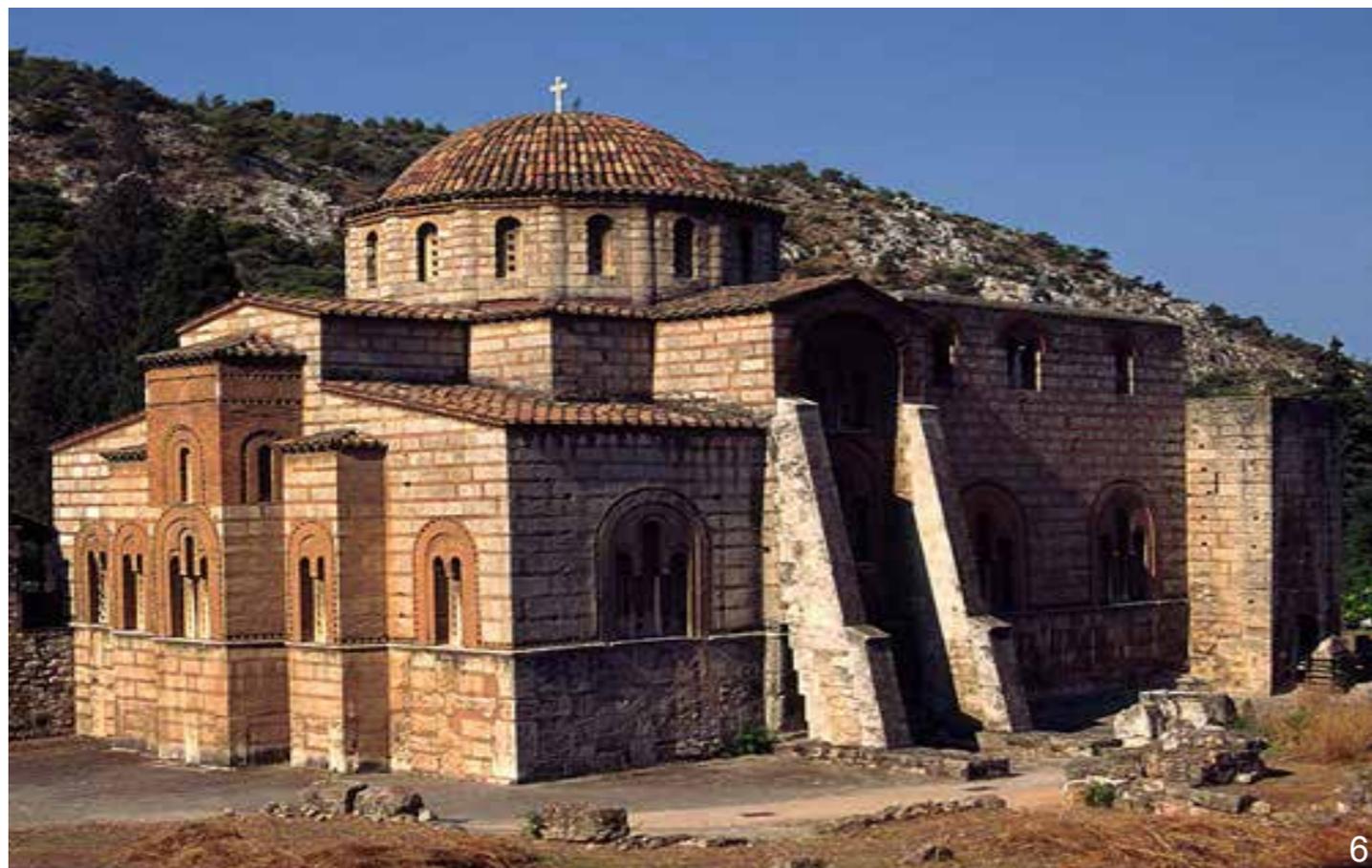


Fig 6: Monastero di Dafni, Chaidari, XI secolo, esterno. La chiesa sorge quasi al centro dell'antico peribolo murario, con l'asse leggermente ruotato verso Nord rispetto a quello delle strutture precedenti. Si tratta di un edificio del tipo a croce inscritta con cupola su trombe angolari, privo di gallerie e quindi caratterizzato da un sensibile verticalismo; tutti i vani creati intorno al naós dai sostegni della cupola sono coperti da volte a crociera, come pure il narcece tripartito. Foto tratta da <http://www.maldigrecia.it>

Nella prima metà dell'Ottocento, l'attenzione rivolta agli edifici normanni siciliani da alcuni studiosi francesi e inglesi, valse a determinare l'inserimento dell'architettura medievale siciliana nell'ambito degli interessi di quei tecnici e architetti europei che, nell'intento di rivalutare l'architettura, cercarono di individuare nell'isola la priorità di taluni partiti architettonici (l'arco acuto, prima fra tutti), che caratterizzarono l'architettura gotica d'oltralpe.

Un decennio dopo il loro "Viaggio in Sicilia" (1823-1824), i due architetti francesi Jaques Ignace Hittorf e Louis Zanth delinearono un quadro sulla formazione e sviluppo dell'architettura "moderna" siciliana (X - XIV secolo), individuando nell'arco acuto portato dagli Arabi nell'isola il suo principale elemento figurativo, e sostennero che i Saraceni, usando l'arco acuto e la volta a crociera nei più importanti edifici civili (Pisa, Cuba) e religiosi costruiti a Palermo tra a metà del X secolo e la metà dell'XI secolo, elaborarono tutti gli elementi peculiari dell'architettura gotica.

L'archeologo Henry Gally Knight, giunto in Sicilia (1836) dopo avere studiato i monumenti medioevali della Normandia, evidenziò in maniera più chiara di quanto non fosse già stato fatto prima, il carattere eclettico degli edifici normanni siciliani determinato dalla combinazione di elementi tratti essenzialmente dalle culture prevalenti nell'isola (islamica, bizantina, nordica), e ravvisò nello sviluppo dell'architettura normanna, una prima fase durante la quale la popolazione indigena ripristinò forme planimetriche d'ispirazione bizantina per la costruzione di nuovi edifici culturali, e una fase successiva nella quale i re normanni mostrarono spiccata preferenza per impianti a croce latina.

Egli inoltre, pur riconoscendo agli Arabi il merito di avere introdotto in Sicilia l'uso dell'arco acuto, inaugurando un'era di splendore artistico, non condivise la teoria di J.I. Hittorff e I. Zanth, secondo cui i Normanni, dopo aver assoggettato l'isola, avrebbero desunto l'arco acuto dalle architetture islamiche siciliane e adoperato tale partito anche nel loro paese di provenienza.

Suppone invece, che i Crociati spinti dal desiderio di emulare, al ritorno in patria dalle campagne militari intraprese in Oriente, l'eleganza degli edifici islamici, possano aver diffuso l'arco acuto in Europa, suggerendo il motivo architettonico ai costruttori occidentali che elaborarono uno stile archiacuto, differente, sotto molti aspetti, da quello siciliano. Gioacchino di Marzo rovesciò, sulla base di argomentazioni poco convincenti, le teorie sull'arco acuto già formulate in passato.

Sostenne che i Normanni ancora prima di conquistare la Sicilia, conoscevano da tempo l'uso dell'arco acuto avendolo ripreso dall'architettura visigotica, e asserì che essi lo introdussero nell'isola, dove era noto esclusivamente l'arco a ferro di cavallo che gli arabi avevano a loro volta importato nel IX secolo. Nell'esame delle singole fabbriche religiose di età normanna mostrò maggiore concretezza. Attingendo alle fonti documentarie con rigore scientifico e riferendosi frequentemente alla letteratura storica europea, individuò quattro fasi storiche nello sviluppo dell'architettura sacra.

Riconobbe caratteri latini e bizantini nelle architetture siciliane fondate durante il periodo

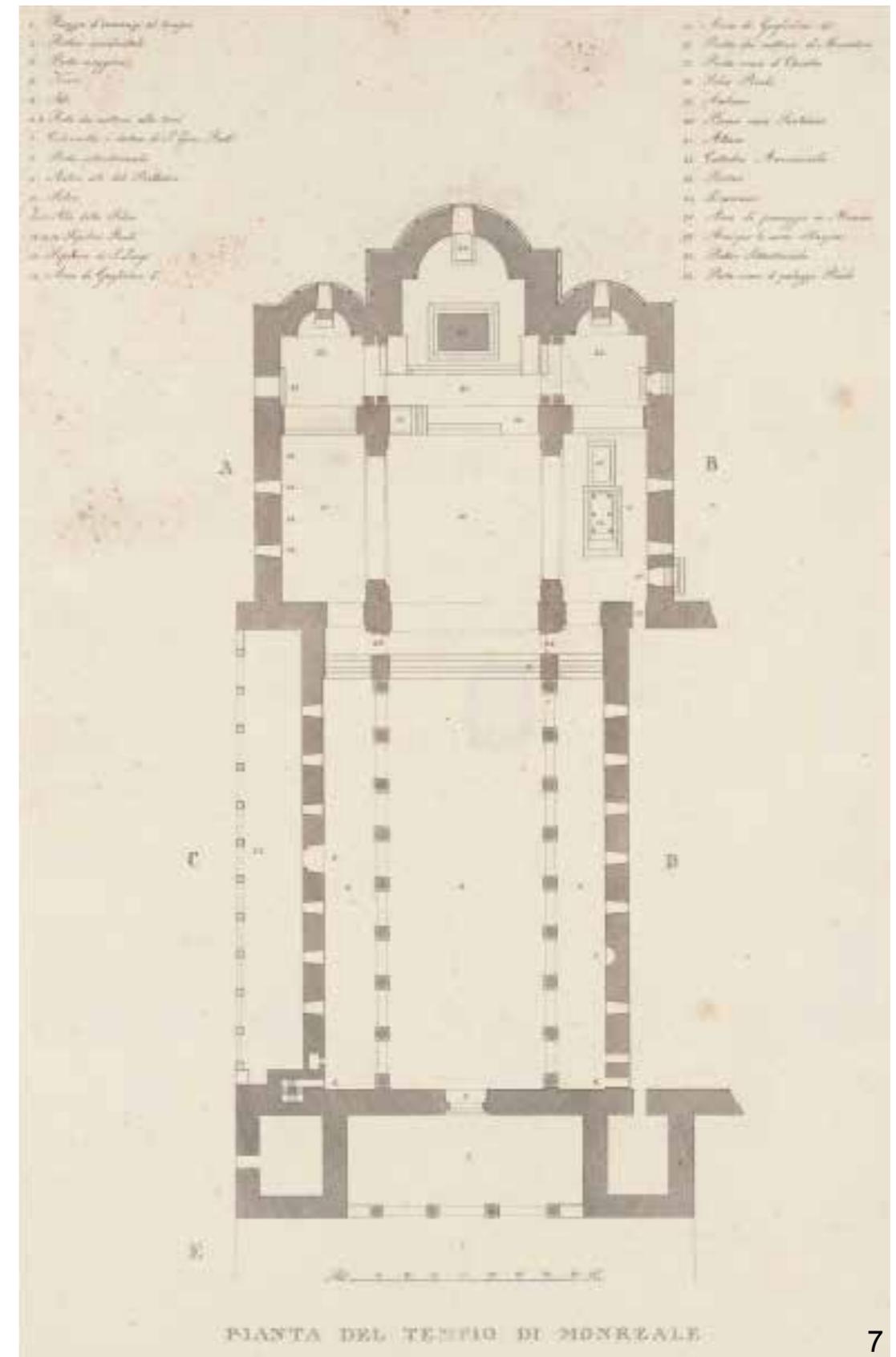
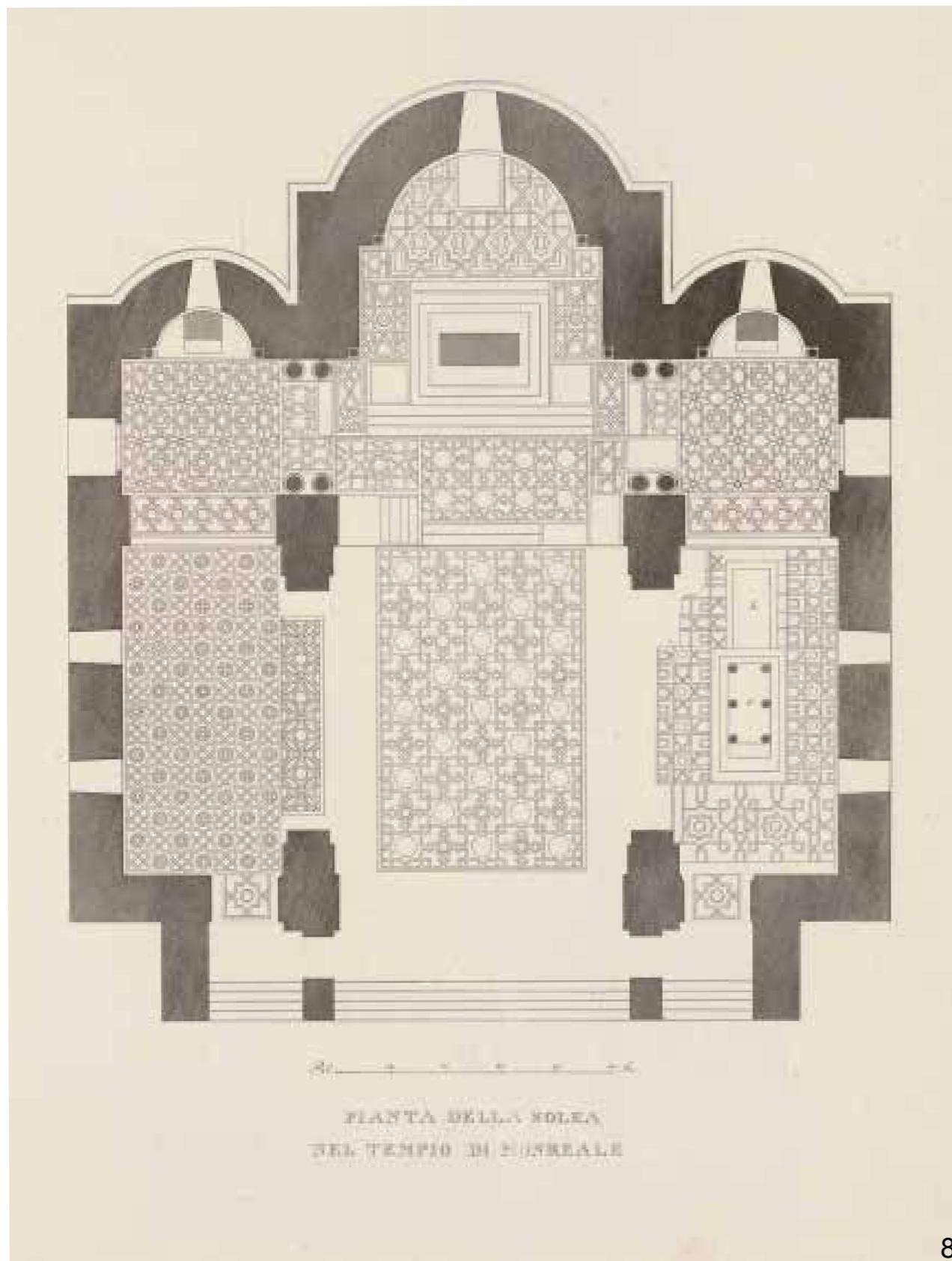
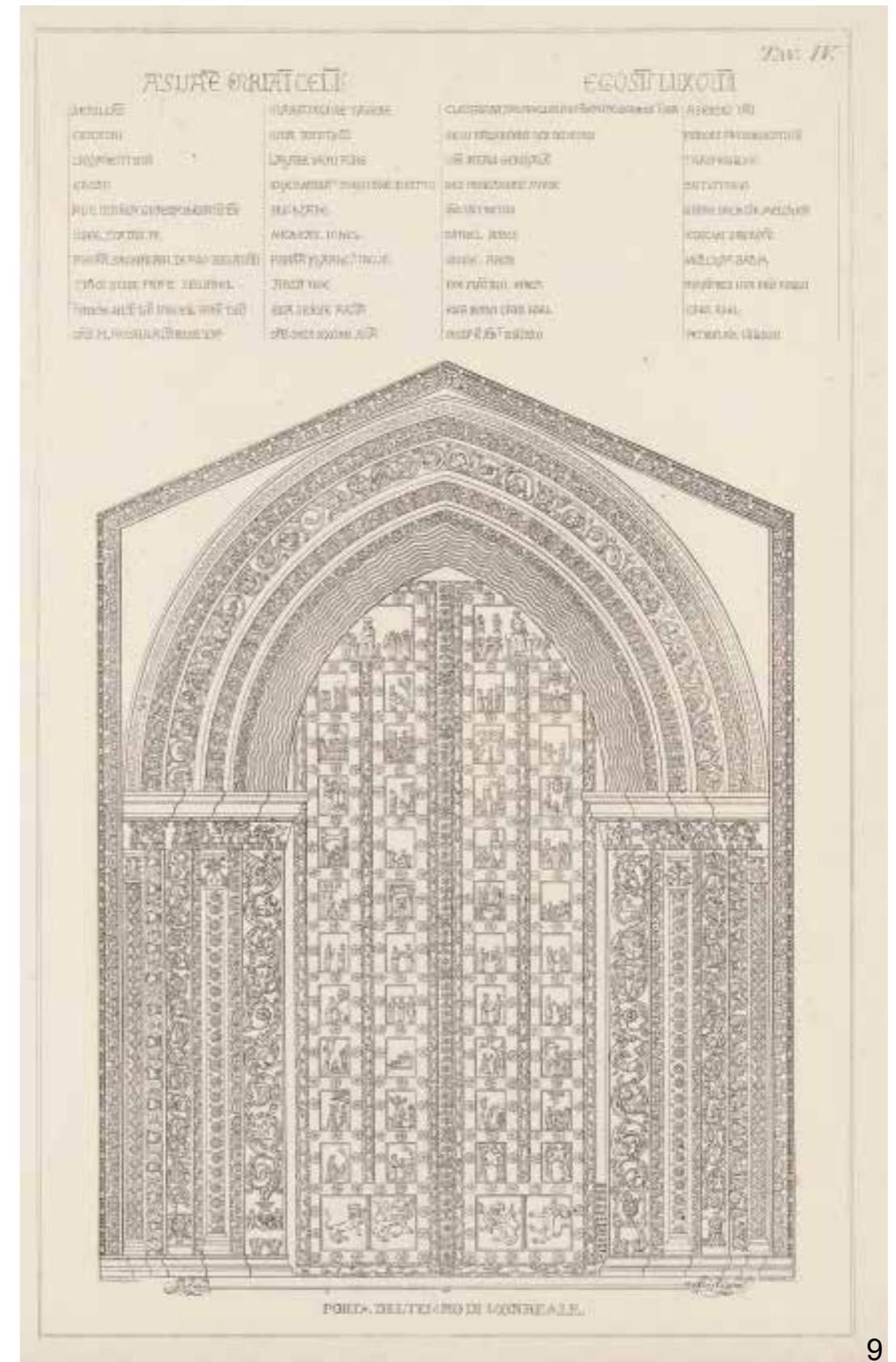


Fig. 7: Tavola I del libro "Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne", Fascicolo XLIII, Palermo 1838, di Lo Faso, Domenico, Duca di Serradifalco, pianta del Tempio di Monreale.



8



9

Fig. 8: Tavola II del libro "Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne", Fascicolo XLIII, Palermo 1838, di Lo Faso, Domenico, Duca di Serradifalco, pianta della Solea nel Tempio di Monreale.

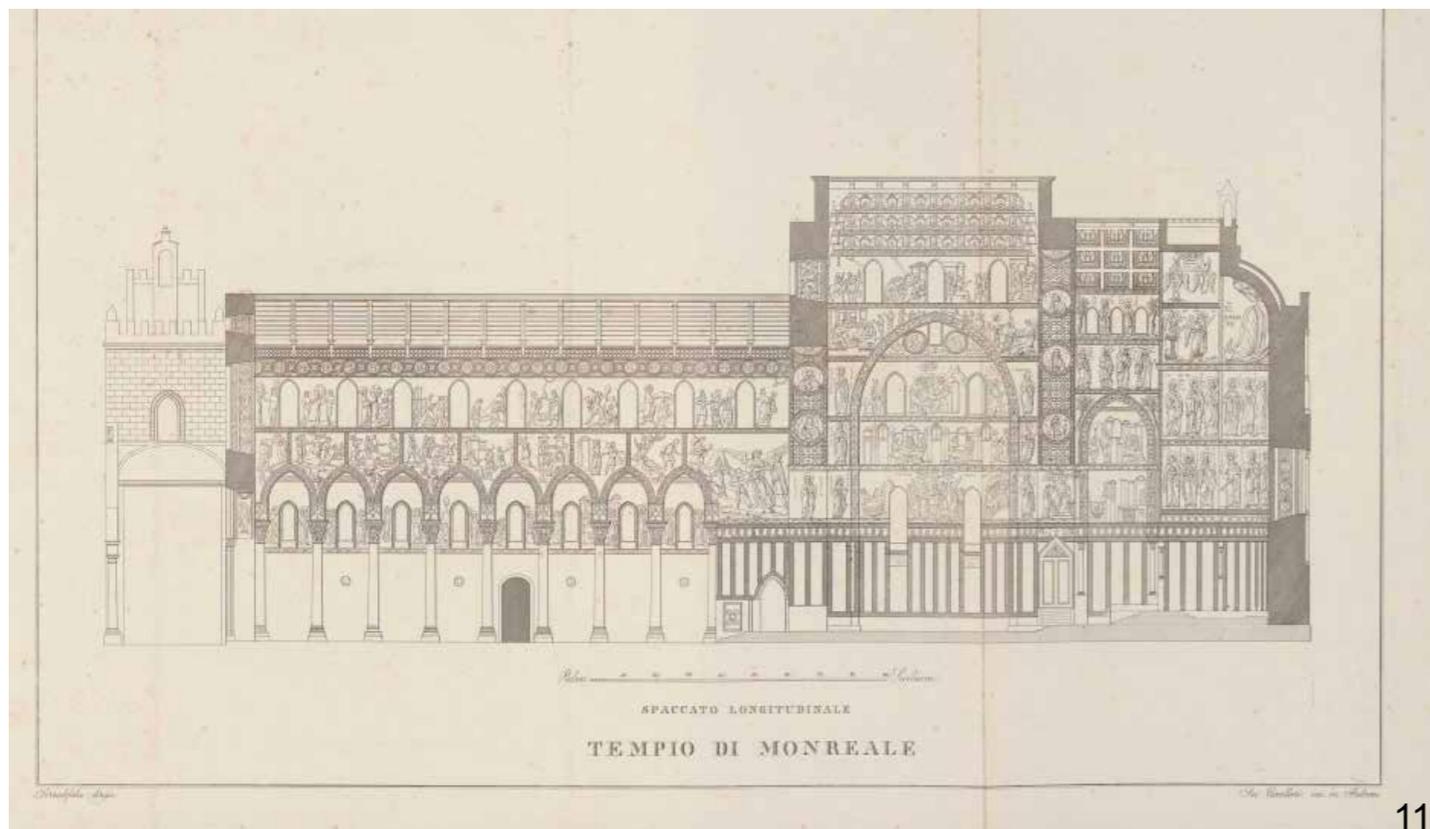
Fig. 9: Tavola IV del libro "Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne", Fascicolo XLIII, Palermo 1838, di Lo Faso, Domenico, Duca di Serradifalco, porta del Tempio di Monreale.



PROSPETTO ANTERIORE E POSTERIORE DEL TEMPIO DI MONREALE

10

Fig. 10 e 11: Tavola III e VIII del libro "Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne", Fascicolo XLIII, Palermo 1838, di Lo Faso, Domenico, Duca di Serradifalco, porta del Tempio di Monreale.



SPACCATO LONGITUDINALE
TEMPIO DI MONREALE

11

della contea (1091-1130); elementi latini, bizantini e islamici (questi ultimi deliberatamente accettati dai Normanni) durante il regno di Ruggero II (1130-1154); scarsa originalità nelle fabbriche fondate sotto Guglielmo I (1154-1166); una ripresa, infine, di modi compositivi analoghi a quelli dell'epoca ruggeriana, ma con maggiore sfarzo, nelle fabbriche costruite durante il regno di Guglielmo II (1166-1189).

E. Calandra riconobbe in Campania un'attività edilizia autonoma rispetto alle altre regioni dell'Italia meridionale nell'undicesimo secolo e per gran parte del dodicesimo, ribadì sulla scia di C. Boito e di G. Giovannoni gli errori di valutazione storico-artistica presenti nelle argomentazioni enunciate da D.B.Gravina a proposito del duomo di Monreale e confermò, accogliendo taluni suggerimenti di E.Bertaux e di G.Giovannoni, che l'arte campana subì una notevole influenza della scuola aulica palermitana, a partire dalla seconda metà del XII secolo, dando luogo ad uno "stile tirreno", comune tanto alla Sicilia che alla Campania e al Lazio meridionale.

Successivamente, precisò le sue idee sul processo di formazione dell'architettura normanna in Sicilia, assegnando ai monaci calabresi l'importante funzione di aver preparato la futura architettura normanna in Sicilia, alla fine dell'XI secolo.

Ritrovò in Calabria esempi di architettura tali da costituire i precedenti delle chiese normanne siciliane della zona nord-orientale (Val Demone), e, rivalutando ancora una volta le idee espresse dagli studiosi precedenti che nella parte occidentale della Sicilia la tradizione architettonica islamica avesse improntato l'architettura normanna, contribuì ad alimentare l'opinione che in Sicilia esistessero nel periodo della contea due correnti artistiche distinte: una, nella zona orientale, permeata da influenze bizantine, l'altra, nella zona occidentale, da influenze islamiche.

Le due correnti artistiche, a suo parere, si fusero, arricchite dei nuovi apporti nordici negli ultimi anni del regno di Ruggero II, dando luogo, nell'età del regno di Guglielmo II, ad un'architettura i cui caratteri sembrano anticipare procedimenti competitivi gotici.

Precisa però, il particolare atteggiamento assunto dalle maestranze siciliane nel processo d'integrazione di partiti architettonici d'oltralpe, sottolineando che esse scelsero gli elementi dell'arte nordica più consoni alla propria indole ed evitarono che "la coesistenza dell'arte precedente con quelli selezionati dell'arte del nuovo popolo dominatore non si risolvesse in una contaminazione, ma al contrario conferisse maggiore vivacità all'arte risultante.

S. Bottari, esaminando gli edifici del Val Demone, chiarì ancora di più di quanto non avessero fatto E. Calandra e H.M. Schwarz, il problema storico dell'architettura normanna siciliana.

Evidenziò come all'interno del vasto fenomeno architettonico che si affermò in Sicilia con l'insediarsi dei Normanni, gli edifici basiliani fondati nella zona nord-orientale dell'isola con il favore di Ruggero I e del figlio Ruggero II, si caratterizzarono soprattutto per l'uso sulle pareti esterne di elementi policromi e della decorazione ad archi intrecciati che le maestranze adoperarono come precisa scelta artistica, al fine di arricchire i paramenti

esterni e conferire un carattere distintivo alle loro opere.

La conquista dell'Italia e della Sicilia da parte dei normanni e la creazione di un regno Sicilia da parte dei discendenti di Tancredi d'Altavilla costituiscono un importante capitolo della storia della nobiltà francese fuori dalla Francia nei secoli XI e XII.

La storia sembra uno straordinario romanzo d'avventura e la fantasia faticherebbe a concepire un destino più singolare di quello di questi avventurosi cavalieri i quali, partiti in cerca di fortuna, riuscirono a fondare un regno in Sicilia, un principato ad Antiochia e tentarono più di una volta salire sul trono dei basilei di Costantinopoli.¹³

¹³ CHALANDON, Ferdinand, tradotto da TAMBURRINI, Alberto. 2008. "Storia della dominazione normanna in Italia e in Sicilia", Francesco Ciolfi editore Cassino, p.5.

CAPITOLO 1: CRONOLOGIA ESSENZIALE

1.1 I NORMANNI IN SICILIA

A partire dalla fine della metà del X secolo, la cacciata dei saraceni di Sicilia diventa lo scopo che si propongono tutti coloro sognano il dominio dell'Italia meridionale.

Contro di loro è diretta la spedizione di Ottone Secondo,¹⁴ che terminò con la penosa sconfitta di Stilo e Basile il Bulgaro¹⁵ che sognava di condurre personalmente le truppe bizantine Sicilia, quando fu sorpreso dalla morte.¹⁶

1.2 SITUAZIONE POLITICA DELL'ITALIA MERIDIONALE

All'inizio dell'XI secolo, al momento dell'arrivo dei normanni, l'Italia meridionale era divisa una miriade di staterelli. I musulmani dominavano in Sicilia, i bizantini occupavano la Puglia e la Calabria; Gaeta, Napoli e Amalfi costituivano tre repubbliche; Benevento, Capua e Salerno erano le capitali di tre principati longobardi che chiudevano, al nord, lo Stato Pontificio e il Ducato di Spoleto.¹⁷ All'inizio dell'XI secolo i bizantini non posseggono più nulla in Sicilia; ne sono stati completamente scacciati dagli Aglabidi di Kairouan.¹⁸

Costoro iniziarono la conquista dell'isola nel'827; e non aspettarono di portarla completamente termine per dare inizio alle incursioni sulle coste d'Italia. Le loro spedizioni furono del resto molto facilitate dalle continue lotte tra i diversi principi italiani.¹⁹ Dopo la spedizione di Luigi II contro Bari, il papa Giovanni VIII decise di intraprendere contro di loro una vera crociata; ma fu soltanto sotto il pontificato di Giovanni X che gli stati del sud dell'Italia, resesi conto che i danni causati dalla presenza dei musulmani non erano compensati dai vantaggi derivanti dall'alleanza con loro finirono con l'unirsi per scacciarli. All'inizio dell'XI secolo i musulmani non ebbero più punti sul continente, ma la Sicilia continuò ad appartenere loro per intero, a seguito della grande sconfitta che si inflissero alla spedizione inviata da Niceforo Foca.²⁰

¹⁴ "Ottone II Imperatore del Sacro romano impero e re di Germania" : Figlio di Ottone I e di Adelaide, nel maggio del 961 fu incoronato re ad Aquisgrana, essendo ancora vivo il padre che successivamente lo volle collega nell'impero a Roma nel 967.

¹⁵ "Basilio II, soprannominato Bulgaroctono (uccisore dei Bulgari), imperatore d'Oriente". - A sei anni, nel 963, succedette al padre Romano II. Fu sotto la reggenza, prima di Niceforo Foca, poi di Giovanni Zimiscès; nel 976, morto questi, egli venne proclamato imperatore insieme col minore fratello Costantino VIII.

¹⁶ CHALANDON, op.cit, p.5.

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ Dinastia che governò in Ifrīqiya (od. Tunisia) nel sec. IX, sotto la quale iniziò la conquista islamica della Sicilia.

¹⁹ Ivi, p. 43.

²⁰ "Niceforo II Foca, imperatore d'Oriente. Apparteneva alla nobile famiglia cappadoce dei Foca che era fra le più illustri e potenti dell'aristocrazia bizantina e che aveva dato all'impero generali di grande valore.

1.3 RIVOLTA DI MELO

Non sappiamo nulla su Melò²¹ prima del momento in cui apparve bruscamente nella storia dell'Italia meridionale, per conservarvi il primo posto per alcuni anni.

Tutto ciò che si può dire è che apparteneva all'aristocrazia longobarda e aveva un'influenza notevole non solo a Bari, sua città natale, ma anche in tutta la Puglia.

È probabile che dovette lungamente preparare la ribellione che dirigerà: infatti l'importanza del movimento insurrezionale, che allora si produsse, superò di gran lunga quello di tutte le ribellioni anteriori, che sembrarono essere state puramente locali.²²

Sembra però molto probabile poter collocare prima del 1017 il viaggio di Melò in Germania per chiedere aiuto all'imperatore Leone Ostiense, parlando della discesa di Enrico II in Italia, si afferma infatti che egli si recò due volte presso l'imperatore per sollecitare la sua assistenza.²³

Non è possibile collocare questo viaggio dopo il 1017, poiché allora egli rimase in Italia fino alla sconfitta definitiva del suo partito e non tornò in Germania se non per morirvi.

Bisogna quindi collocare questo viaggio tra il 1011 e il 1016.

Molto probabilmente fu proprio allora che Melo fu riconosciuto dall'imperatore come duca di Puglia, senza però ottenere alcun aiuto da Enrico II.

Nel corso dell'anno 1016 ritroviamo infatti Melò sul Monte Gargano, dove l'incontro con un gruppo di pellegrini normanni doveva avere avuto una notevole importanza non solo per il suo partito, ma anche per la storia dell'Italia.

Guglielmo di Puglia²⁴ ci racconta infatti che alcuni cavalieri normanni, mentre si recavano in pellegrinaggio al celebre santuario di San Michele sul Monte Gargano, si imbarcarono in Melò.

Questi narrò loro la sua storia e disse che, con l'aiuto di alcuni di loro, gli sarebbe stato molto facile scacciare i greci dalla sua patria.

Secondo il poeta, i Pellegrini normanni avrebbero permesso allora al capo longobardo di incoraggiare i propri compatrioti ad unirsi a lui.

E' bene accostare a questa narrazione di Guglielmo di Puglia un passo della cronaca di

²¹ "Mèlo di Bari duca di Puglia" - Notabile barese (m. Bamberg 1020). A capo di un movimento aristocratico mirante a cacciare i Bizantini dalla Puglia, ottenne una prima vittoria a Bitetto (1009), provocando così l'insurrezione generale del paese. Ma dopo la resa di Bari ai Bizantini, fuggì ad Ascoli di Puglia e quindi in Germania, per ottenere l'appoggio di Enrico II, dal quale fu creato duca di Puglia. Con schiere di Normanni ottenne nuovi successi (1017), finché fu sconfitto a Canne. Rientrato in Germania, morì mentre si riprometteva di sollecitare l'intervento imperiale."

²² Ivi, p. 63.

²³ Ivi, p. 65.

²⁴ "Guglielmo di Puglia (Apuliensis o Appulus)" - Compose un'opera intitolata Gesta Roberti Wiscardi (ed. del Wilmans, in Mon. Germ. Hist., Script., IX, 239-298, Hannover 1851). È un poema epico storico in cinque libri o canti sulle gesta dei Normanni, protagonista il Guiscardo, in Puglia, in Calabria e in Sicilia, fino alla morte del primo duca normanno di Puglia, e al ritorno dall'Oriente di Ruggiero, suo figlio e successore, con l'armata da lui condotta contro Bisanzio. L'autore lo compose a richiesta del papa Urbano II e lo dedicò a questo secondo duca; quindi non prima del 1090 e non dopo il 1111.

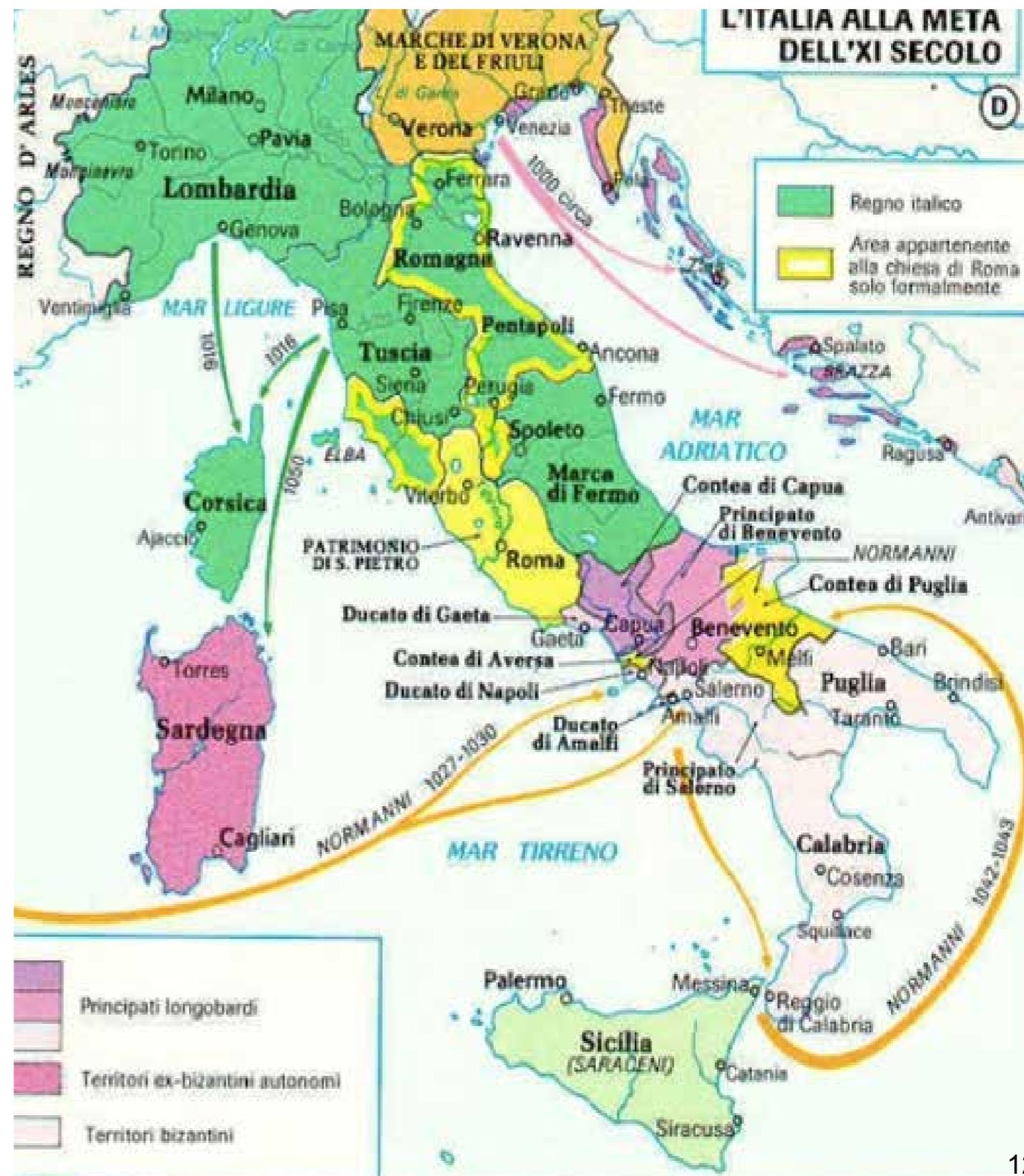


Fig.12: Situazione politica dell'Italia alla metà dell'XI secolo, immagine tratta da http://www.storico.org/italia_medievale/normanni_meridione.html

Amato²⁴, monaco di Montecassino.

Secondo quest'ultimo, verso l'anno 1000, quaranta valorosi pellegrini normanni sbarcarono a Salerno, di ritorno dalla Terra Santa e la trovarono assediata dai saraceni, adirati per il fatto che il principe di Salerno avesse loro rifiutato l'usuale tributo.

I pellegrini assaliranno i musulmani e li costrinsero a ritirarsi.

A seguito di questa impresa, il principe di Salerno onorò con grandi feste i vincitori e li pregò di restare al suo servizio. Si devono ugualmente fare delle riserve sul resto del racconto di Amato. È certo molto evidente che pellegrini normanni da soli non poterono mettere in fuga un esercito musulmano abbastanza forte da assalire una città tanto importante come Salerno.

Di sicuro parteciparono però alla battaglia con i soldati di Guaimaro che Amato dimenticò di riportare.²⁵

L'interpretazione proposta sembra che sia infatti più adatta spiegare i fatti.

Sarebbe molto inverosimile che semplici racconti di pellegrini siano stati sufficienti a spingere i primi normanni a partire per la Puglia, mentre la presenza di un messo di Guaimaro, incaricato di reclutare un corpo di soldati, rende il fatto molto verosimile.

Se poi si correla l'identità dei pellegrini di Salerno con i pellegrini incontrati da Melò sul Monte Gargano, identità che si impone quasi da sé, si è indotti a pensare che l'incontro di Melò con i normanni non fosse avvenuto forse per caso ma fosse stato pilotato dal principe di Salerno, o dai suoi inviati.

La propensione è per questa seconda ipotesi, tanto più che sappiamo che i normanni, al loro arrivo in Italia, si divisero in due gruppi: alcuni andarono a Salerno, e altri seguirono Melò.

Questo tenderebbe a provare che il reclutamento fu fatto contemporaneamente per conto di Melò e di Guaimaro.

D'altra parte, vedremo che Melò aspettò con impazienza a Capua l'arrivo dei normanni; pertanto, non avrebbe potuto contare seriamente sul loro arrivo se si fosse limitato a vedere i pellegrini sul Gargano e se non avesse avuto motivi più solidi per contare sull'invio di truppe di soccorso. È ipotizzabile quindi che Guaimaro vide nei normanni il mezzo per favorire i propositi di Melò, senza rischio di comprometersi con i bizantini, e che gli procurò indirettamente gli aiuti necessari per riprendere la lotta.

I messi longobardi riuscirono infatti facilmente ad assoldare in Normandia un corpo di soldati di una certa consistenza. Le numerosissime fonti occidentali che parlano della partenza dei primi normanni alla volta dell'Italia, hanno dato ognuna una versione diversa dei motivi che produssero quest'emigrazione. Tutte queste fonti sono posteriori agli avvenimenti; nessuna ha fornito il motivo vero, ma la maggior parte ha cercato di

²⁵ "Amato di Montecassino- Cronista (forse Salerno prima metà XI sec. - Forse Montecassino, prima del 1105). Monaco di Montecassino, vescovo, scrisse "Historia Normannorum" dal 1016 al 1078 in otto libri, dispersa ma di cui resta una volgarizzazione francese (Ystoire de li Normant)."

dire quali fossero i motivi che convinsero il tale o tal altro normanno a partire.²⁶

Nella primavera dell'anno 1017, Melo, dopo aver terminato i preparativi, attaccò il territorio della Puglia. I passi che da Benevento conducono in Puglia tra Troia e Bovino, dovevano trovarsi in mano greca, perché vediamo che Melo si diresse verso nord-est e seguì la valle del Fortore per invadere da nord le pianure della Puglia.

L'Italia bizantina era allora amministrata dal prefetto Tornikios Kontoleone, che era giunto nel mese di maggio di quell'anno succedendo a Basile Mesardonites, morto nel 1016.

Le prime truppe greche che inviò contro gli invasori, erano sotto comando di Leone Passianos; esse intercettarono Melo e i suoi partigiani ad Arenula, sulle rive della Fortore. A sentire Guglielmo di Puglia, l'esito di questa prima battaglia fu incerto; il successivo avanzare di Melò suggerisce però che la verità la disse Leone Ostiense, il quale registrò una vittoria all'attivo per Melò. Dopo questa prima sconfitta il prefetto venne ad assumere di persona il comando delle truppe bizantine. Il secondo scontro avvenne presso Civita. Leone Passianos fu ucciso e l'esercito greco di nuovo sbaragliato.

Approfittando del loro successo, truppe di Melo scesero più a sud; un terzo scontro con le truppe bizantine avvenne vicino all'attuale città di Troia, a Vaccaricia, e si concluse con una nuova sconfitta dei greci.

La conseguenza di queste tre vittorie consecutive fu la cessione a Melo di tutta la parte della Puglia che si estende dal Fortore fino a Trani.

Gli si arresero città e castelli e i bizantini non conservarono nessun possedimento in questa regione.

Nel mese di ottobre dell'anno 1018, il prefetto venne ad offrire battaglia a Melo nella pianura di Canne, sulla riva destra dell'Ofanto. La battaglia si concluse con la totale sconfitta di Melo, le cui truppe subirono notevoli perdite.

Quest'unica vittoria bastò a ristabilire l'influenza greca e a far perdere ai ribelli il frutto delle loro precedenti conquiste.

Bojoannes ridiventò, per conto dell'imperatore greco, padrone di tutto il paese.

La battaglia di Canne distrusse tutte le speranze che i suoi precedenti successi avevano consentito Melo di concepire.

Con i normanni rimasti fedeli, si rifugiò nel territorio del principe di Benevento.

La si rese conto che, dopo la sconfitta non poteva più contare sull'appoggio dei principi longobardi, nessuno dei quali si preoccupava di scendere apertamente in guerra con i bizantini.

Melo si decise quindi a rimandare a Guaimaro e a Pandolfo i contingenti che costoro gli avevano fornito.

Dal punto di vista dei bizantini, la vittoria di Bojoannes fu parimenti gravida di conseguenze. Anzitutto rinvigorì il prestigio dei greci, gravemente scosso dalle precedenti vittorie di Melo.

I principi longobardi avevano tutti da farsi perdonare se non proprio la ribellione, almeno

²⁶ Ivi, p. 67.

l'appoggio che avevano prestato ai rivoltosi.

Nello stesso tempo Bojoannes prese tutta una serie di misure atte ad assicurare la sicurezza della frontiera greca.

Apprendiamo da Leone Ostiense che il prefetto dispose, a nord della Puglia tutta una linea di piazzeforti.

Verso ovest, Bojoannes fece costruire la città di Troia per tenere sotto controllo i transiti, dove attualmente scorre la via da Benevento a Foggia.

Nel 1019 vediamo che è il prefetto a concedere privilegi alla nuova città.

Eretta in un posto eccezionalmente munito, alla sommità del colle da dove dominava tutta la pianura, la nuova piazzaforte accolse come abitanti i normanni, che abbiamo già visto entrare al servizio dei conti di Ariano. Per difendere i possedimenti greci, Bojoannes non credette di poter trovare soldati migliori di coloro, il cui valore l'impero greco aveva imparato conoscere a proprie spese.

A seguito di queste varie misure, fu possibile mettere in atto un'efficace sorveglianza sulla frontiera bizantina, sappiamo infatti che, in quel momento, fu impedito l'accesso in Puglia a tutti gli stranieri, anche ai pellegrini che volevano raggiungere i porti dell'adriatico. In definitiva, dopo la sconfitta di Melò, i normanni avevano avuto la possibilità di rimanere in Italia, alcuni a servizio dell'imperatore greco, altri a servizio del principe di Salerno e di Capua. La storia di quest'ultimo gruppo ci viene narrata da Amato con alcuni particolari; ma poiché il loro insediamento nel Comino non ebbe sviluppo, i loro fatti e le loro gesta sono privi di interesse. Sembra però che un certo numero di normanni abbia fatto ritorno alla Normandia, insieme con Rodolfo. Fin dal primo momento che Sergio VI, Papa dal 1009, prese i normanni a suo servizio, sembrò probabile che li assunse prima di entrare a Napoli, e non dopo il suo reinsediamento.

Fissandoli ad Aversa, intese creare una piazzaforte in grado di porre fine alle incursioni di Pandolfo III, ultimo principe longobardo di Benevento.

Nello stesso tempo il duca di Napoli cercò di legare a se Pandolfo con dei vincoli meno fragili di quello della riconoscenza e gli dette in sposa sua sorella, vedova del duce di Gaeta.

Insieme con Aversa, Rainolfo²⁷ ricevette un gran numero di castelli, che da essa dipendevano.

Non era la prima volta che i normanni ricevevano delle terre dalla loro venuta in Italia, ma nessun insediamento così formato era riuscito a svilupparsi.

A fare il successo della contea di Aversa, fu la personalità di Rainolfo. Quest'ultimo, che fino a questo momento sembrava aver svolto soltanto un ruolo marginale nelle questioni italiane, si rivelò abilissimo e finissimo politico, a partire dal giorno in cui fu insediato ad

²⁷ "Rainolfo I Drengot conte di Aversa". - Fu capo di un gruppo di mercenari normanni e prese parte alla riconquista di Napoli in aiuto di Sergio IV duca della città (1029), del quale aveva sposato la sorella, ricevendo in feudo la contea di Aversa. Ma alleatosi dopo qualche anno con il principe di Capua Pandolfo IV, contribuì alla disfatta del cognato. Aumentata la sua forza con l'arruolamento di altre bande normanne, ampliò il suo dominio appoggiando vari signori e partecipando alla guerra contro i bizantini.

Aversa.

Sembra che sia stato il primo, tra tutti i normanni venuti in Italia, che si sia saputo innalzare al di sopra del suo interesse immediato ed abbia cercato di raggiungere degli scopi politici lontani nel tempo.

Senza scrupoli di alcuna natura, guidato unicamente dall'interesse, ma senza lasciarsi avvincere dai vincoli di riconoscenza, Rainolfo possedeva tutte le qualità necessarie per crearsi una importante posizione politica.

Per tutta la sua carriera, seppe mirabilmente schierarsi a fianco della fazione più forte, e non si può fare a meno di ammirare come, nel momento in cui uno dei principi italiani giunge al culmine della sua potenza egli si trova sempre al suo fianco ed approfitta della situazione.

Che questo principe sia Pandolfo, Sergio o Guaimaro, Rainolfo sa sempre guadagnare nuovi diritti alla sua amicizia.

E così, è proprio gran parte a Rainolfo e all'abilità della sua condotta politica che bisogna far risalire la prodigiosa fortuna dei normanni, dei quali l'insediamento ad Aversa fu il punto di partenza.

Non tutti i normanni scesi in Italia entrarono allora a far parte del gruppo di Rainolfo, un certo numero tra loro rimase al servizio del principe di Salerno, Guaimaro; altri sembrano aver formato gruppi indipendenti.

Sin dal momento del suo insediamento ad Aversa, Rainolfo inviò dei messi in Normandia per reclutare degli emigranti.

Era una misura molto accorta: Rainolfo non voleva appoggiarsi sul Longobardi, sui quali sapeva di non poter contare, e ci teneva a circondarsi di persone della sua razza che gli fossero assolutamente devoti.

Mentre avevano luogo questi negoziati, Guaimaro tentava di staccare Rainolfo d'Aversa dall'alleanza con Pandolfo.

Il contributo, che Rainolfo poteva addurre, doveva già essere importante, poiché, da quando Sergio IV e Pandolfo si contendevano la sua alleanza, nuovi contingenti normanni erano giunti a rinforzare il suo gruppo.

Tra i nuovi venuti c'erano i figli di Tancredi d'Altavilla, destinato ad avere in Italia una fortuna così prodigiosa.

Tancredi era un modesto signore di Normandia; possedeva a Hauteville-la-Guichard, vicino a Coutances, un feudo di dieci cavalieri.

Sappiamo che si era sposato due volte: da Muriella, sua prima moglie, ebbe cinque figli: Guglielmo, Drogo, Onfredo, Goffredo e Sarlon; da Fressenda, sua seconda moglie, ebbe Roberto il Guiscardo, Mauger, Guglielmo, Auvray, Tancredi, Umberto, Ruggero e numerose figlie. Tancredi non poteva assicurare ai suoi figli appannaggi sufficienti, e così i suoi figli più grandi decisero di andare altrove a cercare fortuna. Guglielmo e Drogo fecero parte della truppa normanna che venne in Italia dopo l'insediamento di Rainolfo ad Aversa.

Giunsero quando il conte di Aversa stava al servizio di Pandolfo.

I tentativi messi in atto da Guaimaro per guadagnare Rainolfo alla sua causa, andarono a buon fine e quest'ultimo, passato al servizio del principe di Salerno, cominciò a saccheggiare i territori di Pandolfo.

L'alleanza con Guaimaro ha consentito quindi a Rainolfo di accrescere il suo dominio; nel medesimo tempo, l'appoggio dei normanni ha reso Guaimaro il più forte dei principi d'Italia del sud.

Sebbene sembri che per un momento siano sorte delle difficoltà tra Guaimaro e l'abate di Montecassino, nel 1040 il principe di Salerno è in buoni rapporti con l'abbazia, alla quale nel mese di giugno fa una importante donazione.

E' a questo punto che il ritorno dei normanni di Sicilia viene ad aprire nuove prospettive alla sua ambizione.²⁸

1.4 LA CONQUISTA DELLA SICILIA

La conquista della Sicilia fu soprattutto opera del fratello del Guiscardo, Ruggero, il quale fino a quel momento non aveva avuto che un ruolo abbastanza secondario.

Ruggero era appena giunto in Puglia quando rimase ossessionato dall'idea di passare in Sicilia.

Con una piccola schiera di cavalieri riuscì a sbarcare vicino a Messina; attaccato dalla guarnigione di questa città, fu costretto a ritirarsi.

Secondo Malaterra²⁹, Ruggero sarebbe riuscito vincitore delle truppe che lo inseguivano e sarebbe tornato a Reggio con un cospicuo bottino. Forse siamo in presenza di un'esagerazione da parte del biografo ufficiale del conte di Sicilia; è comunque sicuro che questa prima spedizione fu un insuccesso.

Si è vociferato che la discesa dei normanni in Sicilia fu motivata da una chiamata dei cristiani di Messina.³⁰

Le divisioni tra i mussulmani fornirono poi a Ruggero l'occasione di intervenire in Sicilia con maggiori speranze di successo.

Subito fu organizzata una spedizione; Ruggero raccolse un contingente di cento sessanta uomini, composto in parte da soldati del Guiscardo questi erano agli ordini di Goffredo Ridel.

La prima spedizione aveva dimostrato che era difficile prendere Messina: si scelse allora di aggirare la città e dirigere l'attacco contro Milazzo.

Le truppe si imbarcarono di notte, forse dalla parte di Pezzo o di Canitello al fine di avere

²⁸ Ivi, p. 86.

²⁹ "Goffredo Malaterra, cronista normanno (XI sec). Benedettino stabilitosi in Sicilia, scrisse quattro libri "De rebus gestis Rogerii ... et Roberti Guiscardi", è, fondamentalmente, una biografia di Ruggero fino al 1098, l'anno del conseguimento della legazia apostolica, ricca e, nonostante il tono elogiativo, affidabile."

³⁰ Ivi, p. 141.

una traversata meno lunga, e andarono a sbarcare a nord di Messina, verso Faro.

Una parte della guarnigione di Messina tentò vanamente di fermare i normanni, che devastarono la regione di Milazzo e tornarono verso la loro flotta con un ricco bottino.

Nel momento in cui si reimbarcarono, i normanni furono di nuovo attaccati dalla guarnigione di Messina; essi sostennero lo scontro e inseguirono i mussulmani fin presso la città; essendosi però venuti a trovare in presenza di forze preponderanti, furono costretti a retrocedere e tornarono a Faro.

Una tempesta impedì la loro partenza e fu solo dopo tre giorni di continui scontri con i mussulmani che poterono ripartire; inseguiti però dalla flotta mussulmana, solo a fatica riuscirono a raggiungere Reggio.

La spedizione era completamente fallita.

I due infruttuosi tentativi che aveva fatto, mostrarono a Ruggero che non sarebbe stata possibile nessuna seria spedizione fin quando i normanni non si fossero assicurati la libertà di comunicazione; a tal fine, era necessario impadronirsi di Messina.

La conquista della città diventò quindi lo scopo della nuova campagna che Ruggero si mise subito a preparare.

Le popolazioni di Messina vennero a conoscenza dei grandi preparativi fatti dai normanni, e si rivolsero al nemico di Ibn at Timnah per avere degli aiuti. Ibn al Hawas rispose alla loro richiesta inviando ottocento cavalieri; nello stesso tempo fu inviata una flotta di ottanta navi per opporsi alla traversata dei vascelli normanni.

Fu attuata una severa sorveglianza, e il Guiscardo e Ruggero, che stavano effettuando una ricognizione sulle posizioni del nemico, furono inseguiti dalla flotta mussulmana. L'esercito normanno era concentrato a Santa Maria del Faro: esso fu diviso in due corpi; un primo contingente, agli ordini di Ruggero si imbarcò su tredici vascelli, era composto da duecentosettanta uomini.

Ingannando la sorveglianza nemica, durante la notte riuscì a sbarcare a Calcere, a sud di Messina. I mussulmani furono sconfitti [...].

Ruggero ricevette allora dei rinforzi, circa cento sessanta uomini, con i quali si diresse su Messina, sorprese la città sguarnita di truppe e se ne impadronì senza quasi colpo ferire.

La presa di Messina provocò la partenza della flotta mussulmana e il Guiscardo poté attraversare lo stretto senza incontrare ostacoli.

Le truppe normanne, che allora stavano riunite a Messina, ammontavano circa a duemila uomini.

Il Guiscardo fece di Messina la sua base operativa.³¹

Ruggero approfittò di questa nuova situazione per organizzare un corpo di trecento uomini con i quali, nel corso del 1062, passò in Sicilia, dove si stabilì, il fratello del Guiscardo e dette vita ad una serie di postazioni nella regione di Nicosia.

Dopo la morte di Ibn al Timnah, la posizione dei normanni era molto meno forte e anche

³¹ Ivi, pp. 142-143.

la popolazione cristiana gli testimoniava la propria ostilità.

Secondo Malaterra, bisogna ritrovarne le cause nella condotta dei conquistatori riguardo alle donne del paese.

Esasperati dall'atteggiamento dei soldati di Ruggero infatti gli abitanti approfittarono di una spedizione del conte per tentare il massacro della guarnigione rimasta a Troina.

Ruggero giunse in tempo per impedire ai suoi di soccombere, ma si trovò chiuso in una parte della città, probabilmente nella cittadella.

La situazione non tardò a peggiorare, poiché ai ribelli cristiani si unirono tutti i mussulmani dei dintorni, rimase così bloccato per gran parte dell'inverno 1062-1063; la piccola guarnigione doveva sopportare continui attacchi e soffriva di privazioni di ogni specie.

Al termine di parecchi mesi di assedio, egli si accorse che il nemico era meno vigile e in particolare, durante la notte, molti soldati si ubriacano per combattere il freddo.

Una notte riuscì a piombare sugli assediati e a cacciarli dalla città e così si impadronì delle fortificazioni.

La maggior parte dei capi nemici, caduti nelle sue mani, li fece giustiziare, e l'ordine fu ristabilito.

Lasciata a Troina una guarnigione sufficiente, Ruggero tornò in Puglia per risollevarne l'esercito, che aveva perso tutti i suoi cavalli.

Durante l'estate del 1063, i mussulmani presero l'offensiva; un poderoso esercito si diresse da Palermo a Troina e Ruggero venne ad aspettare il nemico vicino Cerami.

Con la vittoria dei normanni terminò una grande battaglia, più importante di tutte quelle che erano combattute fino ad allora.

Tra i combattenti si trova Roussel de Bailleul, che alcuni anni dopo doveva rendersi famoso al servizio del basileus di Costantinopoli. I normanni fecero molti prigionieri, che vendettero come schiavi. Il bottino fu enorme e, per associare la chiesa al trionfo riportato sugli infedeli, Ruggero mandò ricchi doni al papa Alessandro II.

L'anno 1064 può essere visto come l'atto conclusivo del primo periodo della conquista della Sicilia da parte dei normanni. Non bisogna sopravvalutare l'importanza degli scontri che ci furono dopo il 1060.

A partire dalla spedizione del Guiscardo e di Ruggero nel 1061, i normanni non hanno fatto un passo avanti; essi possiedono soltanto la regione di Messina e di Troina; tutto il resto dell'isola è nelle mani dei mussulmani. Le diverse spedizioni di Ruggero non hanno fatto finire nelle sue mani nessuna piazzaforte importante, e se ha tentato delle puntate ardite sul versante di Palermo e di Castrogiovanni, non è riuscito a stabilire nessun avamposto per tentare di infastidire queste due città e, dopo i più brillanti fatti d'arme, è stato costretto a ritirarsi.

I successi conseguiti da Roberto il Guiscardo in Puglia nel 1062 e nel 1063 gli permisero di organizzare, all'inizio del 1064, un'importante spedizione, di cui Palermo era lo scopo. Negli anni successivi, la guerra in Sicilia fu condotta solo da Ruggero. Poiché, come dal 1061 al 1064, non aveva truppe sufficienti per combattere vantaggiosamente, i normanni

non fecero quasi nessun progresso.

C'è quindi una differenza importante tra la Sicilia e l'Italia meridionale dal punto di vista del modo in cui è avvenuta la conquista normanna.

Mentre solo mediante una lunga serie di usurpazioni il Guiscardo è arrivato a diventare sovrano dei normanni d'Italia, che erano in possesso dei loro domini ancor prima che ci fosse un duca di Puglia, in Sicilia è il duca che insedia i signori ed è da lui che hanno ricevuto le terre.

E' questo che spiega come in Sicilia nessun signore sembra aver posseduto dei feudi così importanti come alcuni normanni d'Italia. Il Guiscardo restò in Sicilia fino all'autunno. Si fece pagare un forte contributo di guerra dagli abitanti di Palermo e chiese loro degli ostaggi. Lasciato poi a Ruggero il compito di continuare la conquista, egli tornò in Italia, dove lo richiamava la rivolta dei suoi vassalli.³²

1.5 LA FINE DELLA CONQUISTA DELLA SICILIA (1073-1101).

Dopo la conquista di Palermo da parte di Roberto il Guiscardo e del conte Ruggero, la situazione dei mussulmani di Sicilia era ben lungi dall'essere disperata. Una gran parte dell'isola era ancora in loro possesso e l'importanza delle posizioni, dove essi erano riusciti ad attestarsi, doveva consentire loro di prolungare la loro resistenza per molti anni ancora.

A seguito degli ultimi successi riportati dai normanni, la Sicilia si trovava divisa in questa maniera.

Padroni delle tre grandi città marittime di Catania, Messina e Palermo, i normanni controllavano verosimilmente tutta la costa settentrionale dell'isola; tutta questa regione dovette essere sottomessa durante la marcia dell'esercito normanno su Palermo; poco dopo, infatti, vediamo che appartiene ai conquistatori; ora, poiché dopo la presa di Palermo non c'è stata nessuna spedizione verso questi luoghi, si può giustamente supporre che tutta questa parte dell'isola sia stata sottomessa nel 1071, la valle Demone non apparteneva completamente ai normanni, poiché i mussulmani erano rimasti padroni della regione compresa tra Messina, Troina e Catania.

In questa parte dell'isola, il centro dei loro possedimenti era Taormina. Se Catania era in potere dei normanni, tutti i dintorni della città si trovavano ancora nelle mani dei mussulmani.

All'altra estremità dell'isola, i vincitori avevano occupato Giato e Cisini. Mazzara si era sottomessa all'indomani della presa di Palermo, ma non sappiamo niente dei possedimenti normanni compresi tra queste due città.

In questa stessa regione, i mussulmani erano padroni di trapani e di tutti i suoi dintorni. Tutta la costa meridionale della Sicilia era suddivisa tra l'emiro di Castrogiovanni e quello di Siracusa.

³² Ivi, pp. 150-151.

Verso l'interno, Troina rimaneva il principale insediamento dei normanni, di cui Paternò, Calascibetta e Cerani erano i possedimenti più avanzati; per contro, Castrogiovanni e, più a sud, Castronovo erano in potere dei mussulmani.

In definitiva, questi ultimi occupavano ancora il centro e il sud della Sicilia ed inoltre erano riusciti a rimanere nelle due estremità dell'isola, Taormina e Trapani.

Dovranno ancora trascorrere venti anni prima che la Sicilia sia interamente sottomessa ai normanni. Per quanto forte fosse ancora nel 1072, la potenza dei mussulmani non bastò a spiegare la lentezza della conquista da parte dei normanni.

Da una parte, dopo essersi spartita la Sicilia con suo fratello, Roberto il Guiscardo lasciò a Ruggero il compito di proseguire la lotta contro i mussulmani e l'abbandonò alle sue proprie forze.

Fino al 1084 le fonti tacciono sul conte di Sicilia, la cui inazione si spiega facilmente con la situazione politica generale. Durante la spedizione del Guiscardo contro Roma e contro l'impero bizantino, il conte Ruggero, costretto a vigilare sul mantenimento dell'ordine negli stati di suo fratello, non può pensare a riprendere la lotta contro i mussulmani.

Facendo leva su uno stato perfettamente organizzato, obbedito dai suoi vassalli, il conte di Sicilia dovette allora giocare un ruolo la cui importanza diventava di giorno in giorno più grande.

Lo stesso Guiscardo riconobbe i servigi che Ruggero poteva rendere alla sua dinastia e, prima di ripartire per la Grecia, gli chiese, qualora fosse morto, di proteggere suo figlio Ruggero.

Alla morte del Guiscardo, fu grazie all'influenza e alla forza del conte di Sicilia che il duca Ruggero riuscì a far riconoscere la propria autorità, ma, in cambio di questo servizio, dovette abbandonare a suo ozio una parte delle piazze calabresi, che il Guiscardo e Ruggero avevano fino a quel momento posseduto in comune.

Nei confronti di suo nipote, quest'ultimo si appresta ormai a giocare un ruolo di protettore. Servendosi abilmente della posizione dominante, nella quale si era venuto a trovare, il conte di Sicilia saprà farsi pagare caramente il proprio aiuto e prenderà qualsiasi occasione che gli si presenti per aumentare la sua forza a spese di quella del suo protetto.

Nel corso dell'estate del 1084 Ruggero decise di riprendere la guerra interrotta da molto tempo.

Sembra chiaro che in questo momento gli odi religiosi abbiano giocato un ruolo importante. Da alcuni anni, tra i mussulmani e i normanni di Sicilia sembrava essersi stabilito un *modus vivendi*; a partire dall'aggressione di Nicotera, la situazione cambia.

E' una vera crociata quella che il conte di Sicilia organizza contro gli infedeli e, per preparare la progettata spedizione, lo vediamo appellarsi alle passioni religiose.³³

Nell'ottobre del 1085 venne ingaggiata battaglia con l'emiro di Siracusa, quest'ultimo pressato dai normanni, dovette abbandonare la sua nave; mentre trasbordava su

un'altra, cadde in mare e annegò, trascinato dal peso della sua armatura.

La morte di Benavert sembra aver gettato lo scompiglio tra i mussulmani, che furono completamente disfatti.

Nel frattempo, l'esercito di terra iniziava l'assedio della piazza, la cui resistenza si prolungò fino ad ottobre.

Nel momento in cui gli assediati, persa qualsiasi speranza, pensavano ad arrendersi, la vedova e il figlio di Benavert riuscirono a forzare il blocco della flotta normanna.

Due navi mussulmane portarono via i notabili della città, che trovarono rifugio a Noto. Poco dopo la loro partenza, la città trattò con il conte Ruggero.

Desiderando approfittare del suo successo, Ruggero, dopo aver riconciliato i suoi nipoti Ruggero e Boemondo e aver fornito al primo i mezzi per ridurre all'obbedienza i vassalli ribelli, riprese con vigore la guerra contro i mussulmani e decise di attaccare Hamud, emiro di Castrogiovanni, che occupava anche Agrigento.

Il primo aprile del 1086 l'esercito normanno andò a porre l'assedio a quest'ultima piazza e l'occupò il 25 luglio.

Tra i prigionieri, c'erano la moglie e i figli dell'emiro di Castrogiovanni. Ruggero, per accattivarsi Hamud, li trattò onorevolmente.

Mentre si procedeva alla fortificazione di questa nuova conquista, Ruggero percorreva la regione circostante, facendo riconoscere dovunque la propria autorità.

Nel febbraio del 1091 si decise a trattare Noto, l'ultima città ancora in mano ai mussulmani. Gli abitanti gli inviarono un'ambasciata a Mileto, dove si trovava Ruggero.

Questo impose alla città un tributo annuale e mandò Giordano ad occupare in suo nome le fortificazioni della città.

La rapidità con cui furono prese le ultime città mussulmane ci mostra chiaramente i progressi della potenza di Ruggero.

Risalta con certezza da tutto quanto sappiamo, che il conte di Sicilia dispone di un esercito numeroso, di macchine d'assedio e di una flotta ben organizzata.

Questo spiega come la durata degli assedi sia in questo momento molto più breve che all'inizio della conquista.

Un fatto che domina il ristabilimento della gerarchia religiosa in Sicilia; è la volontà del conte Ruggero di operare questa riorganizzazione secondo la sua volontà e al di fuori dell'intervento pontificio.

Per sedici anni durò il contrasto tra Roma e il conte di Sicilia, che finì per prevalere il giorno in cui ottenne il titolo di legato apostolico. Tranne una rivolta senza importanza seguita alla morte di Giordano, il conte Ruggero, verso la fine della sua vita, non dovette far fronte a nuovi scontri. Si spense a Mileto il 22 giugno 1101 il conquistatore della Sicilia e fu sepolto proprio lì. Con lui scompare l'ultimo sopravvissuto dell'epoca eroica della conquista; il suo successore sarà più un politico che un soldato; ma se Ruggero riuscì a consolidare il suo dominio su tutti i possedimenti normanni d'Italia, lo deve in gran parte alla forte organizzazione che suo padre dettò ai suoi Stati.

³³ Ivi, p. 217.

1.6 RUGGERO II DI SICILIA (1095-1154)

Ruggero II di Sicilia, conosciuto anche come Ruggero il normanno, figlio e successore di Ruggero I di Sicilia della dinastia degli Altavilla, fu conte di Sicilia dal 1105, duca di Puglia dal 1127 e primo re di Sicilia dal 1130 al 1154, divenendo noto come il fondatore del Regnum Siciliae indipendente. Dopo la nascita del regno, in virtù delle conquiste sulla costa africana, acquisì anche il titolo di re d'Africa.

Gli sono tributati l'accorpamento sotto un unico regno di tutte le conquiste normanne dell'Italia meridionale, della Sicilia e di Malta, l'organizzazione di un governo efficiente, personalizzato e centralizzato, nonché la fondazione del Parlamento siciliano, uno dei più antichi del mondo.

Sotto il suo regno la città di Palermo, assunta a capitale, fu arricchita da lussureggianti edifici oggi riconosciuti come patrimonio dell'umanità.

Poco è conosciuto dell'infanzia di Ruggero II. Era figlio secondogenito del Gran conte di Sicilia, il normanno Ruggero I d'Altavilla e di Adelasia di Monferrato.

Alla morte del padre, avvenuta a Mileto nel 1101, sua madre riuscì a governare la Sicilia con l'aiuto di valenti consiglieri, mentre lui ed il fratello erano ancora in tenera età.

Nel 1105 morì il fratello maggiore, Simone, e a soli dieci anni Ruggero divenne conte di Sicilia.

Visse la sua infanzia a Palermo ed ebbe precettori greci e arabi, tanto che imparò le lingue greca, latina e araba.

Divenuto maggiorenne nel 1112, cessò la reggenza della madre Adelaide del Vasto e si dimostrò subito in grado di governare con autorità e saggezza, continuando la linea di espansione del padre.

Nel 1121 sorsero ostilità fra Ruggero II e il cugino Guglielmo, nipote di Roberto il Guiscardo, e nuovo duca di Calabria; lo scontro venne risolto con l'intervento di papa Callisto II, che riuscì a pacificare i due rivali facendoli giungere ad un accordo, secondo cui il conte di Sicilia procurava al cugino uno squadrone di cavalieri con i quali reprimere la rivolta del barone Giordano di Ariano; in cambio, Guglielmo abbandonava i propri possedimenti in Sicilia e Calabria.

Ruggero II già principe di Salerno, si recò a Reggio e venne riconosciuto duca di Calabria e di Puglia, Conte di Sicilia con dominio su Taranto, Capua e Abruzzi.

Quando nel luglio del 1127 Guglielmo, duca di Puglia, morì senza figli, Ruggero reclamò tutti i possedimenti degli Altavilla e la Signoria di Capua. Sbarcò allora nel continente e conquistò senza difficoltà Amalfi e Salerno, dove venne incoronato.

Tuttavia l'unione di Sicilia e Puglia era osteggiata da papa Onorio II e dai Signori locali stessi.

A Capua, nel dicembre 1127, il Papa promosse una "crociata" contro Ruggero, mettendo Roberto II di Capua e Rainulfo di Amalfi contro di lui.

Tuttavia questa coalizione fallì miseramente e nell'agosto 1128 il Papa fu costretto dalla

superiorità militare a nominare nella città di Benevento Ruggero II duca di Puglia.

A settembre del 1129 Ruggero fu pubblicamente riconosciuto duca da Napoli, Bari, Capua e dalle altre città.

Egli cominciò allora ad imporre l'ordine nei possessi Altavilla, dove il potere del duca era andato indebolendosi.

Per legare insieme tutti questi stati, il titolo reale sembrava essenziale e la morte di Onorio II nel febbraio 1130, seguita da una duplice elezione di un Papa e un Antipapa, avvenne nel momento per lui decisivo.

Nell'elezione del nuovo Pontefice scoppiò uno scisma fra Innocenzo II, eletto con l'appoggio dei Frangipane, e Anacleto II, sostenuto dalla famiglia dei Pierleoni.

Nella confusione che ne seguì, Innocenzo, pur riconosciuto dalla maggior parte della cristianità, fu costretto a rifugiarsi in Francia; rimase a Roma invece Anacleto II, che tuttavia aveva bisogno di maggiori consensi.

Ruggero lo appoggiò ed il prezzo fu la corona: il 27 settembre 1130 una Bolla di Anacleto II, consegnata al duca di Puglia presso la città di Avellino, fece Ruggero Re di Sicilia.

L'incoronazione a Rex Siciliae, ducatus Apuliae et principatus Capuae avvenne a Palermo, Prima Sedes, Corona Regis et Regni Caput, il 25 dicembre 1130.

Tutto ciò spinse Ruggero in una guerra di dieci anni. Bernardo di Chiaravalle campione di Innocenzo II, mise in piedi una coalizione contro Anacleto ed il suo "Re mezzo pagano".

Ad esse si aggiunsero Luigi VI di Francia, Enrico I di Inghilterra e l'Imperatore Lotario II del Sacro Romano Impero.

Nel frattempo il meridione d'Italia insorse. Alcuni nobili feudatari normanni, che già da tempo mordevano il freno, non accettarono il nuovo sovrano: nel 1132, Rainulfo radunava grandi forze con il suo alleato Roberto II di Capua. La città di Benevento, nonostante fosse usualmente fedele a Ruggero, si consegnò nelle mani dei ribelli che si erano ammassati alle sue porte.

Gli eserciti avversi si scontrarono nella Battaglia di Scafati che, dapprima favorevole alle truppe regie, terminò in una disastrosa sconfitta per Ruggero.

Le cose potevano mettersi molto male per Ruggero, già sconfitto e per giunta politicamente invisato a tutti: a complicare le cose per lui infatti l'imperatore Lotario II era sceso a Roma per farsi incoronare imperatore da Innocenzo II e se non avesse considerata chiusa la partita, facendo repentinamente ritorno in Germania, avrebbe potuto assestare a Ruggero un colpo definitivo.

Il vantaggio così per Ruggero fu tale che egli poté riorganizzarsi: approfittando del fatto che Rainulfo e Roberto si erano recati a Roma per prestare giuramento a Lotario II, Ruggero tornò alla riscossa catturando la moglie di Rainulfo e il figlioletto: Rainulfo e Roberto dovettero rientrare precipitosamente e Ruggero li costrinse alla resa.

Le truppe regie costrinsero Rainulfo, Sergio VII duca di Napoli e gli altri ribelli a sottomettersi, mentre Roberto fu espulso da Capua.

Nel luglio 1135 una nuova rivolta capeggiata da Rainulfo provocò la reazione del re,

che entrò in Aversa, Capua e Amalfi con un esercito guidato dal cancelliere Guarino, costringendo Rainulfo a trovare rifugio a Napoli, unica città a resistere.

Contemporaneamente il previsto attacco di Lotario a Ruggero aveva guadagnato l'appoggio di Pisa, Genova e dell'imperatore d'Oriente Giovanni II Comneno, ciascuno dei quali temeva la crescente potenza del regno normanno.

Nel febbraio 1137 Lotario cominciò a spostarsi verso il Sud e fu raggiunto da Rainulfo e dai ribelli.

A giugno assalì e prese Bari, Innocenzo II e Lotario concentrarono a maggio 1137 le proprie armate accanto al castello di Lagopesole e assediaron la città di Melfi, costrinsero Ruggero II alla fuga, quindi riuscirono a conquistare la sua ex capitale, Melfi, il 29 giugno.

Il 4 luglio Innocenzo II, insieme all'imperatore Lotario II, delegittimò Ruggero II, in favore di Rainulfo di Melfi, nuovo duca di Puglia.

L'imperatore rientrò in Germania, Ruggero, liberato dal pericolo imminente, riprese terreno, saccheggiò Capua e costrinse Sergio VII ad accettarlo come Signore di Napoli. A Rignano Garganico Rainulfo di nuovo sconfisse il Re, ma nell'aprile del 1139 morì e Ruggero sottomise gli ultimi ribelli.

A questo punto Ruggero volle avere la conferma del titolo da Innocenzo II.

Invece il Papa, ancora restio a tale riconoscimento, dopo aver scomunicato Ruggero, invase il Regno con un grande esercito, ma cadde in un'astuta imboscata a Galluccio.

Dopo la vittoria del Re, il papa lo investì del titolo di Re di Sicilia, del ducato di Puglia e del principato di Capua.

I confini del Regno furono alla fine fissati da una tregua con papa Lucio II nell'ottobre 1144.

Ruggero II era così divenuto uno dei più potenti sovrani d'Europa. Nell'estate del 1140 Ariano Irpino, promulgò le Assise di Ariano, il corpus giuridico che formava la nuova costituzione del Regno di Sicilia.

A lui si deve anche l'istituzione del Catalogus baronum, l'elenco di tutti i feudatari del regno, stilato per stabilire un più attento controllo del territorio, dei rapporti vassallatici e quindi delle potenzialità del proprio esercito.

A Palermo Ruggero attrasse intorno a sé i migliori uomini di ogni etnia. Il Re mantenne nel regno una completa tolleranza per tutte le fedi, razze e lingue.

Ruggero rese la Sicilia la potenza dominante del Mediterraneo. Grazie ad una potente flotta, costituita sotto diversi ammiragli, effettuò una serie di conquiste sulla costa africana, che andavano da Tripoli a Capo Bon e Bona.

Ruggero II creò in quei due decenni un "Regno Normanno d'Africa" che divenne un protettorato siciliano, sostenuto in parte dalla residua piccola comunità del nord Africa.

I normanni riuscirono a mantenere le conquiste africane di Ruggero II fino al 1160.

La Seconda Crociata offrì a Ruggero l'opportunità di riprendere i progetti di Roberto il Guiscardo sull'Impero Romano d'Oriente.

Nel 1149 aiutò il papa Eugenio II a rientrare a Roma dopo l'insurrezione di Arnaldo da Brescia.

Il Re morì a Palermo il 26 febbraio 1154, e suo successore fu il quarto dei suoi figli, Guglielmo.



Fig.13: Statua di Ruggero all'ingresso del Palazzo Reale di Napoli. Foto tratta da <https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it>

1.7 GLI ARABI IN SICILIA

La vicenda politica, religiosa e culturale degli Arabi in Italia, nell'alto e basso Medioevo, introduce nella storia e nella compagine etnica del nostro paese un elemento nuovo, di opposto segno e direzione dopo le invasioni barbariche del Nord.³⁴

Nel secondo decennio della invasione normanna, scomparsi fuori di Ruggero i primi protagonisti dalle due parti, emerse in Val di Noto l'ultimo campione dell'Islam siciliano, il leggendario Benavert: una figura rimasta ignota alla storiografia araba, che ormai dava per scontata la perdita dell'isola, e non curò più di registrarne le ultime tappe, ma per converso a noi nota dai cronisti occidentali; soprattutto il biografo panegirista di Ruggero, Goffredo Malaterra, che dell'ultimo nemico da lui debellato ci ha tracciato a gloria del conte, ma anche a onore dell'avversario, un vivido ritratto.

Questo Benavert delle fonti cristiane si chiamava nella genuina forma araba Ibn' Abbàd, un nome che vedremo poi ritornare nelle ultime sorti dell'Arabismo di Sicilia in età sveva. Resosi padrone del territorio di Siracusa che era stato di Ibn ath-Thumna e dei suoi successori, egli attorno al 1070 cominciò a contrastare in tutta la Sicilia orientale la penetrazione normanna che in quegli stessi anni aveva presa Catania; mentre infliggeva alla forze di Ruggero locali rovesci, si sforzava di ricostruire lo staterello di Ibn ath-Thumna (riebbe infatti per breve tempo nel 1081 Catania stessa), e portava persino la guerra, con ormai anacronistiche scorrerie, in terraferma di Calabria, a Nicotera e Reggio.

Ruggero da parte sua, via perfezionata la conquista della Sicilia orientale (Mazara nel 1072, Trapani nel 1077) e domata nel 1078 Taormina, si rivolse nel 1086 contro la pervicace resistenza di Val di Noto, e finì con l'assediare in Siracusa l'ancor invitto avversario.

Nel maggio 1086, a due secoli dall'opposto trionfo musulmano sulla metropoli dell'ellenismo, si venne a battaglia nel Porto grande di Siracusa tra la flotta araba di Benavert e la cristiana del Conte.

E in quello scontro, cadendo in mare con la grave armatura nel saltare dall'una ad altra nave, l'eroe arabo perse la vita.

La sua città si arrese a patti pochi mesi dopo, mentre l'anno seguente si arrendevano Girgenti e Castrogiovanni, quest'ultima consegnata a Ruggero dall'ultimo suo signore, il qa'id Ibn Hammùd succeduto a Ibn al Hawwàs.

La moglie e il figlio di Benavert, alla caduta di Siracusa, erano riparati a Noto, già possesso del caduto emiro, e di qui passarono in Africa quando nel 1091 anche quella città capitolò a Ruggero.

La resa di questa piazza, con quella contemporanea di Butera, coronava per i Normanni

³⁴ GABRIELI, Francesco, SCERRATO, Umberto, "Gli arabi in Italia - cultura, contatti e tradizioni", Edizioni Libri Scheiwiller, Milano 1979, p.15.



Fig. 14: Il mosaico della chiesa della Martorana in Palermo dove Ruggiero II appare incoronato da Cristo. Tratto dal libro di Angelo Severino "I Normanni di Hauteville da mercenari a re di Sicilia".

il trentennio della conquista.

Una nuova era si apriva così nell'isola, al chiudersi della politica supremazia degli Arabi, che però non coincise affatto con la loro religiosa, sociale e culturale eliminazione.

Nei trent'anni della conquista, si era certo delineata e accentuata una loro emigrazione verso più sicure terre mussulmane, in Ifruqiya in Egitto e in Spagna; ma ciò non significò affatto una rapida disarabizzazione e disislamizzazione dell'isola.

La storia dell'elemento arabo di Sicilia si continua perciò per tutto il secolo normanno, e per il periodo svevo, fino ai primi decenni del sec. III.³⁵

La posizione giuridica e sociale di questi mussulmani sudditi dei Normanni, quale si ricava soprattutto dai diplomi e dagli altri atti pubblici del tempo, è stata studiata soprattutto dall'Amari e dallo Chalandon, risultandone tutta una scala di diversi gradi, corrispondenti in gran parte, come argomentò giustamente Amari, ai diversi modi della resa e della conquista.

La resa patteggiata, che fu la sorte di quasi tutti i maggiori centri urbani, comportava la libertà personale e la conservazione dei beni privati dei mussulmani; mentre l'occupazione quasi sempre violenta delle campagne ridusse la popolazione provinciale musulmana in varie forme di servitù: dalla schiavitù vera e propria, documentabile ma forse non molto diffusa e ristretta ai prigionieri di guerra, alla "servitù della gleba", che è quella di cui abbiamo i più numerosi esempi nelle platee accluse ai diplomi normanni: ruoli nominativi dei villani legati al loro signore feudale intuitu personae, da un vincolo cioè di personale dipendenza, pur con alcuni limitati diritti di persona legale e di proprietà che li distinguono dalla infima condizione dei veri e propri schiavi.

Sopra i "ruvidi" villani stanno a loro volta i "lisci"; coloni di condizione libera, il cui vincolo col feudatario era respectu tenimenti, per la terra da essi coltivata a determinati patti, e cessava col cessare di quel rapporto.

A queste due categorie rurali si accompagnava quella dei burgenses o abitanti dei borghi, anch'essi come i lisci di condizione libera, ma sottostanti ugualmente a taluni vincoli e servizi feudali; per poi passare, nei centri urbani, ai liberi cittadini, solo tenuti, in quanto mussulmani, al tributo, e alla aristocrazia dei nobili, quei qa'id o gaiti che ebbero evidentemente, e serbarono a lungo fra i loro corregionari, quelle funzioni di capi militari suggerite dalle etimologie stessa del nome, pur essendosi anche esso ridotto in altri casi a puro titolo nobiliare.

Ai tempi almeno di Guglielmo II, come ci mostra la testimonianza di IBN Giubair, sembra esistesse addirittura un capo generale dei mussulmani tutti dell'isola: un capo della comunità che non sappiamo quanto fosse riconosciuto dallo Stato normanno, ma cui il racconto del viaggiatore arabo attribuisce alta influenza a corte, pur nelle alterne vicende di favore e disgrazie, al punto da far ritenere che una conversione di quel personaggio

avrebbe trascinato quella di tutti i restanti mussulmani di Sicilia.³⁶

Così tra alti e bassi, sulla base di un favore regale che a ogni momento poteva venir meno i superstiti mussulmani in Sicilia, arabi e berberi, vissero socialmente come cittadini di seconda categoria, ma individualmente spesso assai in alto nella corte e nello Stato normanno; e formarono nella sua variegata compagine uno degli elementi economicamente e talora anche culturalmente più attivi.

Agricoltori e commercianti i più, furono pure guerrieri, come lo erano stati i loro avi: e non mancano tracce della loro presenza in corpi speciali, che anticipano gli Svevi, nelle campagne italiane e balcaniche dei loro re (meno forse, per ovvia cautela, nelle loro spedizioni d'oltremare contro altri mussulmani).

Organizzati almeno a Palermo in una propria comunità, rimessi per i loro affari interni ai loro hakim e i loro qadi, isolati e ristretti fra loro a reciproca protezione dei momenti di pericolo, si frammischiarono del resto alle fazioni politiche del Regno, e costituirono allora quello che noi diremmo un "partito" o una fazione di non indifferente peso nelle interne contese del Regno.

Sembra indubbio che il loro periodo migliore fu sotto il potente e magnanimo fondatore della monarchia, il patrono di Edrisi che i poeti arabi di Sicilia e d'Africa gareggiarono a celebrare, spesso con imbarazzo e sdegno di meno spregiudicati loro colleghi mussulmani.

Scomparso nel 1154 Ruggero II, la cui umanità e tolleranza accennarono del resto negli ultimi suoi anni a vacillare e apertasi sotto Guglielmo I la sorda lotta fra la corte e il baronaggio, i mussulmani furono costante appoggio della prima, sentendo nel potere regale l'unico presidio delle loro libertà.

Ma già sotto il primo Guglielmo, nel fluttuare delle passioni e odi politici, scoppiava a Palermo il grande tumulto, quasi pogrom antimusulmano del 1161, con eccidi e saccheggi, che inferse un grave colpo alla comunità araba della capitale, e fu seguito da altre stragi in provincia, a opera dei Lombardi.

Fallito il colpo della nobiltà contro il re, e rassodatosi il Malo sul trono, seguì, sembra, una nuova ondata di favore regio per i mussulmani, e correlative loro vendette e persecuzioni, sotto colore di lealismo dinastico, contro i loro nemici cristiani.

Della situazione sotto Guglielmo il Buono, abbiamo già visto la testimonianza di Ibn Giubair.

Ma la scomparsa di quel sovrano, come condusse al rapido tramonto la stella degli Altavilla, così fu fatale per il residuo Arabismo e Islam siciliano: il 1189-90, pare, il biennio decisivo del suo tracollo, con una generale sollevazione e una sanguinosa repressione, a capo della quale l'elemento arabo sembrò sradicato da Palermo come comunità e classe sociale, e risospinto in posizione servile nel triangolo del Val di Mazara. Nella capitale dovettero restare, è vero, singoli elementi di élite, gravitanti intorno alla corte, e saranno quelli che collaborarono all'educazione palermitana del giovane Federico II: ma

³⁵ Ivi, pp. 93-94.

³⁶ Ivi, p. 95

le trecento moschee del tempo di Ibn Hawqal, e anche solo il quartiere musulmano che vide colà Ibn Giubair, con i suoi fiorenti mercati, la moschea cattedrale e gli altri oratori e scuole canoniche ancor numerosi e frequentanti, come vive forze sociali e culturali, durarono in Sicilia quanto durarono quegli Altavilla che pure avevano strappata l'isola al loro dominio politico.

CAPITOLO 2: L'ARCHITETTURA DEL PERIODO NORMANNO

2.1 L'ARCHITETTURA

Se ancora non ci è dato conoscere con sicurezza alcuna architettura appartenente al periodo del dominio arabo in Sicilia, o almeno che sia particolarmente significativa sul piano espressivo tuttavia una serie di edifici normanni, che si addensano nella parte più occidentale dell'isola, rivelano una connessione non certo casuale né episodica con la tradizione architettonica islamica sia sul piano delle maestranze sia a livello progettuale. Questo gruppo di architetture mostra la concezione di uno spazio concreto espresso dalla netta stereometria dei volumi, un diretto rapporto con quella che ci è nota dall'architettura ifrigena³⁷ ed egiziana del periodo fatimide³⁸, alla cui conoscenza i monumenti siciliani apportano peraltro un autonomo contributo conoscitivo di fondamentale importanza.

La struttura figurativa dell'edificio normanno in Sicilia, specialmente in quella occidentale e nelle sue manifestazioni più significative ci offre l'immaginazione di un'architettura bloccata, di solido geometrico, esempi tipici sono la Zisa e la Cuba, e tale doveva apparire la Torre Pisana, così come lo sono il San Niccolò Regale di Mazara, la Trinità Delia presso Castelvetro e San Cataldo e, sia pure con qualche distinguo, un monumento come la Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Agrò nella Sicilia occidentale.

Salvo nell'ultimo caso, l'aggettivazione decorativa è estremamente sobria, in linea con la tendenza dell'architettura fatimide che era andata depurandosi dell'enfasi decorativa abbaside.

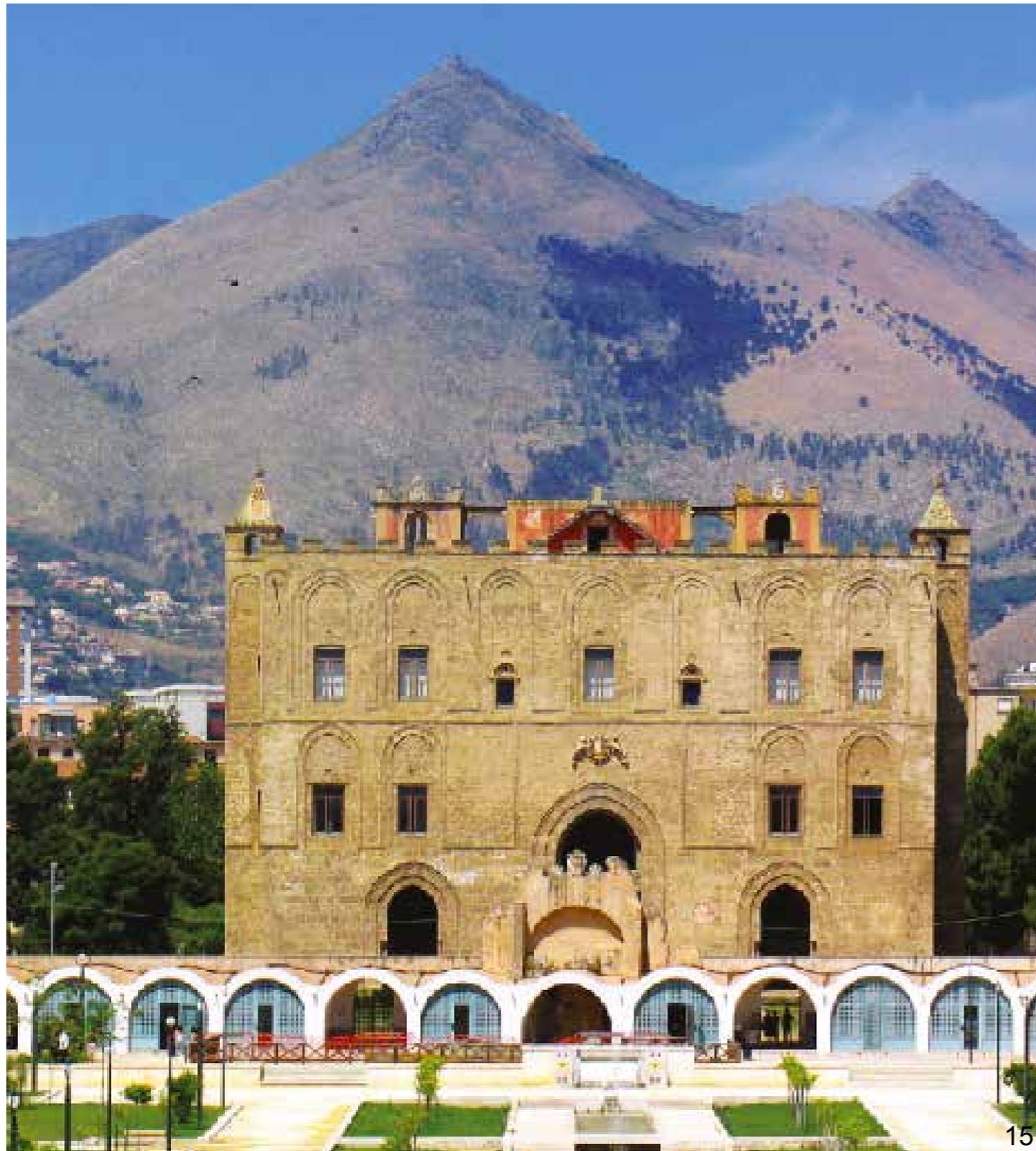
L'elemento ornamentale è estremamente sobrio e controllato, e si contraddistingue per una serie di rincassi duplici e triplici che inquadrano in negativo le finestre, come a San Giovanni dei Lebbrosi, o definiscono grandi archeggiature cieche sui tetti paramenti murari di calcare ben squadrate come nella fronte nord-ovest del palazzo della Favara o nelle parti più antiche del Palazzo Reale recentemente messe in luce, ma più spesso sottolineate all'esterno dalla modestissima modanatura plastica in una sottile cornice che le lega in modo continuo come nella Zisa, nella Chiesa di San Niccolò Regale, nella Chiesa della Trinità Delia.

Nella Cuba i rincassi che definiscono delle piattissime nicchie sviluppatasi per tutta l'altezza ospitano nelle specchiature oltre alle finestre delle strettissime nicchie con il catino a conchiglia, di ascendenza mesopotamica attraverso la mediazione ifrigena.

Una semplice cornice piatta corona il sommo dei muri in San Giovanni dei Lebbrosi,

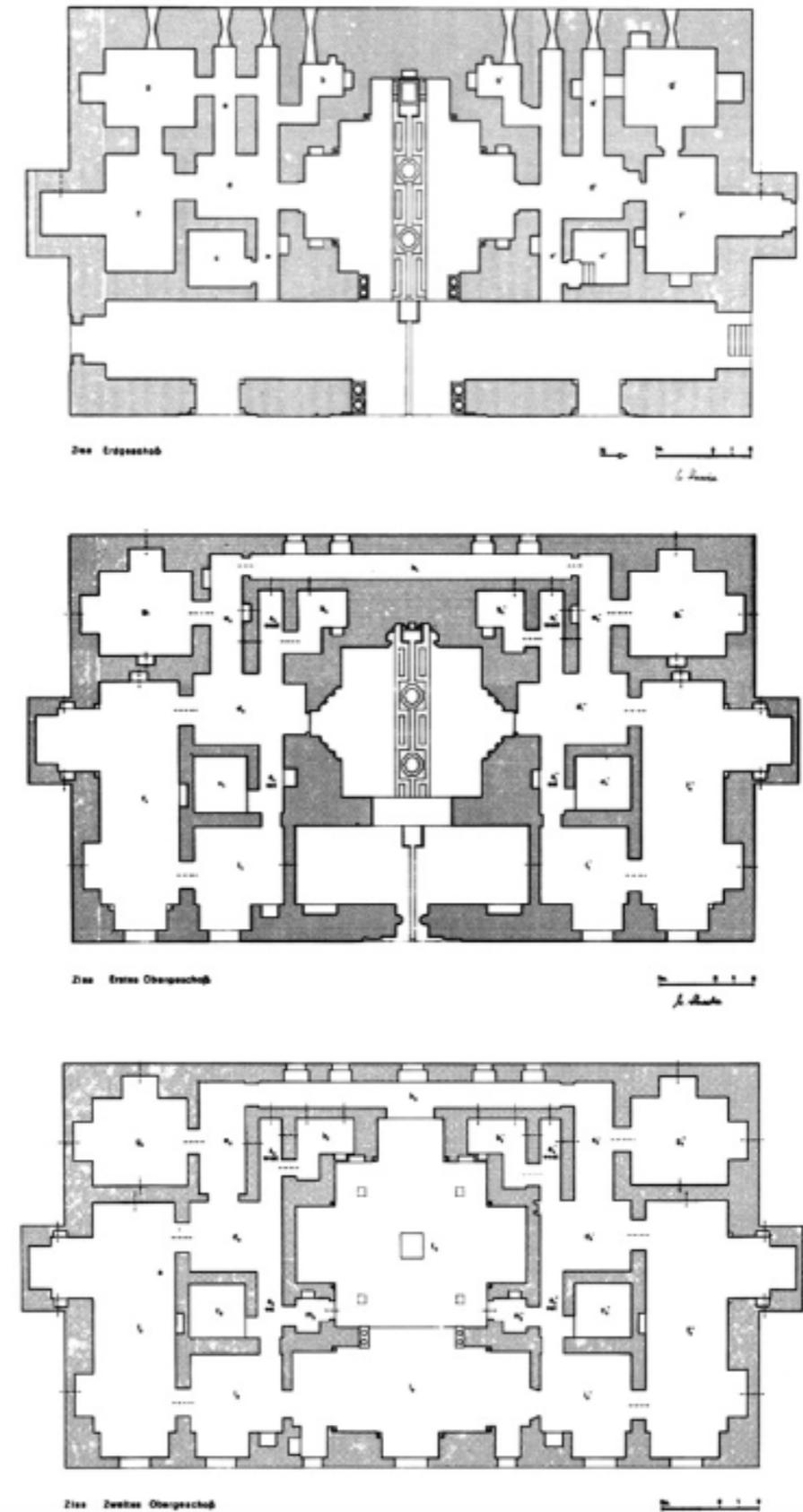
³⁷ Ifriqiya. Parte orientale del Maghreb, di popolamento berbero, il cui nome arabo deriva dal latino Africa e che comprendeva un territorio sovrapponibile in gran parte alla odierna Tunisia tranne le regioni meridionali desertiche, all'Algeria nordoccidentale e alla Tripolitania. L'estensione dell'Istoria variò tuttavia sensibilmente con le diverse dominazioni che vi si susseguirono dopo la conquista islamica.

³⁸ Fatimidi (o Fatimiti). - Dinastia musulmana sciita, che dominò su gran parte dell'Africa settentrionale, e della Siria, dal XI al XII sec. Sorse in Tunisia per opera di un emissario del movimento ismaelita, 'Ubaidallāh, che si presentò quale Mahdī discendente da Fāṭima.



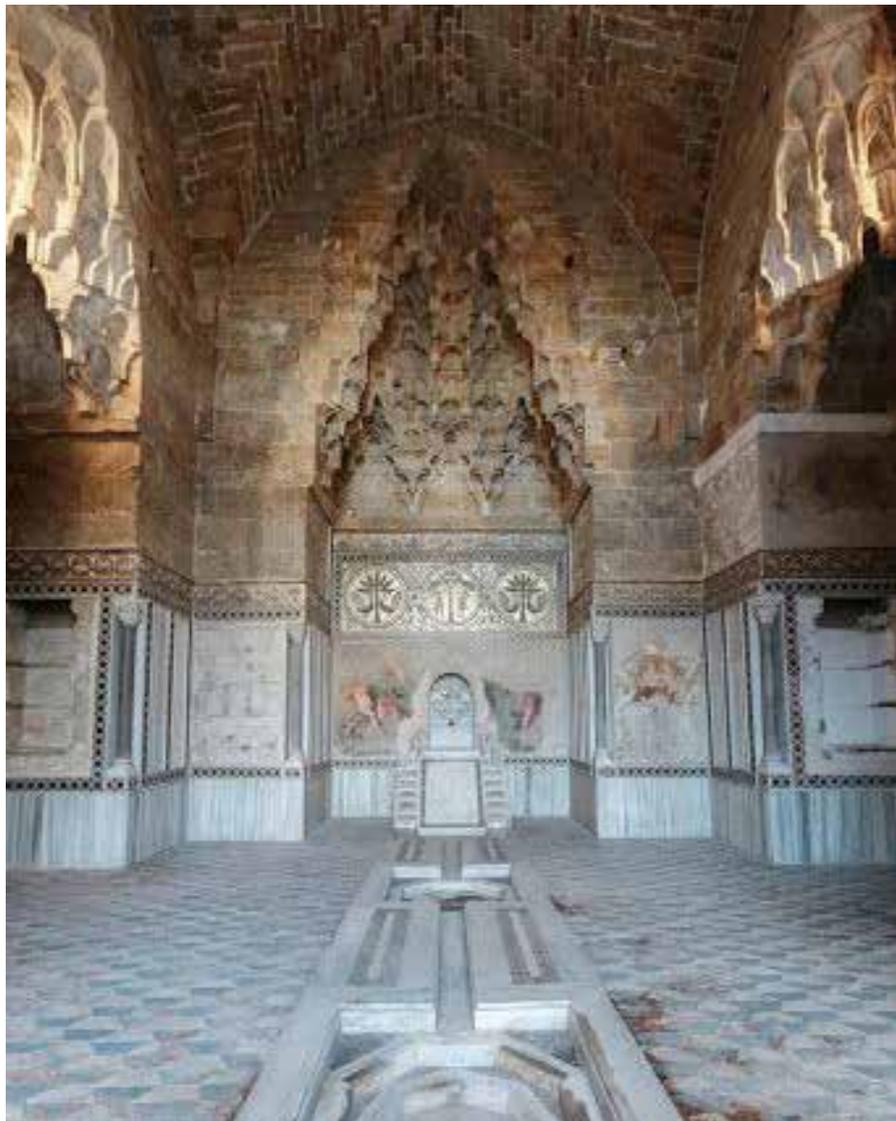
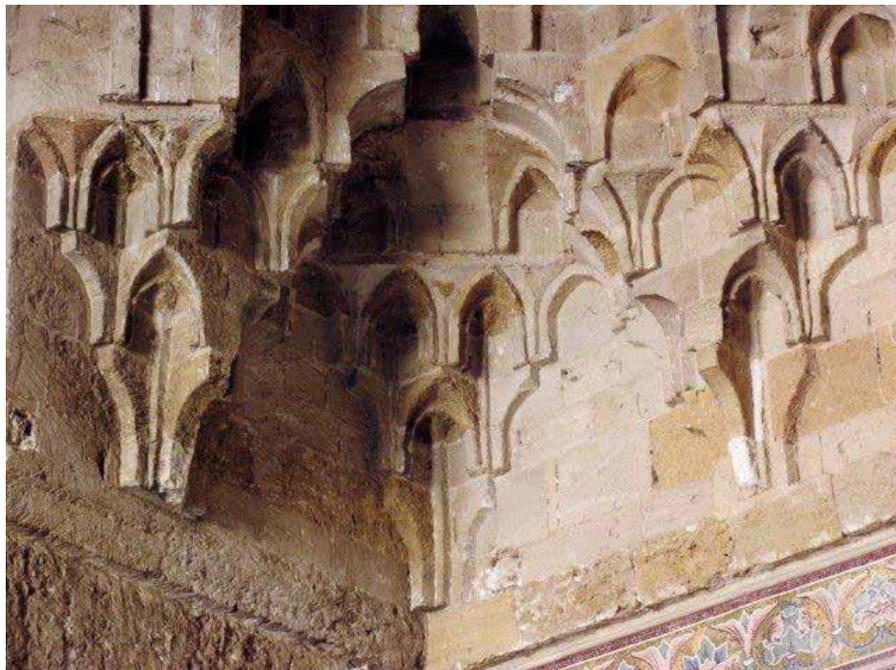
15

Fig. 15: Palermo. Palazzo della Zisa. Prospetto Ovest. Il palazzo, iniziato durante il regno di Guglielmo I ed ultimato da Guglielmo II intorno al 1167, fu la residenza estiva preferita dai re e dalla sua corte. Il suo nome deriva dall'arabo "al-Aziz", ovvero "splendido". Durante i secoli ha subito diverse trasformazioni, la più rilevante è sicuramente quella avvenuta nel 1635, dove vi furono apportate aggiunte in stile barocco, ad opera di Giovanni Sandoval. Foto di R. Longo.



16

Fig. 16: Palermo. Palazzo della Zisa, planimetrie. Immagine tratta da: <https://docplayer.it/116654962-Palermo-arabo-normanna-e-le-cattedrali-di-cefalu-e-monreale-dossier-di-candidatura.html>



che ospita invece secondo modi di ispirazione islamica un'iscrizione araba nella Zisa e nella Cuba, che diviene un'iscrizione latina in San Cataldo, dove resta anche un coronamento di merli dalle forme articolate, riconducibili a modelli egiziani; un'iscrizione greca coronava invece Santa Maria dell'Ammiraglio.

Arricchita di cornici a girali di palmette è l'iscrizione ormai praticamente perduta dei bagni di Cefala Diana, scolpita in calcare dorato, che contrasta con le cornici scure, accennando a un moderato colorismo.

E' d'altra parte molto probabile che le iscrizioni secondo l'uso islamico fossero originariamente dipinte.

Se nell'architettura religiosa le planimetrie facilmente trovano, non senza particolarità e autonomia il riferimento naturale ai modelli cristiani, nelle superstiti architetture civili normanne il modello iconografico è invece quello islamico.

Si tratta invero di pochi edifici, non sempre ben conservati e più spesso trascurati, il cui interesse però travalica quello puramente locale, costituendo una documentazione di carattere unico perché quasi nulla ci è restato dell'architettura civile islamica Ifriqiya, e ancor meno in Egitto, che non sia stato ridotto a poco meno delle fondamenta, senza dimenticare che praticamente niente ci è pervenuto delle corrispondenti architetture civili bizantine.³⁹

Nella maggior parte di questi edifici si presentano come opere di architettura islamica, o strettamente da essa dipendenti, non solo come strutture figurative ma anche nelle planimetrie, nelle soluzioni strutturali, nelle soluzioni spaziali, nelle aggettivazioni decorative.

Fig.17: Palermo. Palazzo della Zisa. Sala della Fontana. Particolari delle decorazioni a muqarnas. Il Muqarnaş (in arabo: *مقرن*) è una soluzione decorativa propria dell'architettura islamica, originata dalla suddivisione della superficie delle nicchie angolari raccordanti il piano d'imposta circolare della cupola con il quadrato o il poligono di base, in numerose nicchie più piccole.

Il muqarnaş si diffuse rapidamente in tutto il mondo islamico a iniziare dal XII secolo. Venne usato, oltre che nelle cupole, in volte di ogni tipo, in nicchie di portali, come elemento di raccordo tra parete e cornice, e fu realizzato in pietra, mattoni, stucco, legno o ceramica. Foto tratte da: www.palermomodavvedere.it

³⁹ Ivi, pp.307-308.

Senza dubbio è errato, a parere nostro, mettere in relazione diretta con l'architettura dei castelli omayyadi⁴⁰ della Siria, strutture come la Favara, o scendendo nel tempo i castelli fredericiani.

E' molto probabile che il principio informatore del castello a unico ingresso con gli impianti abitativi perimetrali e incentrato sulla corte possa essere frutto di una diffusione del principio fatto proprio dall'Islam, ma sembra più logico supporre una mediazione dai numerosi modelli di ribàt che costellavano le coste dell'Ifriqiya e della Sicilia, o da strutture commerciali del tipo dei caravanserragli, e di cui in qualche maniera il recentemente segnalato recinto fortificato di Mazzallaccar, presso Sambuca di Sicilia, sulle rive del lago di Carboi, rappresenta senza dubbio un erede, islamico o meno che sia riguardo alla cronologia.

Al di là di ogni dubbio, evidenti creazioni dell'architettura islamica sono i palazzi o padiglioni della Zisa e della Cuba, quello di Caronia, la Torre Pisana e la Gioaria.

Il caratteristico aspetto di solido geometrico, con le articolazioni dei compatti avancorpi, quattro nella Cuba e due nella Zisa, con le specchiature di arcate cieche sulle pareti, fecero immediatamente stabilire un rapporto stretto con le architetture ifrigene non appena cominciarono a esser note le rovine della Qal'a dei Banu Hammād in Algeria che presentavano un insieme di caratteristiche simili per quanto si poteva riconoscere dallo stato delle rovine.

Questi confronti sono divenuti più puntuali dopo la scoperta del palazzo degli emiri berberi ziriti ad Ashir, e sempre più si fa evidente la coerente progettazione degli edifici civili normanni secondo quelli che erano i principi informatori della architettura del Maghreb orientale.

E nello stesso tempo appare anche evidente che edifici come la Zisa e la Cuba, e il "Castello" di Caronia, nella raffinatezza degli impianti, nella varietà delle soluzioni sono opera di architetti e non di maestranze seppur altamente qualificate.

Carattere distintivo di tali edifici è la sistematica disposizione degli ambienti secondo un asse di simmetria, che ne definisce sempre il rapporto gerarchico e cerimoniale.

Tuttavia la simmetria può essere secondo un asse sia latitudinale che longitudinale.⁴¹

Non diverso è il ricorso ad addobbi decorativi come i muqarnas, i quali non creano nessuna spaziale dilatazione illusionistica con la loro geometrica composizione tridimensionale a carattere essenzialmente isolante, ma provocano ricercati effetti di ambiguità materica e strutturale.

Il muqarnas è senza dubbio una delle forme decorative più specificatamente islamiche, di origine iranico orientale, è attestato nel X secolo in Asia Centrale; esso fu escogitato per risolvere su un piano estetico costruttivo i raccordi angolari di una copertura a cupola su base quadrata ma andò perdendo ben presto i suoi caratteri strutturali a vantaggio

della sua elaborazione figurativa.⁴²

Opera di carpenteria come quello della Cappella Palatina era il più tardo soffitto del Duomo di Monreale.

Ad alveoli sembra fossero i raccordi della cupola del Duomo di Palermo prima dei grandi lavori di ristrutturazione del '700, dove ancora però si conserva una copertura di questo tipo, coronata da un cupolino lobato, nell'andito di accesso alla torre sud orientale, e mensole a muqarnas sostengono il ballatoio fra la torre sud occidentale e la navata maggiore.

Su raccordi a muqarnas s'impostava la cupola ora distrutta della Badianza (Messina), l'antico convento benedettino di Santa Maria della Scala.

E ancora nella Sicilia orientale si incontrano alveoli nei raccordi di una delle cupole della chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Casalvecchio Siculo e sono riconoscibili nella Cuba presso Castiglione in Sicilia, tutti esempi che sembrano cadere nel XII secolo.

Degna di attenzione è la membratura della decorazione architettonica nel fornice principale del vestibolo della Zisa costituita da un grosso cordone semicircolare che sottende senza nessuna funzione strutturale l'intradosso del fornice e che doveva terminare pensile sull'abaco dei capitelli.

Esso si ritrova costantemente impiegato nel chiostro di Monreale, e in quello della Magione di Palermo e su altri edifici siciliani.

E un tipico elemento di ridondanza decorativa espressione stilistica di gusto islamico, dove se ne possono rintracciare i precedenti.

Agli inizi del XIII secolo esso fa la comparsa nell'entroterra campano, come nelle crociere del transetto della Cattedrale di Caserta Vecchia.

La policromia è realizzata con la tecnica tipica della tarsia o dell'incrostazione con materiali di diversi colori, calcari, tufi, lave nere e grigie, con un procedimento non strutturale, di cui non si hanno precedenti in Sicilia, seppure la tecnica non vi era sconosciuta, basti pensare alle iscrizioni ruggeriane dei palazzi reali di Messina e di Palermo, intarsiate di serpentino e porfido nel marmo.

L'indiscutibile coloritura islamica delle grandi tarsie parietali di Monreale e di Palermo dell'epoca di Guglielmo II, non sarebbe dunque di diretta derivazione locale, anche se maestranze locali hanno senza dubbio partecipato, alla loro produzione e alle elaborazioni della tematica ornamentale, perché la sua origine va ricercata altrove.⁴³

Uno dei campi in della decorazione architettonica in cui la Sicilia normanna accoglie dei caratteristici suggerimenti islamici è nell'arredo marmoreo delle pareti e dei pavimenti e nella suppellettile degli edifici regi, religiosi e civili, dalla Cappella Palatina alla Zisa, al Duomo di Monreale.

L'arredo delle pareti con grandi zoccolature di pannelli marmorei scompartiti da lesene e

⁴⁰ Omàyyadi (àia). - Dinastia di califfi arabi, che governarono l'Impero musulmano dal 661 al 750 d. C.

⁴¹ Ivi, pp. 317-320.

⁴² Ivi, p. 328

⁴³ Ivi, pp.334-335.



18

il tipo dei pavimenti ornati a riquadri decorati a intarsio di mosaico sono indubbiamente d'ispirazione bizantina, tanto che si può pensare all'iniziale presenza diretta di maestri e marmorari costantinopolitani, ma a essi ben presto sembrano associarsi maestranze islamiche, le quali debbono aver contribuito a cambiare le tecniche, gli schemi compositivi, e lo stile delle aggettivazioni decorative.

Questo cambiamento sembrava partire dagli anni quaranta, quando cioè si assiste, almeno a giudicare dai monumenti che conosciamo, a una intensa generale valorizzazione delle tradizioni artistiche islamiche.

Islamica è la caratteristica cornice di coronamento a merli gigliforimi che diviene uno degli altri motivi costanti.

Un incontro tra schemi bizantini e schemi islamici si può ben cogliere nella pavimentazione della chiesa di San Cataldo; un avanzato accoglimento di schemi compositivi islamici, anche se il riferimento bizantino è nella superstite decorazione pavimentale e parietale del Duomo di Monreale.⁴⁴



19

Fig. 18: Palazzo della Cuba. Ricostruzione fantastica di Rocco Lentini, pittore, scenografo e docente italiano, dell'anno 1922. Acquerello.

Fig. 19: Castello della Cuba. La Cuba, costruita da Guglielmo II nel 1180, è una delle ultime architetture dell'età normanna. La costruzione è ad un solo piano diviso in tre parti e non ha appartamenti privati. Nell'arco del tempo ha subito gravi crolli ed alterazioni, conseguenti al suo adattamento a lazzeretto prima, e a caserma poi. Foto tratta da: www.fulltravel.it.

⁴⁴ Ivi, p. 339.

2.2 DIGRESSIONE SULL'ARTE ARABA

Nell'Islam l'arte come imitatrice della natura è rifiutata, rappresenta un blasfemo tentativo di contraffare l'opera inimitabile di Dio.

Mancando l'arte figurativa religiosa, e l'Islam è religione senza sacramenti, con una liturgia ridottissima, senza un vero e proprio clero gerarchizzato, l'arte nel suo complesso è scarsamente simbolica, salvo in architettura, e date le premesse ideologiche di rifiuto dell'imitazione della natura l'arte è tendenzialmente antinaturalistica e astratta.

Ma anche in questo caso dobbiamo tener presente che l'atteggiamento non fu esclusivo e fu temperato dalla pratica, giova ricordare a esempio quanto dice una famosa piccola summa della cultura medioevale mussulmana, ancorché di colorito "gnostico" e "ismailiteggiante", l'Enciclopedia dei fratelli della purità (Rasa'il Ikhwàs as-Safà) dove si afferma che l'abilità in un'arte deriva dall'imitazione dell'Artista Supremo e Saggio, cioè Dio Creatore.

In ogni modo può dirsi, semplificando, che l'Islam espresse le sue esigenze estetiche nell'ambito del visuale, mediante un ornato che non motivato dal preciso bisogno del significato oggettivo della rappresentazione fu essenzialmente pura decorazione orientata con decisione verso forme stilizzate e astratte, esasperando quella che per altro era una tendenza diffusa nell'area alla fine del mondo antico.

Per realizzare il suo programma ornamentale l'Islam si valse in particolare di tre tematiche decorative che si piegarono egregiamente ai suoi e alle sue esigenze: quella vegetale, quella geometrica e quella epigrafica.

Secondo l'estetica antinaturalistica islamica che rifiuta l'individuale, l'accidentale e il temporale, il tralcio di foglie ellenistico, che è alla base di questa decorazione, si trasmetterà in una forma convenzionale in cui non sarà più oggettivamente possibile riconoscere questa o quella pianta, l'acanto o la vite; l'idea prevarrà sulla forma, avremo l'arabesco.

La foglia sempre più stilizzata ridotta a quell'elemento che abitualmente chiamiamo palmetta, finisce per perdere la sua autonomia naturale rispetto al caule, anzi finisce per fondersi con esso e in un lecito gioco fantastico potrà inglobare nel suo continuum anche forme animali.

Il tralcio è pensato come una forma senza principio né fine di cui viene utilizzato un segmento e le cui parti vengono trattate come elementi di una ritmica composizione geometrica di indefinita estensione; le parti sono smontate e ricomposte a piacimento secondo le esclusive esigenze dello spazio da ornare e pertanto la composizione può essere interrotta in qualsiasi momento, senza comprometterne la leggibilità decorativa.

Conseguenza caratteristica è l'accentuazione di quel rapporto di ambiguità fra superficie

e struttura alla cui logica risponde pure il principio di mimetizzazione e scorporizzazione delle forme degli oggetti.

Secondo questa tendenza antinaturalistica si spiega bene la visione frazionata e atomizzante con cui si risolvono anche complesse scene figurate che vengono suddivise e parcellizzate in tanti singoli episodi o figure isolate spesso non connesse in successione fra loro, dove l'unica regola compositiva è quella astratta imposta dai ritmi del reticolo geometrico con cui è suddivisa la superficie a disposizione da decorare.

L'Iran oltre che contribuire in maniera determinante alla stilizzazione delle forme introdurrà il gusto per la simmetria, gli schemi araldici e praticamente è tutto iranico il bestiario islamico dalle forme sofisticamente decorativizzate.

L'altro tema protagonista della decorazione islamica è quello geometrico.

Anch'esso ha origini nella decorazione tardo-romana bizantina di cui una messe abbondantemente reperibile in Siria nei pavimenti marmorei, o a mosaico o nelle soffittature.

Un impianto geometrico è sotteso, abbiamo visto, allo sviluppo dell'arabesco, anch'esso già in nuce nell'arte bizantina.

D'altra parte è ben noto che la cultura islamica ebbe diretta conoscenza delle ricerche matematiche e geometriche greche, che fece sue proprie e sviluppò traendone alimento per le sue teorie estetiche basate sulla proporzionalità e sulla modularità.

La speculazione geometrica sviluppo in modo estremamente complesso la decorazione a base lineare specialmente mediante l'impiego quasi costante dei poligoni stellari generatori.

La calligrafia è la terza tematica fondamentale dell'arte islamica e può essere ritenuta sotto molti aspetti l'arte per eccellenza.

La scrittura come strumento del dettato divino assume una particolare valenza sacrale e magica agli occhi del fedele mussulmano captando immediatamente attenzioni e cure particolari.

Le sue caratteristiche di astrazione e di artificiosità la qualificano per essere un campo di ricerche elettivo, e mai interrotto, un formidabile mezzo espressivo per realizzare gli ideali dell'estetica antinaturalistica islamica, determinante per la formazione del gusto.

Non va dimenticato infine il ruolo importante che ha avuto il colore nella definizione dei valori dell'arte mussulmana, dove il gioco cromatico è basato essenzialmente sull'accostamento diretto dei colori, senza passaggi intermedi in modo diremmo araldico, di ispirazione persiana.⁴⁵

⁴⁵ GABRIELI, Francesco, SCERRATO, Umberto. 1985. "Gli arabi in Italia", Edizioni Garzanti-Scheiwiller, pp. da 276 a 280.

2.3 LA CULTURA ARTISTICA E ARCHITETTONICA IN ITALIA MERIDIONALE

Per quanto riguarda gli inizi dell'architettura normanna, le fonti documentarie pervenute, che enfatizzano in particolare le vicende inerenti la conquista normanna del meridione italiano, presentano pochi riferimenti alle iniziative di carattere edilizio prese da Roberto il Guiscardo o da Ruggero I, e di conseguenza pochi elementi e testimonianze che aiutino a comprendere, in modo più compiuto, le motivazioni ideologiche e la strategia politica, religiosa e culturale che presupponeva la fondazione e la costruzione di nuove chiese e monasteri.

Ciò non di meno, la costruzione dei monumenti pervenuti si colloca nel riassetto complessivo della struttura economica, politica e religiosa del territorio sotto il dominio normanno e fornisce importanti indicazioni sul nuovo corso storico non meno delle fonti storiografiche. La volontà da parte dei Normanni di segnare un nuovo corso storico e di dare legittimazione alle proprie conquiste attraverso un assetto organizzativo dell'apparato statale e sociale dell'Italia meridionale sottratta all'Impero romano-bizantino, trova ulteriore verifica nell'architettura, che rientrava all'interno della cultura occidentale dopo secoli d'influenza della civiltà bizantina. Con la fine della dipendenza da una capitale come Costantinopoli, che man mano era divenuta sempre più lontana rispetto alle esigenze e agli interessi del suo territorio, l'Italia meridionale con la conquista normanna si ritrovò in un contesto più vasto e ricco di possibilità di sviluppo, di relazioni e influenze, come quello europeo. Questa spinta da parte del governo normanno per un visibile cambiamento verso il modello culturale latino-occidentale si rivela perfettamente nella adozione di uno schema architettonico antitetico rispetto a quelli della tradizione locale di matrice bizantina, ma tipico della cultura latina come il modello basilicale benedettino-cassinese e cluniacense.

La committenza degli Altavilla nelle sue espressioni più originali perseguì il fine di celebrare le imprese e la memoria delle grandi figure del loro casato, con l'intento di creare una tradizione politica che ne legittimasse il potere. Drogone⁴⁶ fu il primo a fondare una importante istituzione monastica, il monastero della Trinità di Venosa in suffragio dell'anima del fratello Guglielmo Bracciodiferno. Successivamente Roberto il Guiscardo confermò la scelta del fratello maggiore, recuperando le spoglie dei fratelli defunti e facendoli seppellire nella stessa chiesa di Venosa⁴⁷ e predisponendo per se stesso e i suoi congiunti la medesima destinazione, nella volontà di presentare la sua famiglia come un gruppo compatto che aveva guidato la conquista dell'Italia meridionale

⁴⁶ Drogone, nato forse circa il 1090 nella Francia orientale, fu allievo, poi monaco, nel monastero di San Nicasio di Reims, dove soggiornò a lungo, compiendo gli studi filosofici e teologici e dove fu eletto priore. Delle sue opere tre ci sono pervenute: *De divinis officiis seu del 10ris canonicis*, trattato liturgico; *De sacramento dominicae passionis*, sermone d'occasione; e *De creatione et redemptione primi hominis*.

⁴⁷ BOTTARI, Stefano, "L'architettura della Contea. Studi sulla prima architettura normanna nell'Italia meridionale e in Sicilia, Editore Vincenzo Muglia, Catania 1948, pp. 30 - 32.

secondo un disegno comune.

Per chi commissionava la costruzione delle chiese non contava affatto lo stile con cui venivano costruite le diverse parti dell'edificio, ma che queste si conformassero alle stesso e i suoi congiunti la medesima destinazione, nella volontà di presentare la sua famiglia come un gruppo compatto che aveva guidato la conquista dell'Italia meridionale secondo un disegno comune.

Per chi commissionava la costruzione delle chiese non contava affatto lo stile con cui venivano costruite le diverse parti dell'edificio, ma che queste si conformassero alle esigenze funzionali e liturgiche che la chiesa era chiamata a svolgere. La cooptazione delle maestranze di origine islamica nella costruzione degli edifici ecclesiastici non doveva rappresentare, quindi, un problema per i committenti cristiani, che avevano pieno interesse ad utilizzare al meglio la manodopera locale, anche come strumento di pace sociale.

La volontà di autocelebrazione di un piccolo nucleo di avventurieri con il trionfo conseguito a spese anche del millenario Impero romano-bizantino richiedeva l'adozione di tipologie architettoniche di forte impatto territoriale e simbolico per la loro monumentalità, che si differenzia nettamente dagli impianti chiesastici cenobitici della tradizione greca dell'Italia meridionale, generalmente di più modeste proporzioni (anche per una differente concezione liturgica); si voleva così marcare la discontinuità culturale con il mondo precedente ed affermare una nuova ideologia legata al nuovo dominio e alla fedeltà alla Chiesa di Roma: al contrario, dunque, delle costruzioni deutero-bizantine, in cui si sviluppa quell'ideale di astrazione e di ascetismo che coinvolge tutti gli aspetti della vita nell'aspirazione alla trascendenza.

L'adozione della pianta a croce latina con transetto sporgente appare, secondo alcuni studiosi, come il segno tangibile di una chiara influenza nordica, portata dai monaci provenienti dai monasteri della Normandia.

Il gruppo di chiese di più marcata influenza nordica è rappresentato da alcune costruzioni che mostrano una tipologia del tutto sconosciuta alla tradizione italiana, che rimanda direttamente a precedenti dell'area francese, specificatamente delle regioni dell'Auvergne, Poitou e Normandia. Si compone di chiese con deambulatorio semicircolare dotato di capelle radiali: prima tra queste la cattedrale di Aversa, con una corona originaria di cinque cappelle, quindi l'abbazia di Venosa e la cattedrale di Acerenza, le ultime due entrambe in Lucania, con tre capelle radiali.

In tutte le regioni dell'Italia meridionale sono rintracciabili chiese ideate secondo la più tipica e classica tipologia di ispirazione bizantina, cioè la tipologia a quinconce. La chiesa a croce greca con cupola rispondeva mirabilmente alle esigenze pratiche e al simbolismo della liturgia come vennero a definirsi stabilmente nei secoli dopo Giustiniano: il progetto architettonico e quello liturgico si sono integrati alla perfezione.⁴⁸

⁴⁸ KRAUTHEIMER, Richard, "Architettura paleocristiana e bizantina: Early christian and byzantine architecture", Einaudi, Torino 1986, pp. 320-325.

La chiesa a quinconce rappresenta l'evoluzione ultima e non più modificata di questa tipologia.

La chiesa si configura come un vero e proprio naos, il cui accesso è consentito solo agli officianti il culto, e lo spazio della chiesa diventa funzionale esclusivamente al rito e non più all'accoglienza del fedele. L'esonartece o endonartece e le gallerie che circondano il nucleo centrale formano una zona periferica su tre lati attraverso cui i fedeli possono partecipare al rito.

La pianta e l'ubicazione di tutti gli spazi ed elementi funzionali sono strettamente connessi alla codificazione finale della liturgia bizantina, che deve essere avvenuta tra la fine del VI e l'inizio dell'VIII secolo.

Il progressivo costituirsi del triplice sacrario segue strettamente l'evoluzione del rito, che subisce diversi cambiamenti sia a livello temporale che geografico, fino a trovare la sua forma definitiva.

L'architettura di rito bizantino dell'Italia meridionale si adatta alle profonde trasformazioni che l'avvento del dominio normanno apporta anche alla cultura architettonica, mantenendo il triplice sacrario coperto o meno da cupola come elemento essenziale della propria specificità culturale e liturgica.

L'architettura che si produce nell'Italia meridionale nel periodo bizantino è soprattutto il prodotto di una cultura propriamente monastica e cenobitica, che segue gli ideali di vita ascetica con caratteristiche ben diverse rispetto all'aulica produzione costantinopolitana, emblema di un ambiente aristocratico che finanzia la costruzione di edifici di grande ricchezza per un monachesimo di estrazione nobile. La precedente cultura greca non offrì certamente le premesse per uno sviluppo monumentale dell'architettura.

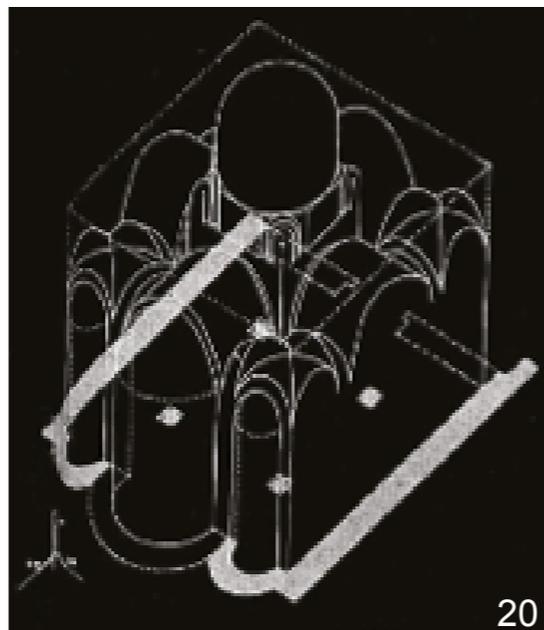
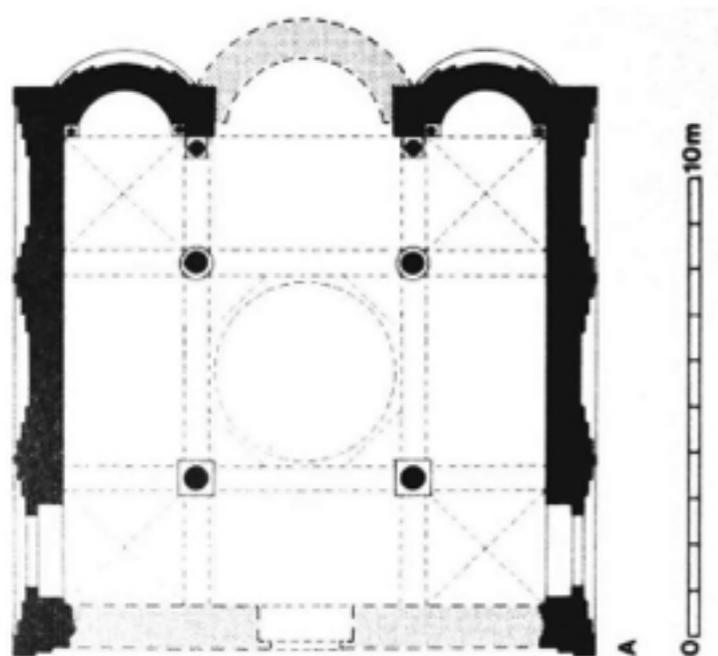


Fig. 20: Palermo. Chiesa di Santa Maria dell'Amiraglio, pianta dell'edificio normanno (da Kitzinger 1990), e veduta assonometrica (da Basile 1975).

2.4 L'ARCHITETTURA BIZANTINA SICILIANA PRIMA DELLA CONQUISTA ARABA

Sviluppata soprattutto tra il VI e l'VIII secolo, questa architettura è caratterizzata da forme estremamente essenziali in muratura di pietra squadrata in grossi conci, in continuità con la tradizione edilizia romana in Sicilia, ed è legata a pochi esempi formali di tipologie chiesastiche.

2.5 L'ARCHITETTURA DEL PERIODO NORMANNO A PALERMO

Dopo la presa di Palermo nel 1072, i conquistatori normanni non si insediarono in quella parte della città che era stata il centro del potere emirale musulmano situata vicino al porto, cioè la Al-Alisah, ma scelsero la zona situata nel lato opposto dove già anticamente erano situate le fortificazioni che difendevano l'antica Paleopoli nel punto di congiunzione degli alvei dei due fiumi Kemonia e Papireto che circondavano la città. Alcune informazioni sugli accadimenti successivi alla presa della città ci sono tramandati da Guglielmo di Puglia⁴⁹ e Amato di Montecassino⁵⁰, che forniscono, anche, alcune notizie riguardo la prima attività costruttiva approntata dai Normanni la quale, in questa prima fase, inevitabilmente si caratterizzò per interventi di natura soprattutto difensiva. Un anno dopo l'investitura regale Ruggero II fondò, nel 1131, la chiesa di Cefalù, che l'antipapa Anacleto II elevò al rango di cattedrale. Nelle intenzioni di Ruggero II il duomo di Cefalù doveva indubbiamente rappresentare la costruzione più emblematica dal punto di vista simbolico, oltre che il mausoleo della famiglia, doveva essere una auto-rappresentazione della stessa persona del re e del suo potere.

Le due torri della facciata, che appaiono come gli elementi paesaggisticamente più evidenti della costruzione, rappresentano simbolicamente l'autorità reale secondo una concezione che si ritrova in tante costruzioni nord-europee.

Ruggero II nel 1145 donò alla chiesa di Cefalù due grandiosi sarcofagi di porfido, di cui uno destinato alla propria sepoltura. Evidente appare il valore simbolico ed ideologico di un materiale raro come il porfido riservato agli imperatori e destinato ad essere collocato nella zona del santuario della chiesa dove il clero svolgeva il rito.

Come prototipo planimetrico la chiesa appare come l'ultima di quel gruppo di chiese dove la matrice di ascendenza nordica è più significativa.

In verità lo schema planimetrico viene elaborato secondo le esigenze funzionali dettate sia dal culto sia dalla destinazione celebrativa che il potere normanno assegnava alla chiesa-mausoleo, trasformando la spazialità del santuario in qualcosa di diverso rispetto

⁴⁹ GUILLAUME DE POUILLE, Huyghebaer. 1963. "La Geste de Robert Guiscard", in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 41, fasc. 1, pp.182-183.

⁵⁰ AMATO DI MONTECASSINO. 2002. "Storia dei Normanni", Edizioni Cioffi.

agli esempi nord-europei⁵¹.

La modifica del progetto originario, che prevedeva una navata più alta rispetto all'attuale, evidenzia la forte differenza e l'autonomia tra il corpo del transetto e il corpo delle navate, che furono costruiti parallelamente ed autonomamente.

Nella cattedrale di Cefalù l'indipendenza tra struttura muraria e apparato musivo appare lampante, in quanto quest'ultimo possibilmente non era previsto in fase di ideazione della fabbrica ruggeriana e fu completato solo durante una fase avanzata della sua costruzione.

Pare certo tuttavia che esso risalga al 1145, quando Ruggero pensò di trasformare la cattedrale nel suo mausoleo, chiamando maestri bizantini e di formazione costantinopolitana che si trovarono ad operare, come già detto, su un invaso spaziale d'ispirazione nordica, evidenziando in maniera spiccata il sincretismo culturale e ideologico di Ruggero negli anni 1145-48, volto da un lato verso Saint Denis e dall'altro verso Costantinopoli.

La decisione da parte di Ruggero II di chiamare dei mosaicisti da Costantinopoli al fine di elaborare un programma decorativo prefigura una ben precisa volontà ideologica di rappresentazione non solo teologica, ma di concezione del potere, che testimonia il ruolo della cultura bizantina all'interno della corte normanna.

Una serie di osservazioni di carattere tecnico, raccolte dai restauratori durante le varie fasi d'intervento, permette di chiarire che anche sotto il profilo delle modalità tecnico-formali i mosaici absidali di Cefalù si ricollegano strettamente ai complessi bizantini dell'orbita costantinopolitana mentre si differenziano alquanto dagli altri mosaici della Sicilia Normanna⁵².

A confronto, infatti, dei contemporanei mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio (1143-1151) e di quelli ruggeriani della Cappella Palatina a Palermo (1143-1154), i mosaici absidali di Cefalù incarnano più autenticamente l'ideale formale proprio della più alta e raffinata arte comnena: da Dafnì ad Hosios Loukas, ai più raffinati mosaici costantinopolitani giunti fino a noi. Ruggero II assegnò, quindi, al cantiere di Cefalù le maestranze migliori, privilegiandolo rispetto anche al cantiere della Cappella Palatina.

La figura dominante è quella del Cristo Pantocratore che, dall'alto dell'abside, benedice con la destra alzata mentre con la sinistra regge il Vangelo aperto sulle cui pagine si legge, in greco e latino: "Io sono la luce del mondo, chi segue me non vagherà nelle tenebre ma avrà la luce della vita" (Giovanni 8, 12). Al centro, nel registro inferiore, è la Vergine orante elegantemente panneggiata e scortata dai quattro arcangeli. Nel secondo e terzo registro, ai lati del finestrone centrale, sono figure di apostoli ed evangelisti,

⁵¹ ZORIC, Vladimir, "L'arredo liturgico fisso nelle chiese di età normanna: un aspetto trascurato dalla storiografia architettonica", in "Giorgio di Antiochia. L'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam", Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 19-20 Aprile 2007) *Byzantino-Sicula V*, pp.87-126.

⁵² ANDALORO, Maria, "I mosaici di Cefalù dopo il restauro", in III Colloquio Internazionale sul mosaico a cura di R. Farioli Campanati (Ravenna, 1980), *Ravenna 1983-84*, vol.I, pp. 105-116.



21

Fig. 21 : Monastero della SS.trinità di Venosa, esterno. Foto tratta da: <https://www.comune.venosa.pz.it>
 Fig. 22: Monastero della SS.trinità di Venosa, interno. Foto tratta da: <https://www.comune.venosa.pz.it>



22

distribuite secondo un preciso programma teologico. Nelle pareti laterali sono invece figure di profeti e santi. Nella decorazione della crociera sono raffigurati quattro cherubini e quattro serafini. Sui due lati si contrappongono figure regali (parete destra, opposta al trono reale) e figure sacerdotali (parete sinistra, opposta al seggio episcopale). Tutte le figure sono accompagnate da scritte, in greco o in latino, che indicano il nome del personaggio. La decorazione musiva fu realizzata entro il 1170, come viene chiaramente riportato da un'iscrizione originale.

Poiché i santi latino-occidentali appaiono sulla parete posta a settentrione e quelli greci su quella posta a meridione, si può riconoscere la volontà ideologica da parte di Ruggero II di volere armonizzare la chiesa latina e quella greca.

Oltre che nella decorazione parietale questa concezione è perseguita pure nell'ideazione architettonica dei monumenti che ospitano le decorazioni.

Nel Duomo di Cefalù le due aperture presenti che collegano il bema con le cappelle laterali, che potrebbero in questo modo assumere anche la funzione di prothesis e diaconicon, denunciano la esigenza di adattare una costruzione che presenta dei caratteri del tutto occidentali alle necessità del rito greco che poteva essere esercitato nell'edificio insieme a quello romano.

2.6 IL PALAZZO DEI NORMANNI E LA CAPPELLA PALATINA

Il primo documento che parla espressamente della Cappella Palatina è datato al 1132 e certifica l'elevazione a parrocchia della chiesa da parte dell'arcivescovo Pietro su richiesta del re Ruggero II.

Questa datazione potrebbe, però, non riferirsi all'attuale costruzione così appellata, la quale viene datata ad un momento successivo, come risulta dall'iscrizione posta alla base della cupola, che data il completamento dei mosaici della stessa cupola al 1140.

Secondo altri studiosi⁵³ questo documento potrebbe riferirsi, invece, alla chiesa sottostante, la così detta "Cripta", costruita precedentemente e consacrata secondo le modalità del rito greco, come dimostrano le croci di consacrazione sopravvissute e ancora visibili nelle pareti.

Si potrebbe ipotizzare, infatti, che la chiesa ora sovrastata dalla Cappella Palatina fosse la prima vera e propria cappella del palazzo, costruita circa quindici anni prima rispetto alla seconda e consacrata a Santa Maria di Hyerusalem ed adibita al clero e alla liturgia greca.

La pianta della chiesa presenta una conformazione del tutto insolita rispetto alle tipologie conosciute e potrebbe essere stata completamente modificata in funzione della costruzione della chiesa superiore ad un tale livello che ora risulta molto difficile riuscire a ricostruirne l'aspetto originario.

Le volte che si vedono adesso non sono certamente quelle originarie, in quanto vennero rifatte nel momento in cui fu costruito il pavimento del presbiterio superiore di cui divennero la struttura portante.

Solo una nuova campagna di saggi di scavo potrebbe illuminare almeno su alcuni aspetti della forma originaria dell'edificio.

Le motivazioni che portarono Ruggero II a conservare questa struttura e a costruirvi sopra la cappella simbolo del proprio potere regale sono legate indubbiamente alla volontà di mantenere una continuità ideologica tra il periodo della Contea e quello del nuovo regno che vedeva la propria condizione elevarsi dalla dignità di conte a quella di re. Sopra la cappella comitale fu quindi costruita la cappella reale.

La cappella inferiore rimase probabilmente adibita al servizio della liturgia greca, mentre quella superiore è documentato come fosse adibita per il clero latino, ad eccezione di alcune festività nelle quali era permesso lo svolgimento del rito al clero greco.

Le nuove volte costruite per reggere il pavimento della struttura superiore non consentono di capire la configurazione di quelle originarie e se vi fosse la presenza di una cupola in un impianto che adesso risulta anomalo rispetto ai modelli sia dell'architettura occidentale che di quella bizantina.

Un analogo impianto di chiesa sovrapposta su un'altra lo si ritrova nella Cattedrale

⁵³ ZORIC, Vladimir, "Ars praeclara quam Palatium Regale appellant", in "La città di Palermo nel medioevo", a cura di F. D'Angelo, Palermo 2002.

di Gerace, la quale precedentemente aveva sviluppato un intento affine di carattere ideologico, dal momento che anch'essa ingloba la più antica chiesa bizantina nel corpo della cripta e vi sovrappone il corpo del santuario della chiesa superiore secondo una modalità ripresa poi nella Cappella Palatina.

La chiesa superiore della Cappella Palatina fu affidata ad un capitolo di preti latini, ma il personale addetto al culto comprendeva anche membri del clero greco, probabilmente con la finalità di officiare in entrambe le lingue liturgiche.

Quando Ruggero II decise la fondazione di una chiesa all'interno del suo palazzo dovette tenere conto di una realtà sociale, linguistica e liturgica assai complessa, che la Cappella Palatina tende a rispecchiare nella volontà di unificare le diverse tendenze. Alcune testimonianze tramandano come in occasione fossero i preti greci a celebrare il rito.

Molti critici hanno colto nello studio della Cappella Palatina incongruenze architettoniche ed iconografiche che, pur non mettendo il dubbio il valore artistico dell'opera, ne mettono in evidenza tutte le difficoltà progettuali nel mettere assieme diverse tendenze e culture, soprattutto la giustapposizione dei due modelli, uno greco e l'altro latino.

Viene ormai unanimemente accettato dagli studiosi il fatto che i mosaici del presbiterio della Cappella Palatina siano i primi ad essere stati eseguiti dai mosaicisti provenienti, con ogni probabilità, da Costantinopoli e richiesti da Re Ruggero proprio allo scopo di dare forma al manifesto architettonico del suo potere.

Appare come davvero singolare la modalità con cui chi progettò la cappella palatina usò lo schema planimetrico della classica basilica di impianto cassinese per poi realizzare in alzato uno spazio del tutto diverso sia per spazialità che per funzione.

Da questo punto di vista la Cappella Palatina rappresentava un vero manifesto ideologico della concezione del potere e dell'autorità di cui Ruggero II era portatore che lo avvicina certamente all'ideologia teocratica romano-bizantina nel rapporto con il potere ecclesiastico.

Lo studio del Kitzinger sui mosaici di questo monumento⁵⁴ illumina sui diversi aspetti che caratterizzano la relazione con modelli architettonici bizantini, soprattutto nel momento in cui si esamina il rapporto tra lo spazio e la struttura dottrinale dell'apparato musivo.

La differenziazione netta tra il corpo del santuario e quello della navata appare già nella divisione che lo studioso introduce nel suo lavoro di analisi tra un primo studio sui mosaici del santuario e un secondo su quelli della navata, differenti anche in quanto realizzati in due momenti diversi.

I mosaici del santuario caratterizzano lo spazio secondo una concezione che riprende appieno i modelli dell'architettura centralizzante bizantina, rispettandone in gran parte il canone liturgico, come si riscontra dalla disposizione delle raffigurazioni sacre.

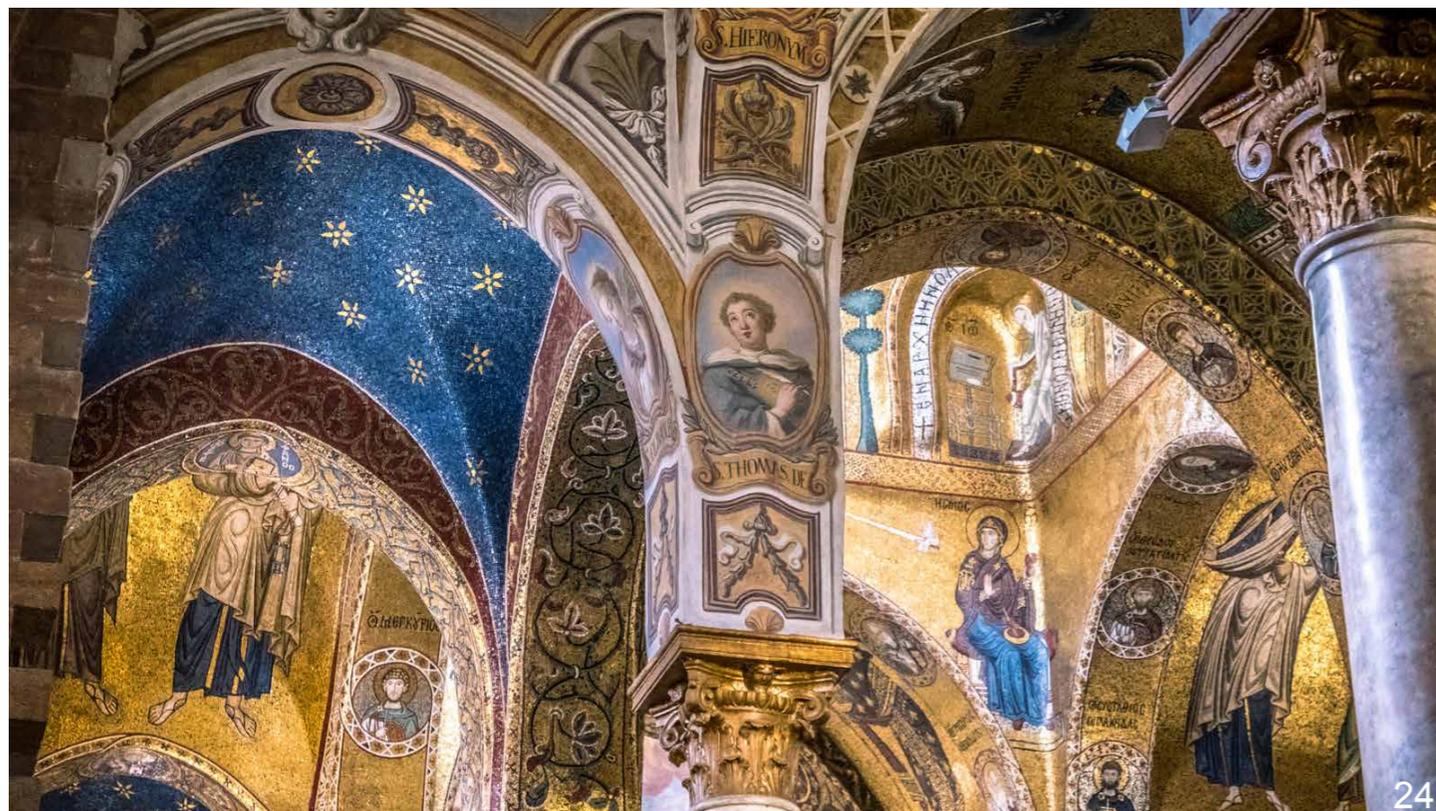
Il Kitzinger nota come la struttura decorativa del santuario riprenda la struttura simbolica

⁵⁴ KITZINGER, Ernest, "I mosaici del periodo normanno in Sicilia: la Cappella Palatina di Palermo, i mosaici del presbiterio", Editore ISBN, fasc. 1, Palermo 1992.



23

Fig.23 - 24: La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, nota come Martorana, è ubicata nel centro storico di Palermo. Edificio bizantino e normanno del Medioevo con torre di facciata, si contraddistingue per la molteplicità di stili che s'incontrano. Oggi si presenta come chiesa-monumento storico. Foto tratte da www.palermoviva.com



24

e liturgica della decorazione delle chiese centriche bizantine e la struttura architettonica sia una reinterpretazione dello stesso modello adattato al modello basilicale longitudinale secondo forme precedentemente elaborate nelle chiese greche.

Come hanno notato diversi studiosi tra i quali il Rocco⁵⁵ e il Kitzinger, la chiesa combina due differenti concezioni e funzioni spaziali, pur se all'interno di un progetto organico.

Al presbiterio, che presenta un impianto centrico con cupola di chiara ispirazione bizantina, progettato per accogliere tutti i riferimenti di carattere simbolico e liturgico, dettato attraverso la veste decorativa a mosaico, si giustappone un corpo longitudinale a tre navate concepito come sala del trono e dominato dalla tribuna dove il sovrano aveva disposto il proprio seggio.

A differenza delle navate delle chiese occidentali, l'aula della Cappella Palatina non presenta un ingresso centrale nella parete occidentale, come prescriveva la normale prassi progettuale, ma la parete al centro della controfacciata era occupata dal trono reale, che configurava in questo modo una vera e propria sala del trono, a cui si accedeva solo tramite le aperture poste all'ingresso delle navatelle laterali.

Il programma iconografico che il re commissionò ai mosaicisti bizantini con ogni probabilità prevedeva la decorazione del solo presbiterio, che necessitava di un'adeguata configurazione necessaria al ruolo liturgico che si richiedeva per lo svolgimento del rito. Durante la celebrazione del rito però il Kitzinger ipotizza che il re non occupasse questa postazione, ma avesse uno spazio apposito che gli consentiva di seguire il rito direttamente attraverso una loggia che si affaccia nel santuario.

La presenza diretta del re al rito rivelerebbe così una concezione del potere nel suo rapporto con l'apparato ecclesiastico che si rifà chiaramente ai modelli bizantini.

Questa presenza fisica, e non solo simbolica, del re diventerà in seguito ancora più evidente con la costruzione del duomo di Monreale, dove il trono venne collocato direttamente dentro il santuario in modo da far diventare la presenza regale parte integrante e centrale della celebrazione del rito.

Solo in un momento successivo, gli studiosi ipotizzano, si decise la decorazione attuale della navata con le storie dell'Antico Testamento, che tendono a dare maggiore uniformità ad uno spazio che prima appariva maggiormente differenziato nelle sue due componenti architettoniche.

I programmi iconografici del presbiterio e della navata vanno quindi esaminati separatamente, in quanto concepiti in tempi diversi e secondo un diverso intento simbolico ed ideologico.

Il presbiterio infatti presenta uno sviluppo della lettura spaziale e decorativa legato alla cupola, che raccoglie in verticale la conformazione architettonica dello spazio e, insieme, lo sviluppo simbolico-narrativo del significato dei mosaici.

⁵⁵ BENEDETTO, Rocco. 1976. "I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico, liturgico", Istituto superiore di scienze religiose, Palermo stampa.

Secondo il Kitzinger l'impianto del presbiterio è configurato per rispettare perfettamente i canoni della concezione spaziale bizantina in relazione allo sviluppo figurativo e alla liturgia di cui tali mosaici erano espressione.

Nei prototipi bizantini la cupola, anziché l'abside, costituiva l'elemento architettonicamente e simbolicamente più importante della chiesa, dove compariva l'immagine del Pantocratore con la sua corte celeste.

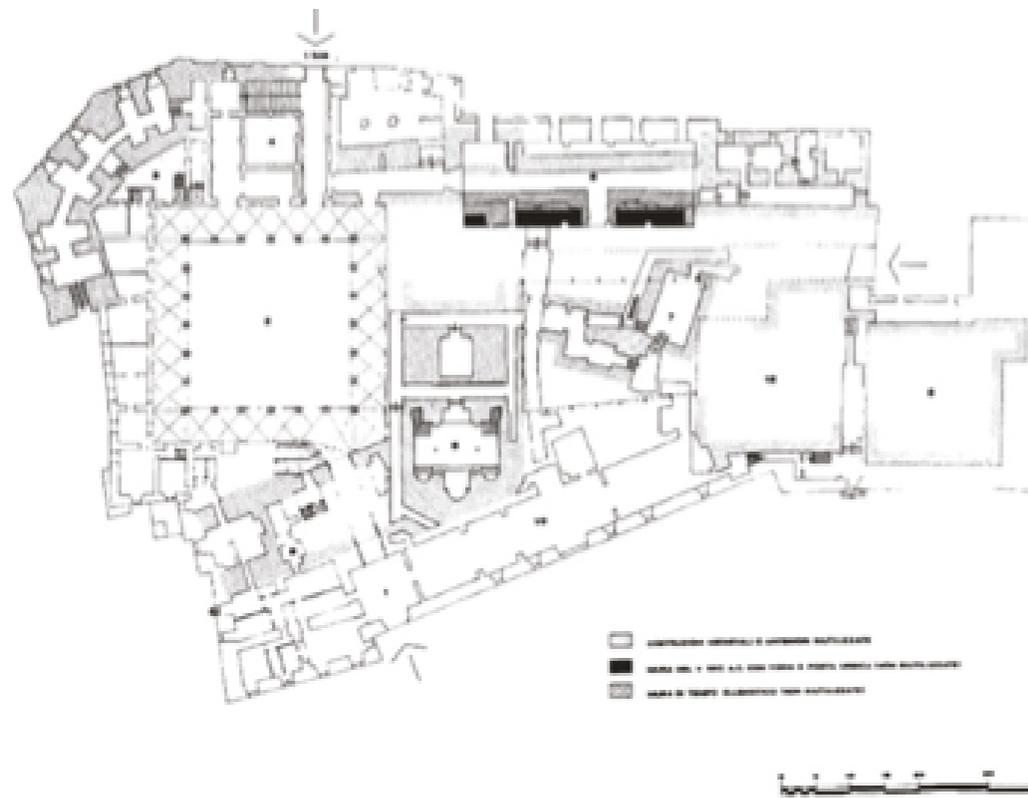
La percezione piena dello spazio in una chiesa bizantina era rivelata solo a chi stava sotto la cupola e solo a lui era intellegibile il significato simbolico degli apparati figurativi legati allo spazio architettonico.

Lo studio del Rocco sulla Cappella Palatina ben descrive l'incontro tra due mondi che l'edificio palermitano tenta di saldare, cercando di conciliare secondo una coerenza organica il verticalismo centralizzato orientale con l'orizzontalità occidentale.

Il giudizio dello studioso, che imputa all'edificio una mancanza di coerenza nel tentativo di fondere queste due diverse concezioni spaziali, coglie la difficoltà di trovare una coerenza piena in una ardua sperimentazione eclettica.

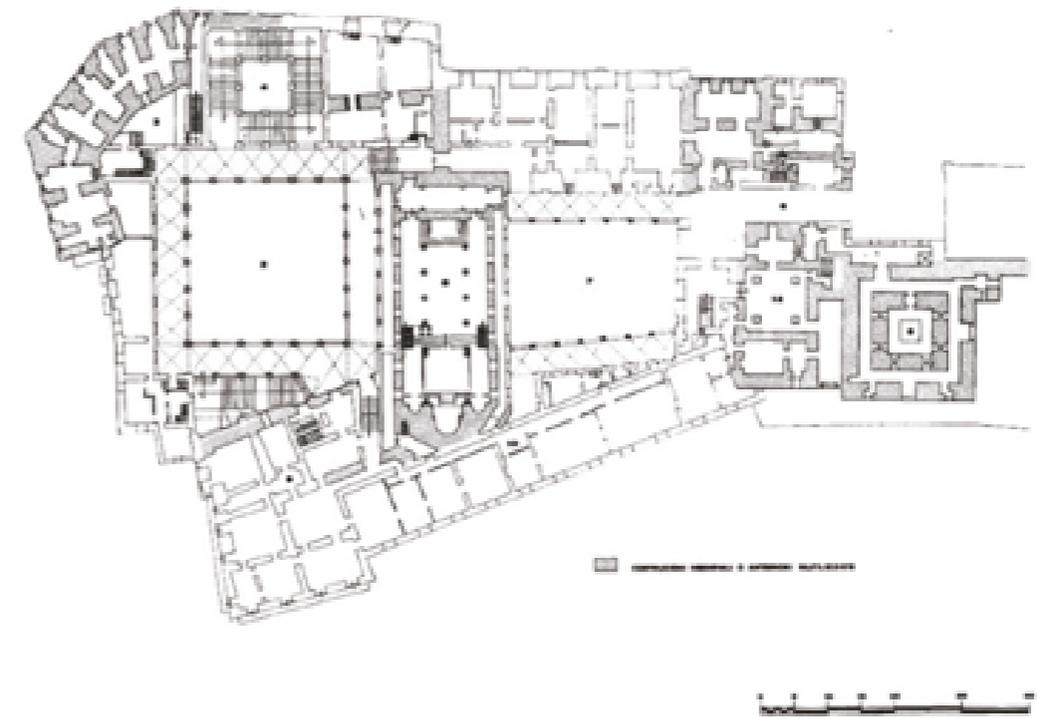
La pianta della Cappella Palatina rappresenta il culmine di questa ricerca precedentemente iniziata in Calabria, dove aveva trovato nell'impianto della cattedrale di Gerace un primo coerente momento di maturazione di questo sperimentalismo architettonico.

Lo studioso ben coglie, inoltre, come il santuario della Cappella Palatina sia una derivazione letterale dell'impianto centrico a quinconce ben rappresentato dalla Martorana



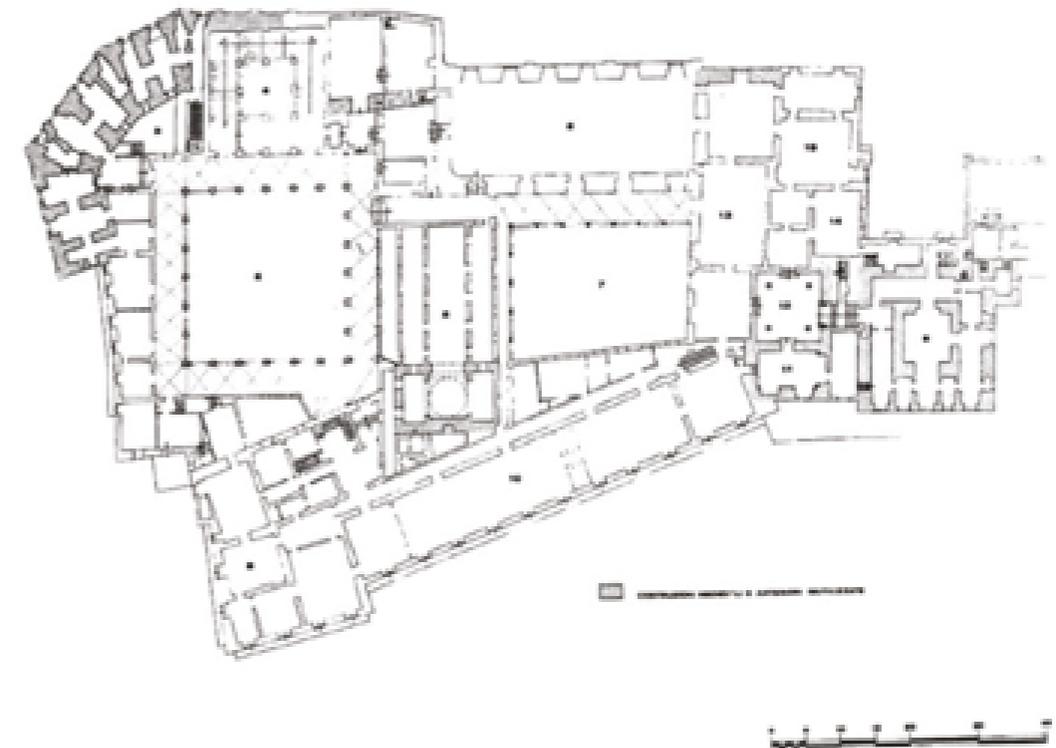
25

Fig. 25: Palermo. Palazzo Reale. Planimetrie dei tre livelli (da da ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento). Primo livello.



26

Fig. 26: Palermo. Palazzo Reale. Planimetrie dei tre livelli (da ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento). Secondo livello.



28

Fig. 28: Palermo. Palazzo Reale. Planimetrie dei tre livelli (da da ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento) Terzo livello.



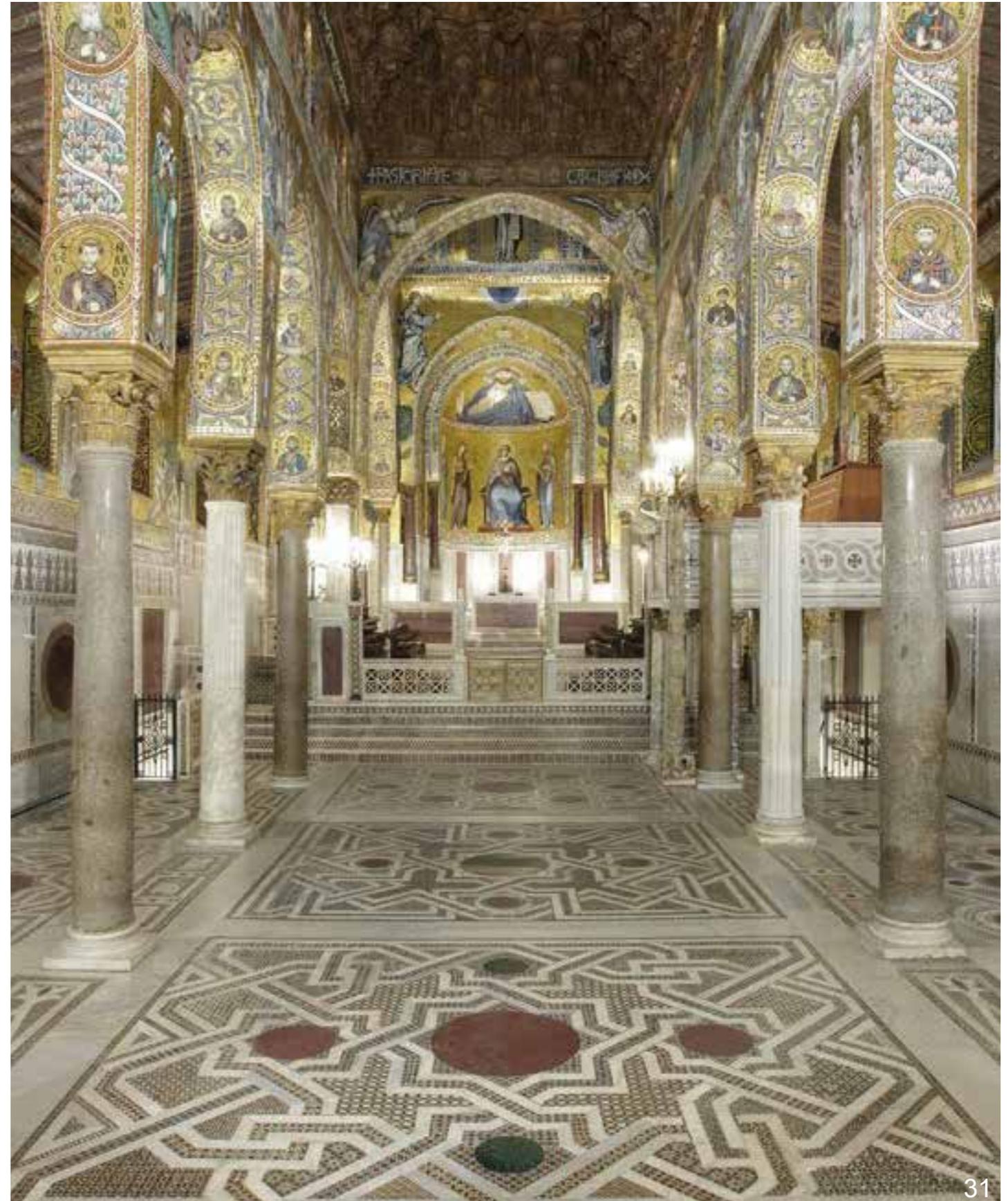
29

Fig. 29: Palermo. Palazzo dei Normanni 2006; Torre Pisana. Foto tratta da: ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento



30

Fig. 30: Palermo. Palazzo Reale. Sala dei Venti. Foto tratta da: ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento.



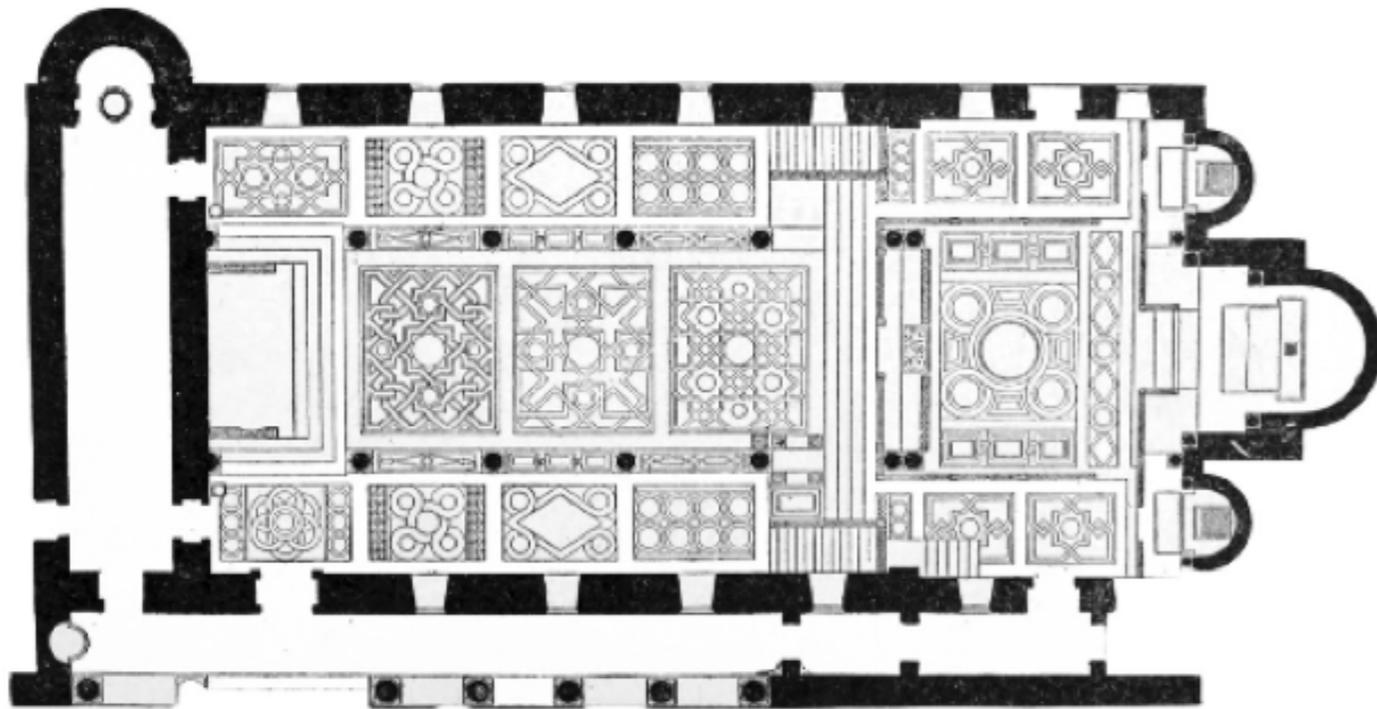
31

Fig. 31: Cappella Palatina, veduta dalla navata centrale. Foto tratta da: da ALESSI, Domitilla. 2006. "Palazzo dei Normanni", Editore Novecento



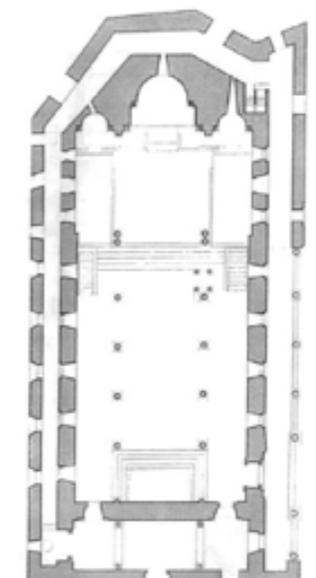
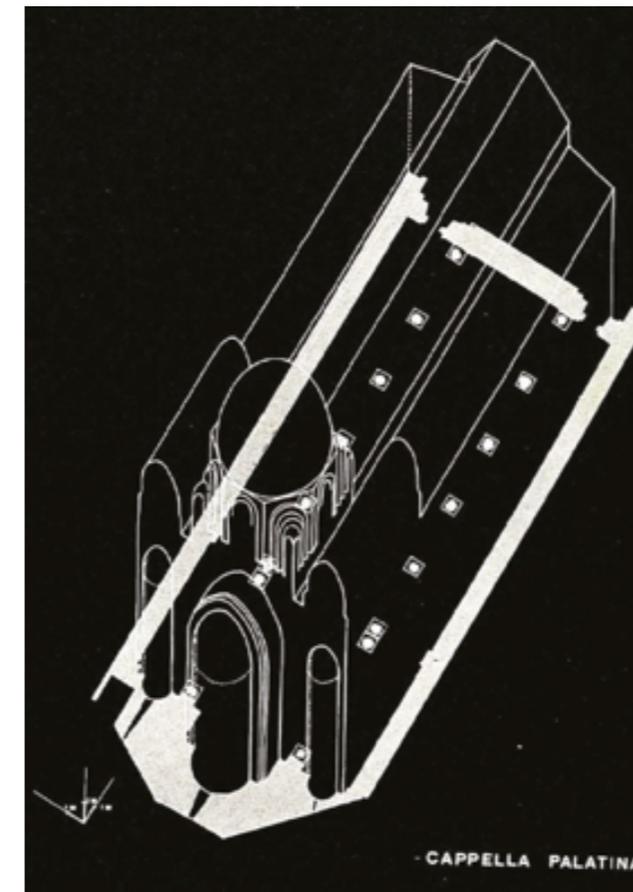
32

Fig.32: Palermo. Palazzo dei Normanni, Cappella Palatina. Interno a mosaici. Situata all'interno del Palazzo dei Normanni, costruito nella paleopoli, la parte più alta e antica della città. La Cappella Palatina, che significa cappella del Palazzo, fu voluta da Ruggero II d'Altavilla, primo re normanno di Sicilia e fu utilizzata da quest'ultimo come cappella privata nel 1130. Foto tratta da: www.ars.siciliae.it



33

Fig. 33: Cappella Palatina, pavimentazione della Cappella Palatina (da Cummings, Charles Amos, A history of Architecture in Italy from the time of Costantine to the dawn of the renaissance, 1901). Fonte: Flickr.



34

Fig. 34: Cappella Palatina, rilievi in pianta e alzato (da Basile 1975). Fonte: Flickr.

in quanto, al di là delle differenze di carattere costruttivo, riprende la concezione dello spazio simbolico funzionale alla struttura liturgica illustrata dai mosaici.

La ricerca di una sintesi coerente ed equilibrata tra l'impianto centrico bizantino e quello orizzontale occidentale rappresenta indubbiamente la più importante sperimentazione formale legata all'architettura del periodo normanno e un analogo intento si troverà in seguito solo negli edifici costruiti nel Rinascimento, in cui gli architetti cercheranno un simile traguardo.

Il fatto che le soluzioni adottate non abbiano trovato una piena coesione dei diversi elementi che compongono la struttura, soprattutto tra le due antitetiche direzionalità della cupola e della navata, non toglie valore e forza all'intento trovare una sintesi capace di accordare due diversi principi spaziali di due culture differenti e per certi versi contrapposte anche nelle scelte di carattere architettonico e liturgico. Kitzinger ipotizza che in un primo momento la decorazione a mosaico fosse prevista solo per il presbiterio, che doveva possedere una sua assoluta autonomia rispetto alla navata, sottolineata anche dalla decorazione.

Solo in un secondo momento la realizzazione dei mosaici della navata ha comportato una modifica del sistema iconografico del presbiterio e sovrapposto i due sistemi spaziali, che prima erano coerentemente separati.

Lo sdoppiamento della presenza del Pantocratore diventa quasi l'emblema della doppia natura di questo spazio, dove le due differenti entità si sovrappongono senza trovare una fusione, ma mantenendo una propria autonomia all'interno di un difficile equilibrio.

Le costruzioni situate nel territorio palermitano presentano caratteristiche che le differenziano da quelle della Sicilia orientale e testimoniano una differente tradizione costruttiva dovuta sia a differenti influenze culturali che hanno agito sui due territori.

La Sicilia orientale, infatti si pone in un'orbita geografica più vicina e contigua alla Calabria che non alla Sicilia occidentale, difficile da raggiungere via terra e comunque più distante anche via mare.

Non bisogna poi dimenticare la forte differenziazione culturale portata dalla civiltà islamica che si è insediata in modo più radicato nella Sicilia occidentale apportando una modalità costruttiva che si perpetua nel periodo normanno, mentre nella parte orientale resiste la tradizione bizantina simile a quella che troviamo in alcuni importanti edifici della Calabria in precedenza presi in esame.

Il gusto tipico dell'architettura palermitana per le forme di grande purezza geometrica realizzate in piccoli blocchi di pietra arenaria perfettamente squadrata per comporre pareti di pura stereometria sono certamente in parte debitorie alla tradizione islamica elaborata a Palermo.

Le cattedrali di Palermo, Cefalù e Monreale risultano essere dedicate secondo l'uso bizantino nelle domeniche immediatamente successive alla Pasqua seguendo la dimensione simbolica della resurrezione nel senso del rinnovamento spirituale e di una vita nuova.

2.7 LA CATTEDRALE DI PALERMO

La Cattedrale di Palermo⁵⁶, costruita per iniziativa dell'Arcivescovo Gualtiero Offamilio sul preesistente tempio cristiano del VI sec. e trasformato successivamente in moschea dai Musulmani, veniva dedicata a Maria SS. Assunta il 16 aprile 1185.

Le alterazioni che hanno del tutto modificato lo spazio interno non consentono di comprendere le qualità dello spazio del progetto normanno, ma le ricostruzioni di quello che doveva essere l'aspetto originario consentono comunque di fare alcune considerazioni in merito all'evoluzione della spazialità delle chiese normanne.

Secondo la ricostruzione l'aspetto del santuario della cattedrale palermitana era molto simile a quello di Monreale, con la presenza del doppio transetto inserito in un volume unitario di forma quadrata.

La cattedrale di Palermo, essendo stata modificata radicalmente nel suo interno, non consente un'analisi altrettanto precisa, ma dalle ricostruzioni l'impianto del santuario sembra molto simile a quello di Monreale nell'impostazione spaziale.

La grande abside, alquanto più ristretta rispetto alla grandezza del bema, si riduce per mezzo di due risalti rispetto alla dimensione del bema stesso. Le due tribune laterali, ovvero la prothesis e il diaconicon, furono dedicate al S.S. Sacramento e alla Madonna di Libera Inferni, ma solo in un secondo momento, in quanto nell'originario impianto della chiesa non furono previste capelle.

La più evidente particolarità che contraddistingueva il corpo delle navate era la presenza dei sostegni, consistenti in quattro colonne di marmo egizio che reggevano gli archi che separano le navate.

Altra caratteristica è la lunghezza eccezionale del corpo delle navate stesso quasi sicuramente dovuta al fatto che esso era stato progettato per collegare il santuario con l'antica torre, la quale assunse evidentemente un valore simbolico importante nella stesura del progetto. Differenza rispetto al duomo di Monreale è la presenza del cleristorio, che corre lungo le pareti alte del santuario, riprendendo il modello del Duomo di Cefalù.

2.8 LE CAPPELLE DEI PALAZZI E DEI SOLATIA

Una testimonianza particolarmente interessante del rapporto tra il potere normanno e la cultura greca è fornita da alcune piccole chiese, che svolgevano il ruolo di cappelle all'interno o nei pressi di alcune costruzioni a carattere residenziale, che i re normanni si fecero costruire nei pressi della città in genere con la funzione di residenze di piacere e svago.

All'interno del castello di Maredolce, della residenza di Altofonte e nei pressi del palazzo

⁵⁶ ZANCA, Antonio, "La cattedrale di Palermo dalle origini allo stato attuale", Editore Industrie Riunite Editoriali Siciliane, Palermo (1952).

della Zisa si trovano tre cappelle che presentano una medesima concezione tipologica. Queste chiese si presentano come strutture ad una sola navata, coperte a volta, con un santuario coperto a cupola e un naos coperto con volte a crociera.

Il santuario presenta una sola abside, che si evidenzia all'esterno, e due piccole absidiole incorporate nella muratura, che fanno da prothesis e diaconicon.

La configurazione di queste chiese può indurre ad un'altra interessante riflessione sul rapporto dei monarchi normanni e della loro corte con il rito greco che aiuti a comprendere le ragioni di questa preferenza, dato che esso poteva essere celebrato non solo dal clero greco.

CAPITOLO 3: IL DUOMO DI MONREALE

Il complesso di Monreale, la cui costruzione fu avviata poco dopo l'effettiva ascesa al trono di Guglielmo II nel 1171, sembra fosse già in fase di edificazione molto avanzata nel momento in cui, il 15 agosto 1176, fu emanato in suo favore il diploma regale per la festa dell'Assunzione.

Difficile appare dare una risposta scientificamente certa sulla data di fondazione, dal momento che non ci è pervenuto il diploma di fondazione, che solo può certificare la fine dei lavori e la consacrazione della chiesa.

Nel 1176 il complesso monastico doveva, comunque, essere in fase di ultimazione, dal momento che cento religiosi provenienti da Cava dei Tirreni, concessi dall'abate Benincasa, giunsero e vi si stabilirono sotto la guida del loro confratello Teobaldo, destinato a diventare abate del nuovo monastero⁵⁷.

La bolla papale del 5 febbraio 1183, con la quale si eleva Monreale alla dignità di seggio metropolitano, sembra attestare la costruzione dell'edificio come già attuata o, comunque, in corso di completamento.

La data del 1186, posta nel portale principale in bronzo forgiato da Bonanno Pisano, testimonia la fase in cui fu probabilmente iniziato il completamento delle parti decorative. La fondazione di Monreale fu un atto voluto dalla monarchia normanna per riaffermare la propria autonomia nei confronti dell'autorità pontificia rappresentata dall'arcivescovo di Palermo, che aveva guadagnato progressivamente prestigio ed importanza, approfittando del momento di debolezza dell'autorità monarchica in seguito alle rivolte dei baroni scoppiate durante il regno di Guglielmo I.

La volontà di costruire un edificio di forte impatto simbolico fu determinata, anche, dalla decisione del vescovo di Palermo Gualtiero Offamilio di traslare nella cattedrale palermitana la salma di Ruggero II, non rispettando la volontà del re di essere tumulato nel Duomo di Cefalù.

Con questa risoluzione Gualtiero intendeva riaffermare l'autorità della Chiesa romana come suprema detentrica del potere sul Regno di Sicilia dato in concessione feudale alla monarchia normanna.

La costruzione del nuovo complesso monastico, a cui fu concesso in feudo un vastissimo territorio di pertinenza in buona parte sottratto proprio alla diocesi di Palermo attraverso una nuova riforma delle diocesi siciliane, voleva simbolicamente e concretamente riaffermare l'autorità regale e la sua autonomia rispetto all'autorità papale in forza delle prerogative attribuite dalla Legazia Apostolica.

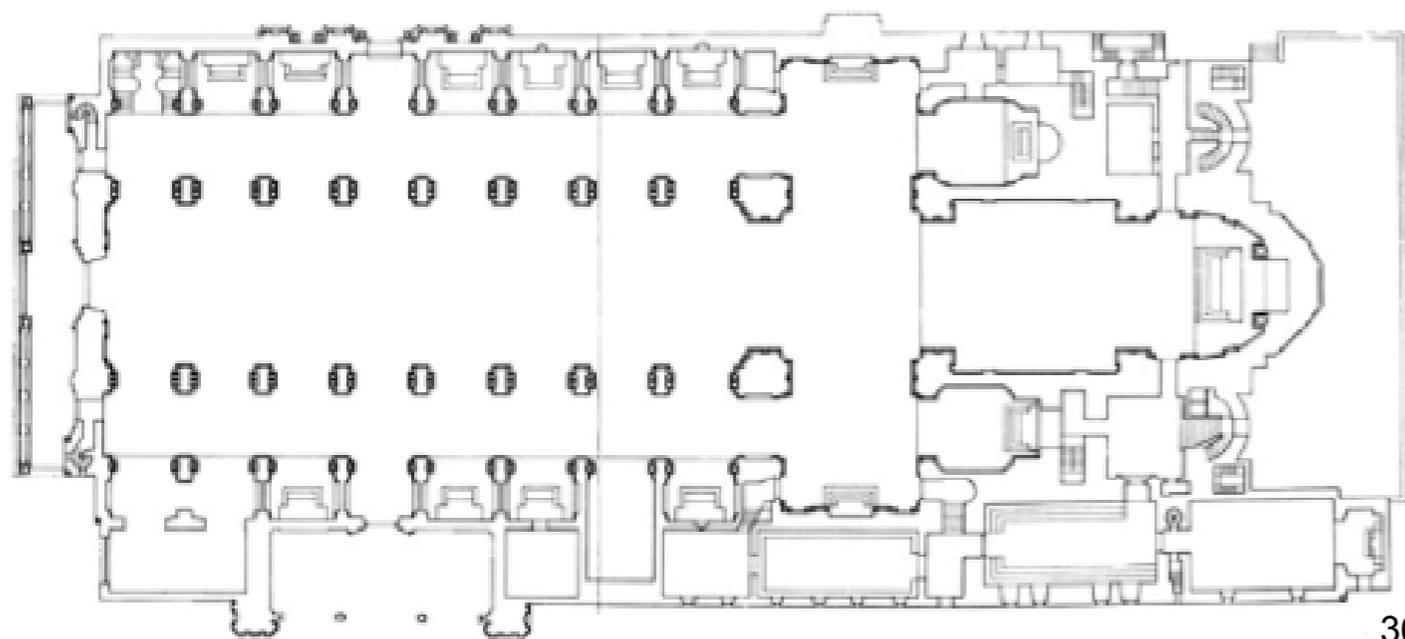
Queste considerazioni sono indispensabili per comprendere la natura ideologica, del progetto monrealese che si propone come un vero e proprio manifesto e come l'opera

⁵⁷ M. Del Giudice, "Descrizione del Real Tempio e monastero di S. Maria la Nuova di Monreale" di G. L. Lello, in "Le osservazioni sopra le fabbriche, e i mosaici della chiesa, la continuazione delle Vite degli Arcivescovi, una tavola Cronologica della medesima Historia, e la notizia dello stato presente dell'Arcivescovado", Palermo 1702.



35

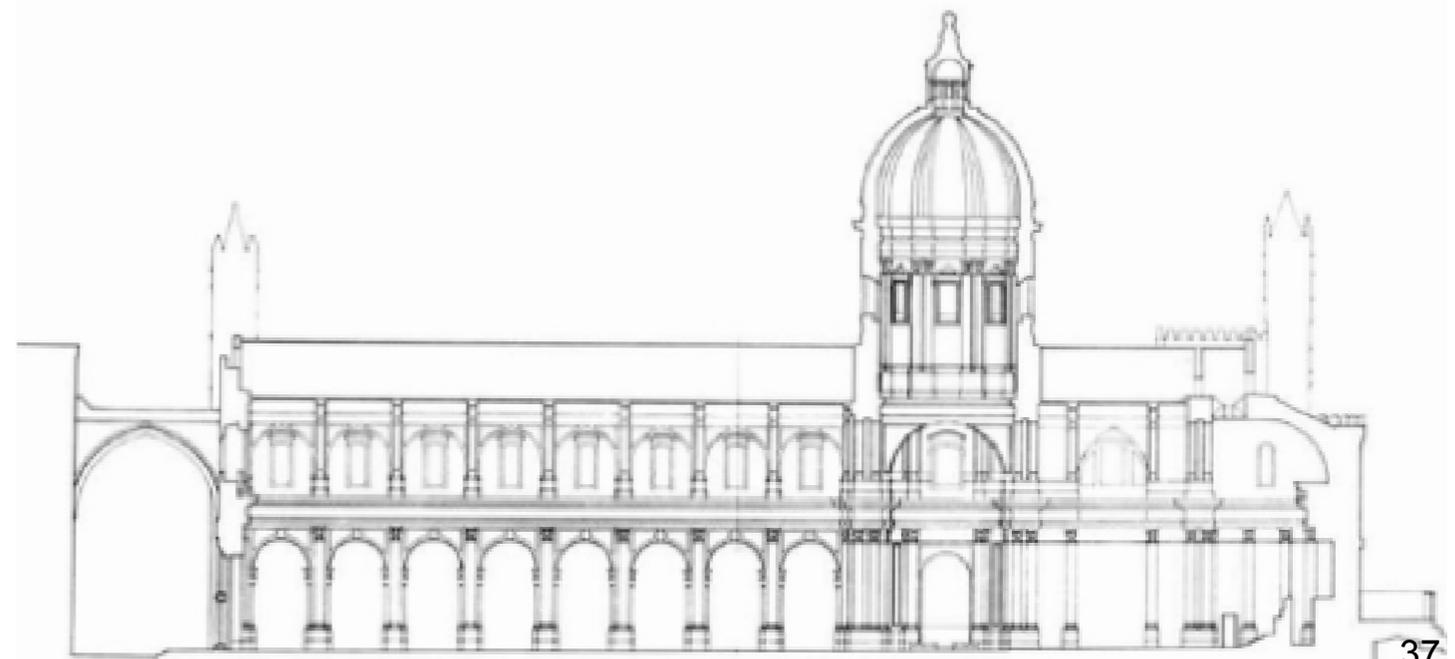
Fig. 35 : Palermo. Cattedrale. Prospetto esterno: lato meridionale. Foto tratta da: www.palermiviva.it



36

Fig. 36: Palermo. Cattedrale. Planimetria e sezione longitudinale (da Bellafore 1976).

76



37

Fig. 37: Palermo. Cattedrale. Prospetto esterno: lato meridionale (da Bellafore 1976).

77

più compiuta del potere normanno e della sua concezione del potere.

Osservato nel suo insieme, il monastero monrealese appare come un prodotto maturo e all'avanguardia della cultura costruttiva monastica occidentale con tutti quegli elementi architettonici e funzionali tipici, che contraddistinguono i monasteri diffusi in tutta l'Europa occidentale.

L'impianto complessivo del monastero appare, infatti, aggiornato riguardo tutti quei requisiti che caratterizzano l'organizzazione sociale e produttiva dei monasteri occidentali secondo gli schemi dell'architettura benedettina e cistercense.

Se guardiamo quindi il monastero nel suo complesso, questo ci appare come pienamente inserito nell'evoluzione dell'architettura del monachesimo occidentale, pur non mancando importanti apporti, per quanto riguarda l'apparato decorativo, della cultura italica meridionale, della cultura islamica e bizantina.

Il monastero appare tra l'altro come una vera e propria struttura fortificata, munita di numerose torri sia a scopo difensivo, essendo il complesso inserito in un territorio con una componente islamica ancora molto forte, sia come avamposto simbolico che domina dall'alto il territorio palermitano.

Nel Duomo di Monreale si sintetizza il meglio di quanto la cultura artistica del Regno normanno fu in grado di produrre nei diversi campi dell'arte e della decorazione.

Appare evidente la volontà da parte del re di inserire nella costruzione del suo tempio tutto ciò che di meglio offriva la cultura artistica del tempo, sia che fosse prodotto all'interno del Regno, sia all'esterno.

Così accanto ai mosaici bizantini di fattura costantinopolitana, che richiamano la via già percorsa da Ruggero II, troviamo le porte in bronzo fuse da Barisano di Trani e Bonanno Pisano, i capitelli scolpiti del chiostro di probabile fattura pugliese e francese, la decorazione a tarsie murarie tipica della Campania e le opere murarie della tradizione siculo-islamica.

Uno sguardo d'insieme sul complesso di Monreale appare come necessario in quanto, in passato, troppo spesso si è fatto l'errore di frazionare il monastero nelle sue diverse componenti architettoniche, analizzandole in modo separato, senza una visione complessiva capace di cogliere in modo organico il valore simbolico e le qualità spaziali del monumento nella sua unitarietà progettuale.

Al di là dell'insieme, andando nello specifico del tema di studio, non vi è dubbio, comunque, che nello spazio interno della chiesa si addensano la parte più importante di quei significati simbolici e liturgici essenziali alla comprensione della genesi progettuale del complesso architettonico, dettati secondo le intenzioni del sovrano ed espressi anche attraverso la configurazione dei mosaici, che assumono un fortissimo ruolo di medium.

La distruzione di quasi tutti gli arredi liturgici originari, decisa con le normative volute dalla Controriforma, permette oggi una lettura solo parzialmente corretta della spazialità come doveva essere in origine. L'integrità dell'interno è, quindi, solo apparente e parziale, anche se l'organicità della decorazione e la mancanza di elementi che turbano

l'immagine dell'insieme farebbe pensare il contrario.

Il Duomo di Monreale rappresenta, comunque, uno dei rari esempi di costruzione architettonica, decorativa e liturgica unitaria sopravvissuta capace di rappresentare quell'idea dello spazio sacro, fisico e spirituale, diffusa nel Medioevo.

La simbologia del potere normanno e la sua rappresentazione trova a Monreale la più compiuta espressione, il luogo in cui Guglielmo II elabora una riedizione di quanto già elaborato negli esempi del Duomo di Cefalù e della Cappella Palatina, ma in una forma più coerente ed organica, dove i diversi elementi sono fusi con maggiore unità.

Così come il regno del suo predecessore Ruggero II costituì per Guglielmo II il modello di governo, allo stesso modo il duomo di Cefalù e la Cappella Palatina rappresentarono per il nuovo sovrano gli esempi emblematici di quel modello di potere e dei suoi simbolismi. L'opera di Guglielmo II si proponeva di superare e in qualche modo perfezionare questi modelli di riferimento, volendo, in particolare, portare a compimento quello che Ruggero II non era riuscito a completare nel duomo di Cefalù rimasto incompiuto, che nelle intenzioni del primo re di Sicilia doveva essere la cattedrale simbolo del Regno ed il mausoleo dei re di Sicilia.

Ad un primo esame, il Duomo di Monreale ricalca l'evoluzione della tipologia di chiese sviluppatasi un po' in tutto il territorio dell'Italia meridionale e della Sicilia lungo tutto il corso della dominazione normanna e presenta un'impostazione, sia a livello planimetrico che in alzato, nel segno della pianta basilicale secondo la tradizione e con una tendenza fondamentalmente conservatrice, ben lontana dall'evoluzione dell'architettura nord-europea e del Nord-Italia.

Indubbiamente, la tipologia di questo edificio si colloca nel solco della tradizione architettonica dell'Italia meridionale, che unisce il modello tardo paleo-cristiano e quello del primo periodo benedettino cluniacense: il corpo delle navate riprende il più classico modello dell'architettura del primo cristianesimo con poche variazioni. Il corpo del santuario presenta, invece, una configurazione più complessa, che sembra rifarsi, come il Duomo di Cefalù, ai primi modelli dell'architettura cluniacense importata dalla Normandia dai monaci benedettini al seguito dei conquistatori normanni.

La semplicità dell'impianto permette però alcune variazioni che innovano lo spazio rispetto agli esempi precedenti, pur nel rispetto di una tradizione così fortemente consolidata in questo territorio.

L'analisi della pianta rivela alcune innovazioni che modificano il senso dello spazio come lo ritroviamo nel precedente modello di Cefalù e che riguardano sia lo spazio del santuario che quello della navata.

Per quanto il santuario del duomo di Cefalù sia una struttura certamente essere ideata e costruita in modo indipendente rispetto al corpo della navata, la sua conformazione appare ancora strettamente correlata ad essa come nei modelli nord-europei, dove l'intero fondamentalmente organico ed unitario, mantenendo una divisione delle funzioni liturgiche. A Monreale, invece, il santuario appare come del tutto indipendente e come

un corpo con una propria autonomia formale e spaziale, per quanto comunque sempre visualmente legato alla navata.

Appare qui più compiuta quella tendenza centralizzante dei santuari delle chiese siciliane, derivata dal fatto che la parte più sacra della chiesa è concepita come elemento autonomo rispetto al corpo delle navate e, quindi, secondo un proprio conseguente senso spaziale compiuto.

A Monreale questa peculiarità trova un punto di arrivo e di piena coerenza formale, riuscendo a superare le contraddizioni progettuali degli esempi precedenti.

Il modello delle chiese basilicali latine subisce, quindi, alcune profonde modifiche al di là della pur chiara derivazione dai precedenti prototipi prima accennata.

Quello che a Cefalù appare come irrisolto, risulta più chiaro a Monreale, dove il santuario diviene autonomo e spazialmente indipendente rispetto al corpo delle navate, ma allo stesso tempo con rispetto al precedente esempio.

L'ampiezza spaziale e l'ariosità danno al santuario di Monreale una ricchezza assente a Cefalù, dove l'impostazione è quella più tradizionale, caratterizzata da una prospettiva mono-direzionale della navata che culmina nel santuario fino all'abside.

La maggiore ampiezza della navata centrale, in rapporto di uno a tre rispetto alle navatelle laterali, consente infatti un movimento non mono direzionale e rigido.

A Monreale la forte direzionalità e il dinamismo longitudinale verso l'abside si allenta grazie al rapporto proporzionale di 1 a 3 tra la navata principale e le navatelle laterali.

Viene conferita alla navata principale un'ampiezza che non si riscontra nel Duomo cefaludese dando all'invaso una spazialità ben differente che si relaziona con lo spazio del presbiterio con una complessità maggiore rispetto agli esempi precedenti.

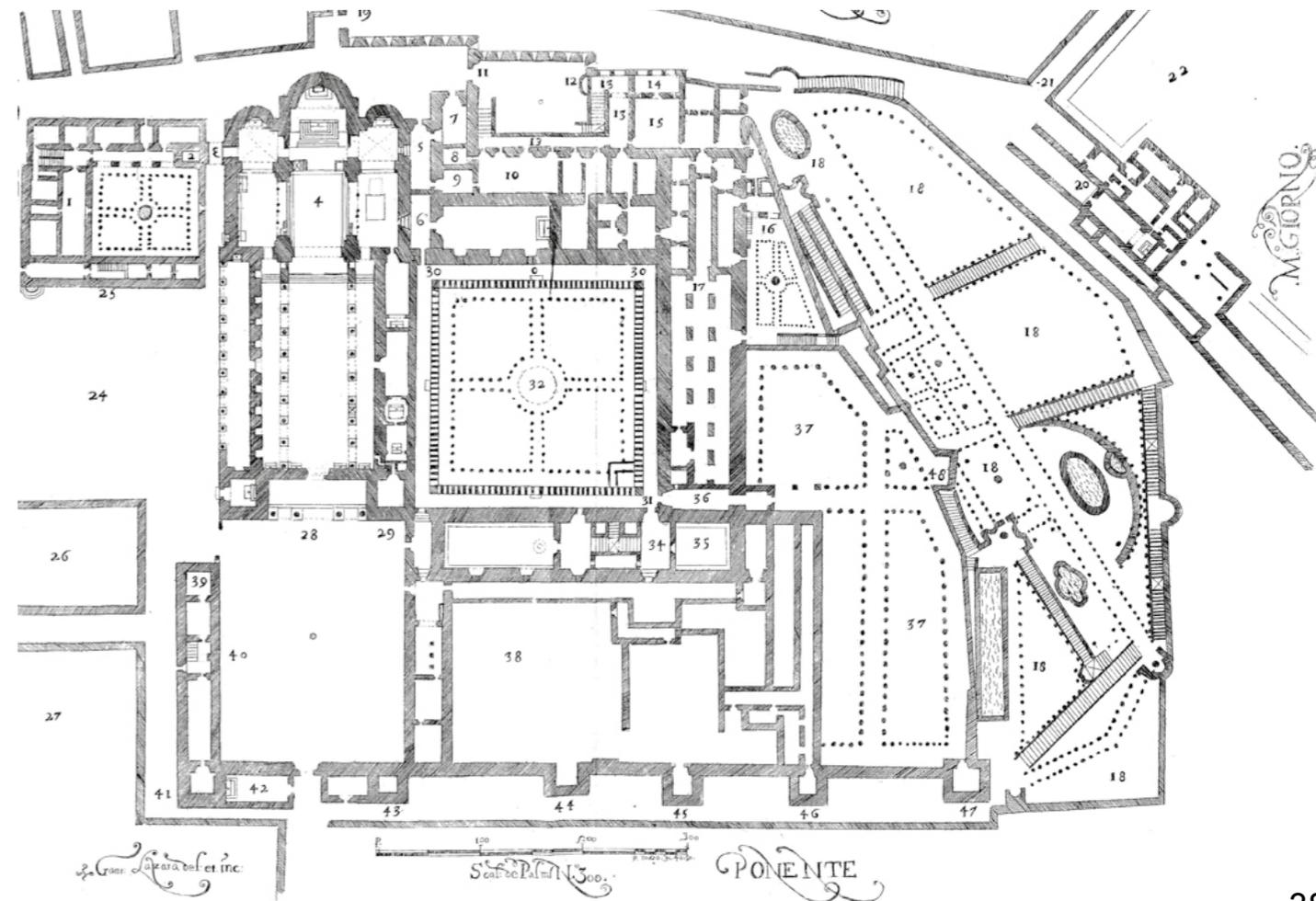
Il movimento dello spettatore non appare più, infatti, rigidamente mono direzionale dall'ingresso all'abside come nel Duomo di Cefalù, ma si muove con una complessità maggiore attraverso lo spazio dominato dalla figura possente del Cristo Pantocrator.

Il dinamismo che normalmente caratterizza le navate latine sembra intenzionalmente affievolirsi e acquistare un maggiore respiro in larghezza.

Lo spazio monrealese sembra, anzi, progettato per conferire alla figura del pantocrator la massima capacità di dominare lo spazio ed imporsi in tutta la propria espressività formale e simbolica, ricollegandola in modo più organico al racconto della creazione e dell'Antico Testamento dei mosaici che si svolge lungo la navata principale.

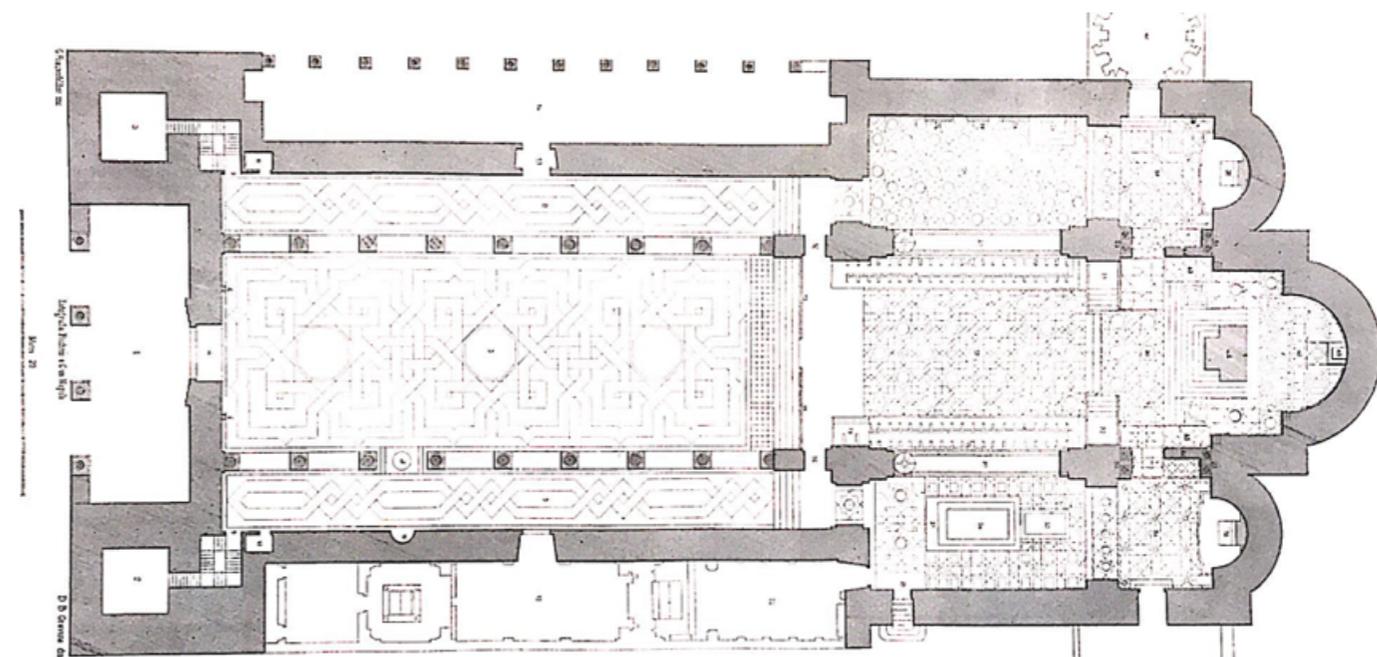
La presenza dei mosaici, prevista fin dalla fase progettuale, si vede anche nella chiara finalità della nuova costruzione di confrontarsi, nell'intenzione di Guglielmo II, col modello della Cappella Palatina, perfezionandolo ad una scala superiore e incrociandolo con l'esempio del duomo cefaludese.

Numerosi sono gli indizi che testimoniano il fatto che i mosaici di Monreale ricalcano la struttura di quelli della Palatina, per cui è altamente probabile che fin dall'inizio fosse prevista la presenza essenziale dei mosaici, senza i quali alcune scelte del progetto della chiesa sarebbero meno comprensibili.



38

Fig. 38: Palermo. Cattedrale. Chiostro e Monastero.. Pianta. Tratto da GULIZIA Diego, "I mosaici del duomo di Monreale"



39

Fig. 39: Palermo. Pianta del duomo di Monreale. Orig. Tav.2: disegnatore D.B. Gravina, incisore G. Frauenfelder.

Alcuni studiosi sostengono che l'ideazione del programma iconografico musivo sia subentrato in una fase posteriore rispetto alla costruzione architettonica poiché, durante alcuni lavori di restauro diretti dal fabbricere del Duomo Naselli Flores negli anni 1960-80, furono rinvenute aperture e altre strutture decorative successivamente occultate dai mosaici⁵⁸.

Se ne dedurrebbe che l'ideatore del programma iconografico o il coordinatore delle maestranze non hanno ritenuto idonee alcune soluzioni architettoniche al fine della applicazione dei mosaici: discrepanza che non si sarebbe dovuta verificare se il progetto fosse stato unitario fin dal principio.

Altri studiosi sostengono, invece, che il ricorso ad alcune variazioni nella concreta realizzazione delle decorazioni, al momento della verifica dell'effetto visivo del mosaico su parete realizzata rispetto al piano progettuale, potrebbe essere compatibile con l'ipotesi di un progetto complessivo.⁵⁹

Evidente appare l'importanza di questa questione per comprendere i tratti distintivi del progetto di Monreale, in quanto un progetto più o meno unitario tra architettura e decorazione a mosaico ha delle implicazioni sul background culturale che sta alla base del progetto.

Che la chiesa fosse progettata senza una chiara logica liturgica appare come un'ipotesi non accettabile; la decorazione a mosaico è il frutto di una chiara visione dello spazio liturgico.

I mosaici sono parte fondamentale del simbolismo del potere normanno e, quindi, appare improbabile che il re non avesse previsto già dall'inizio della fase progettuale la presenza delle proprie immagini celebrative e di tutto il sistema di rappresentazioni che ruota intorno ad esse.

Per questo motivo Il Kitzinger sostiene l'organicità dell'intera progettazione architettonica, liturgica e decorativa.⁶⁰

Lo spazio sembra, quindi, progettato per accogliere i mosaici in modo da renderne più comprensibile la lettura da parte dei fedeli e renderne più intelligibile il senso simbolico e narrativo.

La continuità spaziale che unisce dinamicamente gli edifici nord-europei dall'ingresso all'abside, si indebolisce nel duomo di Monreale, dove il corpo delle navate e il santuario stabiliscono una propria autonomia e delle interrelazioni differenti rispetto ad altri modelli architettonici.

Mentre nella spazialità degli edifici tipici occidentali il dinamismo dello spazio accompagna il fedele dall'ingresso verso l'abside e l'altare, nel duomo di Monreale lo spazio del

⁵⁸ NASELLI FLORES, Girolamo. 1990. "Arte musiva e architettura del duomo di Monreale", in "Quaderni dell'Accademia delle Arti e del Disegno" vol.n. 2, Firenze, pp. 25-32.

⁵⁹ KITZINGER, op.cit. p. 110.

⁶⁰ Ivi, p. 17.

santuario con la grande figura del pantocrator sembra irrompere nello spazio della navata con tutta la forza della sua grandiosità.

Ben diverso, infatti, appare il modo in cui si relazionano allo spazio il pantocrator di Cefalù e quello di Monreale: mentre il primo appare, infatti, distante e posto alla fine di una navata lunga e stretta, il secondo sembra, invece, dilatare come un'onda il dispiegamento delle braccia come a voler accogliere l'intero spazio della chiesa.

La spazialità del santuario di Monreale appare ben diversa da quella del santuario del Duomo di Cefalù.

L'autonomia del santuario nel Duomo di Cefalù è solo costruttiva, mentre dal punto di vista spaziale appare legato ai modelli a cui si è ispirato senza ancora riuscire ad esprimere coerentemente l'intento particolare a cui voleva corrispondere.

Il santuario del Duomo di Monreale ha, invece, un suo equilibrio spaziale autonomo, anche se sempre collegato con la navata, che assimila e rielabora i modelli di Cefalù e della Cappella Palatina.

Esso incorpora la dimensione centrica del santuario bizantino, pur abolendo la cupola e risolvendo in questo modo le contraddizioni spaziali presenti nella Cappella Palatina. La principale innovazione introdotta nel disegno del santuario dai costruttori del Duomo monrealese consiste nell'aver ideato l'intero presbiterio come un unico blocco plastico e spaziale secondo la modalità che vede il transetto e le absidi con gli antistanti spazi con la medesima larghezza, in modo da formare un corpo organico che si giustappone al corpo longitudinale superando la forma tipicamente nordica del transetto sporgente, come la si ritrova nel Duomo di Cefalù.⁶¹

Il corpo del santuario appare più unitario ed essenziale dal punto di vista volumetrico e rinuncia al tipo cruciforme dato dal transetto sporgente che caratterizza Cefalù e i precedenti modelli nord-europei.

La ricerca di una maggiore unitarietà del corpo del santuario è evidente anche nel senso di un maggiore coordinamento di tutti gli elementi intorno ad un centro.

L'ariosa spazialità del santuario sembra concepita al fine di favorire la più chiara visione delle immagini a mosaico e dell'espletamento dell'azione liturgica, per la quale i mosaici erano parte essenziale, riprendendo, anche se in forme diverse, il modello della croce greca. Come nella chiesa dell'Ammiraglio e nella Cappella Palatina, l'architettura del santuario monrealese sembra concepita anche in funzione della leggibilità e sembra riprendere idealmente la forma delle chiese a quinconce bizantine nel rapporto tra spazio e figurazioni liturgiche.

L'evoluzione della forma della cattedrale monrealese, quindi, rielabora i modelli precedenti e appartiene pienamente all'evoluzione della cultura architettonica dell'Italia meridionale e della Sicilia, superando e reinventando l'eclettismo degli apporti esterni in una nuova e coerente sintesi formale.

A Monreale il santuario era uno spazio a cui il re e il clero accedevano attraverso un

⁶¹ KRONIG, Wolfgang. 1967. "Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia", Edizioni Flaccovio, Palermo .

percorso del tutto autonomo rispetto alla navata, facendone un corpo a sestante e spazialmente indipendente.

L'unità con il corpo delle navate è raggiunto quindi principalmente dal punto di vista dello spazio visivo.

Solo dal punto centrale, dove è collocato il trono del re, è possibile comprendere lo spazio della chiesa che appare intelligibile nella sua complessità spaziale.

Questa tematica è tipica di tanti edifici bizantini, il più noto dei quali è Santa Sofia di Costantinopoli, dove il punto in cui lo spazio diventa intelligibile è posto sotto la cupola.

A Monreale la cupola fu abolita, ma la concezione centrica dello spazio in qualche modo permane.

In questo caso il punto in cui lo spazio si rivela è collocato sotto l'arcone del presbiterio dove è posto il trono reale e le due immagini che lo raffigurano.

L'autorità regia si pone simbolicamente al centro della chiesa nel solo punto in cui lo spazio rivela la sua essenza e sono visibili chiaramente i simbolismi espressi dai mosaici.

Il fatto che questo punto non si collochi sotto una cupola, che, sola, può essere elemento di equilibrio spaziale, può apparire come improprio e contrario ai principi architettonici divenuti bagaglio imprescindibile della cultura del periodo, ma lo spazio di Monreale trova un diverso criterio di organizzazione ed equilibrio spaziale.

La riproposizione dell'immagine dell'incoronazione reale diretta da parte della divinità, che riprende, amplificandone ulteriormente il valore simbolico, la precedente immagine ruggeriana della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, incarna perfettamente questo proposito di riaffermazione del potere reale.

Il trono del re è posto sulla linea al centro del santuario e da lì ha una visione chiara dello spazio della chiesa, impossibile da altri punti della chiesa.

Il trono del vescovo invece era collocato nell'abside e non di fronte al trono del re, dove l'inesatto restauro moderno lo ha collocato.

A Monreale nella spazio simbolico delle raffigurazioni a mosaico si sovrappongono due concezioni: quella liturgica bizantina e la concezione narrativa latina; la prima si impone nel santuario, dove le storie vengono disposte seguendo la dimensione simbolica legata alla liturgia e al calendario delle festività con lo stesso criterio riscontrabile precedentemente nella Cappella Palatina, la seconda nel corpo delle navate, dove invece le raffigurazioni si dipanano in un vero e proprio racconto in cui i personaggi diventano parte di una narrazione sacra.

La natura stessa della concezione del mosaico bizantino muta e assume una connotazione differente nel momento in cui si deve adattare allo spazio della chiesa e agli intenti del committente.

A Monreale l'equilibrio tra la decorazione a mosaico e lo spazio architettonico raggiunge una coerenza e una intima coesione quale raramente si riscontra in altri esempi di chiese medievali, così che il Kitzinger⁶² ha ragionevolmente ipotizzato un progetto unitario che

fin dall'inizio ha concepito unitariamente architettura e apparato simbolico decorativo. Questa saldezza stilistica si apprezza prima di tutto nella grande unitarietà con cui sono strutturati i mosaici, pur essendo il prodotto di diverse squadre, che lavorarono contemporaneamente nelle diverse parti della chiesa.⁶³

Questa coerenza è il frutto di una progettazione pianificata, che ha stabilito dei precisi criteri operativi al fine di dare un'impressione di omogeneità; ragione per cui è apparso sempre come inadeguato il tentativo di individuare e differenziare le varie mani o le squadre che operarono nei diversi contesti decorativi.

La decorazione presenta un alto grado di standardizzazione dei motivi figurativi e paesaggistici proprio al fine di amalgamare i vari registri del racconto a mosaico.

L'analisi dei rapporti tra i mosaici di Monreale e quelli della Cappella Palatina, nelle somiglianze e nelle differenze, rappresenta un importante elemento di confronto per comprendere lo sviluppo di un'ideologia legata al potere regio e il rapporto di questo con la cultura bizantina.

Le differenze tra i due cicli decorativi fanno ipotizzare una rinnovata relazione tra la dominazione normanna e l'Impero romano-bizantino al fine di disporre di nuove maestranze specializzate nell'arte del mosaico. Questa ipotesi, se veritiera, dimostrerebbe, da un lato, il fatto che in Sicilia non si creò una scuola di mosaico duratura, dal momento che fu necessario ricorrere nuovamente a mosaicisti provenienti dalle aree dell'Impero bizantino per poter approntare la decorazione della chiesa di Monreale dall'altro, la chiara intenzione da parte del re di chiedere mosaicisti all'imperatore bizantino, sull'esempio del predecessore Ruggero II, come volontà di riaffermare una continuità con la concezione orientale del potere.

Le somiglianze tra i due apparati decorativi fanno intendere come i maestri mosaicisti che operarono a Monreale conoscessero bene e avessero studiato il modello rappresentato dalla Cappella Palatina, reinterpretandone e perfezionandone l'impostazione decorativa in modo più coerente e organico, senza introdurre particolari innovazioni.

Tanti elementi di carattere architettonico fanno intuire, secondo Kitzinger, come l'apparato decorativo a mosaico potesse essere previsto fin dall'origine, costituendo scelte progettuali finalizzate a rendere più perspicua la presenza dei mosaici e il loro significato simbolico-liturgico. Il Kitzinger sottolinea il fatto che a Monreale, diversamente dalla Cappella Palatina, mancano veri e propri gruppi stilistici che possano fare pensare ad una esecuzione prolungata nel tempo ed eseguita in periodi diversi, ma al contrario domina una grande omogeneità, pur se è chiaramente ravvisabile la presenza delle diverse squadre di lavoro che hanno lavorato nei diversi ambiti delle pareti da decorare. Esse però non sono chiaramente individuabili e separabili, in quanto operarono scambiandosi i differenti compiti con diverse specializzazioni nei medesimi contesti figurativi.

Appare al Kitzinger, infatti, una operazione impossibile quella di individuare nettamente le diverse squadre operanti nella fabbrica ed attribuire loro i diversi ambiti figurativi.

⁶² KITZINGER, op.cit., p.17

⁶³ Ivi, p. 19.

È solo a Monreale che il rapporto mosaici-architettura sembra svolgersi attraverso una reale presa di coscienza del problema.

La decorazione musiva monrealese, ormai datata prima della morte di Guglielmo II (1189), appare di carattere essenzialmente bizantino: responsabili della grandiosa opera non furono, quindi, mosaicisti siciliani, istruiti da maestri bizantini, ma maestranze bizantine, imbevute di cultura figurativa tardo-comnena, volute dallo stesso Guglielmo II, in una ondata successiva a quella ruggeriana.

Nella cattedrale monrealese tutta la figurazione ha un suo preciso logico svolgimento sia dal punto di vista stilistico che da quello dogmatico, dal momento che rappresenta il più ampio e articolato programma iconografico, di concezione occidentale, realizzato in funzione della divulgazione della fede.

La disposizione dei mosaici di Monreale riprende molti aspetti di quella dei mosaici della Cappella Palatina, ma allo stesso tempo presenta delle differenze che riflettono un ripensamento complessivo della visione teologica, che implica anche dei nuovi riferimenti alla cultura bizantina assenti negli esempi siciliani precedenti.

Questo nuovo contatto con la cultura bizantina non si connota quindi solo sotto il profilo schiettamente artistico, ma anche religioso e teologico nella scelta della collocazione delle scene del Vecchio e Nuovo Testamento.

Il Kitzinger mette ben in risalto alcuni di questi elementi innovativi, pur confermando la fondamentale e stretta correlazione tra i mosaici della Cappella Palatina e quelli di Monreale.

Lo studioso propone quindi altri possibili riferimenti che possono essere stati modello per la configurazione di quelle parti della decorazione che non trovano un corrispettivo nell'esempio della Cappella Palatina.

Nella concezione figurativa e compositiva di questi mosaici, nel quadro generale dell'arte medievale in quello particolare dell'arte bizantina, una tradizione consolidata e gli esempi precedenti, che hanno potuto fare da riferimento, sono fondamentali per comprendere l'iconografia di un'opera.

Un così accurato e preciso trasferimento di tipi iconografici non poteva essere effettuato se non mediante il ricorso a prototipi che venivano usati in diverse occasioni in una o più chiese. Le botteghe dei vari artisti possedevano dei modelli propri che facevano parte del corredo della propria officina che venivano usati nei diversi contesti in cui la bottega lavorava.

Lo studioso si sforza di comprendere il senso della figurazione, mettendo in secondo piano ogni valutazione di carattere estetico che ostacola la comprensione delle finalità autentiche che la committenza reale si proponeva di raggiungere.

L'opera prodotta da una bottega mediante l'uso di <<libri di motivi>> o di <<guide pittoriche>> poteva essere da base per la creazione di altri modelli in un gioco di continuità e di cambiamenti per cui l'arte medievale appare il prodotto di uno spirito conservatore che però non appare mai statico.

Gli artisti si preoccuparono molto del problema della composizione complessiva, in modo che ogni elemento particolare risultasse definito in relazione ai dati di insieme dal punto di vista sia architettonico che pittorico.

Naturalmente anche il dato pittorico fu adattato allo spazio architettonico come dimostra il fatto che diverse scene risultano ampliate o introdotte ex novo rispetto al precedente modello figurativo e iconografico della Cappella Palatina. La scelta degli episodi della navata principale di Monreale e di quella della Cappella Palatina appare come complessivamente identica, dal momento che in ambedue le chiese la narrazione ha inizio con la Creazione del Mondo e termina con la lotta tra Giacobbe e l'Angelo.⁶⁴ Colpisce il fatto che chi ha ideato il ciclo di Monreale non abbia approfittato della maggiore superficie disponibile per continuare la narrazione biblica, ma si sia fermato allo stesso episodio narrato nella Cappella Palatina^{<?>}; indice questo, di una precisa scelta di carattere teologico, che vede nell'episodio della lotta tra Giacobbe e l'angelo il punto culminante del racconto biblico prima dell'arrivo di Gesù, le cui storie sono divise tra il santuario, dove sono inserite quelle attinenti allo svolgimento del rito, e le navate laterali, dove sono inserite al tre storie importanti della sua vita.

Una chiara scelta anche di carattere ideologico, che chiarisce la volontà di Guglielmo II di ripetere il modello della Cappella Palatina come riaffermazione del potere reale normanno.

Le differenze stilistiche tra i mosaici di Monreale e quelli della Cappella Palatina, pur non essendo separati da un arco temporale particolarmente ampio, sono tali da rendere non più ipotizzabile l'idea di uno sviluppo interno di una scuola siciliana del mosaico che abbia prodotto le opere restando sul territorio e perpetuandosi fino al regno di Guglielmo II.⁶⁵

Non si è infatti davanti ad una evoluzione graduale dello stile; le differenze presuppongono un rinnovo dei contatti con l'Oriente greco. Alcune osservazioni del Kitzinger sul rapporto tra i mosaici e l'architettura sono di grande interesse per le considerazioni che fa sul progetto.

In Sicilia c'era una sola volontà, quella del sovrano, che controllava tutte le decisioni riguardo le decorazioni a mosaico di Cefalù, della Cappella Palatina e di Monreale.

Intere botteghe furono trasferite sull'isola e messe a lavoro nelle imprese reali. Produssero decorazioni che non solo sono omogenee ma anche uniformi, perché recano l'impronta dell'arte ufficiale e regale cui danno molta enfasi.

Ruggero II aspirava ad emulare la maestà degli imperatori bizantini fino nei minimi

⁶⁴ Il Rocco interpreta la scena finale del ciclo vetero-testamentario delle navate maggiori della Cappella Palatina e della Chiesa di Monreale che si chiude con la lotta tra Giacobbe e l'Angelo, come lotta dell'uomo con Dio per ottenerne la benedizione con il conseguente cambiamento del nome, che simboleggia la rinascita ad un'altra vita attraverso un <<nome nuovo>> secondo un significato simile a quello del battesimo. Per questo la scena chiude il ciclo dell'Antico Testamento e apre alla venuta di Cristo, che attraverso il battesimo fa rinascere il genere umano e gli dà un nuovo nome, quello di cristiano. Il battesimo è il filo conduttore che lega tutte le storie che compongono i mosaici.

⁶⁵ Ivi, p. 35.

particolari dell'abbigliamento, e come egli e i suoi successori mirassero consapevolmente a creare un'arte che potesse competere con lo splendore dell'arte aulica di Bisanzio.

Vi riuscirono solo in parte perché nelle decorazioni siciliane alcuni studiosi notano delle caratteristiche che le rendono inferiori rispetto ai modelli originari, qualcosa di seconda mano, appaiono come delle imitazioni realizzate con grande qualità ma con una certa freddezza, in base ad una sistematica divisione del lavoro.

I teologi preparavano il programma iconografico e l'impostazione, i maestri fornivano i modelli che seguivano alcuni prototipi prestabiliti di base, diversi disegnatori abbozzavano le figure e le composizioni sulle pareti che venivano poi coperte con il mosaico da una schiera di tecnici specializzati nei diversi ambiti della figura o dello sfondo architettonico o paesaggistico.

Per ultimo il livello più basso di operai eseguiva le parti ornamentali e gli sfondi oro.

A Monreale, in particolare, questo sistema fu impostato alla più stretta e rigorosa economia artistica.

Le chiese di Mazzara e Cefalù furono maggiormente influenzate dall'architettura nord-europea e per questo motivo i loro transetti sono più stretti e aggettanti e le tre absidi si presentano in asse e in continuazione prospettica con le tre rispettive navate del corpo longitudinale.

Si crea un'ambiguità tra il santuario differenziato dal corpo delle navate e la omogeneità del modello nord europeo.

Il trono reale divide le zone del transetto e della solea sotto l'immagine del re che viene incoronato da Cristo sotto il grande arco.

Nonostante l'elemento bizantino appaia nel duomo di Monreale maggior mente diluito e rielaborato secondo una diversa cultura rispetto agli esempi della Martorana e della Cappella Palatina, dimostra come Guglielmo II non solo abbia raccolto ma anche suggellato l'esempio e la concezione del potere del suo predecessore Ruggero II. L'accostamento tra due chiese profondamente diverse come Santa Sofia e il duomo di Monreale può risultare come azzardato, si può osservare però una comune volontà di conciliare due antitetiche concezioni dello spazio come la pianta centrica e quella longitudinale, anche se in due modi molto diversi.

Nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli il posto dell'imperatore aveva una sua chiara collocazione segnalata dalla "Coronation square" un grande disco di porfido, collocato nello spazio tra l'asedra del santuario e la cupola, secondo un ben preciso criterio di ordine liturgico di cui si è tramandata la cerimonia con cui l'imperatore partecipava all'azione liturgica.

Nella Cappella Palatina il carattere bizantino del santuario appare come strettamente religioso ed è caratterizzato dalla presenza della cupola, mentre il carattere politico di ascendenza bizantina si giustappone nello spazio dell'aula.

A Monreale prevale invece il carattere politico della concezione bizantina del potere, mentre quella religiosa appare meno evidente con l'abolizione della cupola.

L'incoerenza del sistema della Cappella Palatina viene risolta invece nell'ideazione del duomo di Monreale dove si realizza certamente il punto di maggior equilibrio tra il sistema bizantino e quello occidentale. Nel duomo di Monreale, infatti, viene abolita la direzionalità verticale rinunciando alla cupola e strutturando un percorso orizzontale e narrativo che scorre organicamente per tutto lo spazio della chiesa in modo organico unificando architettura e decorazione a mosaico in una chiara forma teologica e liturgica. Quello che è rimasto di bizantino in questo spazio è l'estrema coerenza nel rapporto tra spazio architettonico e spazio pittorico attraverso una limpida leggibilità di tutti gli elementi che compongono l'unità formale.

L'impianto del santuario del duomo di Monreale e nella cattedrale di Palermo appare come una ulteriore evoluzione degli impianti precedenti e si caratterizza per una completa autonomia rispetto al corpo della navata.

Nelle chiese di Mazara e Cefalù le cappelle ai lati del Bema sono disposte in continuità prospettica con le navate laterali seguendo l'esempio degli unitari e organici impianti chiesastici nordici che non differenziano architettonicamente santuario e navata.

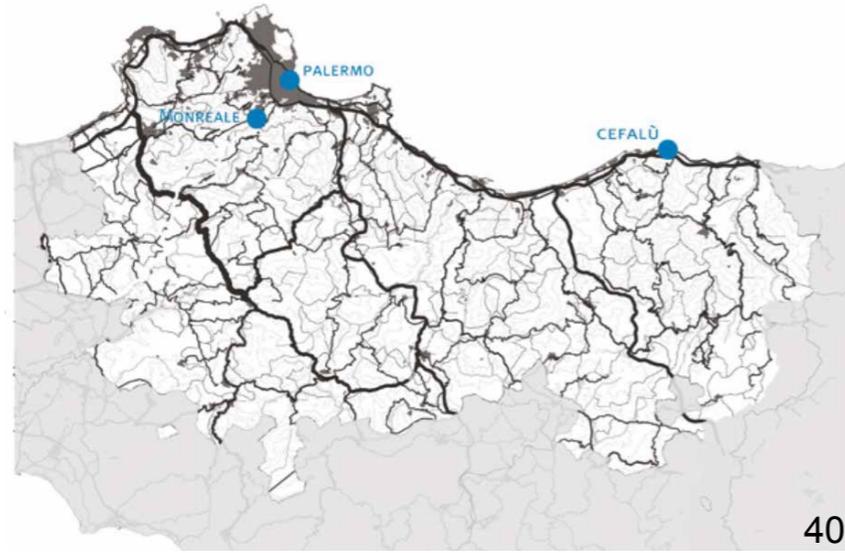
A Monreale e a Palermo il corpo del santuario diventa un vero e proprio impianto centrico che sviluppano i diversi spazi componenti in modo più unitario.

Perfettamente compiuto appare il sistema a doppio transetto già presente in esempi precedenti, soprattutto nella chiesa di Squillace che, se databile al periodo del regno di Ruggero II, rappresenta un interessante antefatto per comprendere l'evoluzione di questo sistema spaziale.

Più che il doppio transetto delle chiese nord europee, nel nostro caso sembra, invece, individuabile la volontà di unire in un solo impianto organico le forme del rito greco e del rito latino. Il sistema appare in fatti come l'unione di un santuario tripartito con un presbiterio latino, anch'esso tripartito, integrati in un'unica forma architettonica.

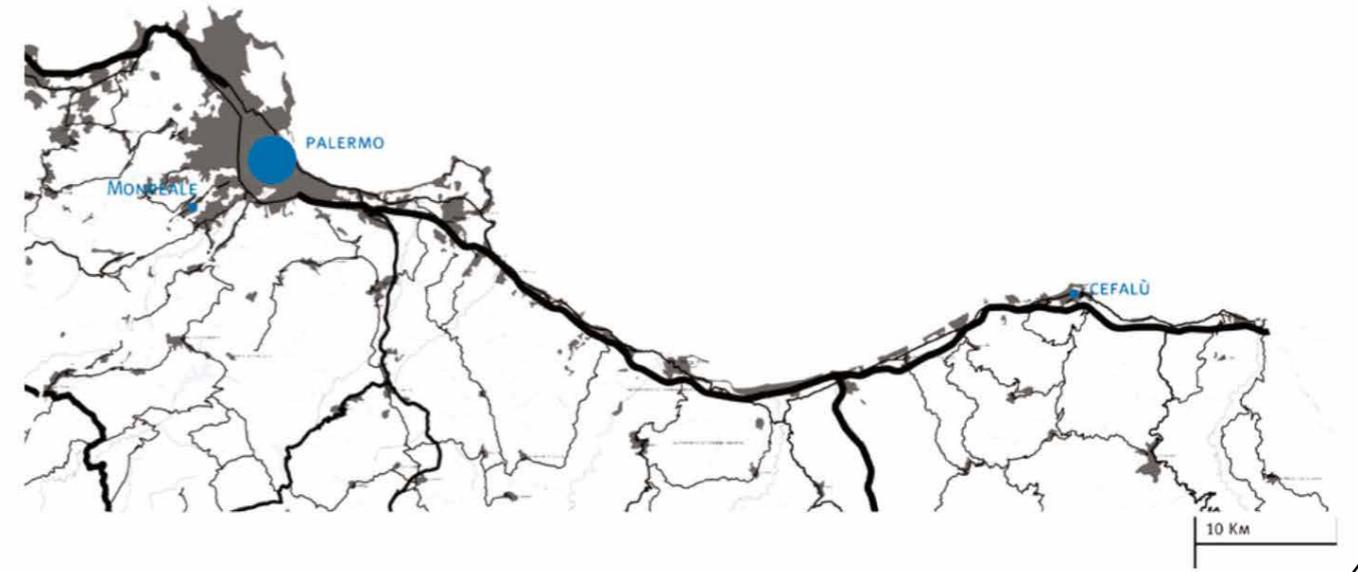
Tutto il sistema, separato dalle navate da un'iconostasi, diventa quindi un vero spazio autonomo con un proprio equilibrio formale compiuto che non si riscontra negli esempi precedenti. A Monreale il santuario si unifica alla navata soprattutto dal punto di vista visivo mentre spazialmente è più forte la discontinuità tra i due spazi.

Proprio dal punto di vista visivo e scenografico appaiono le differenze tra il santuario di Cefalù e quello di Monreale il quale appare più complesso e non mono direzionale, ma con plurime direzionalità visive.



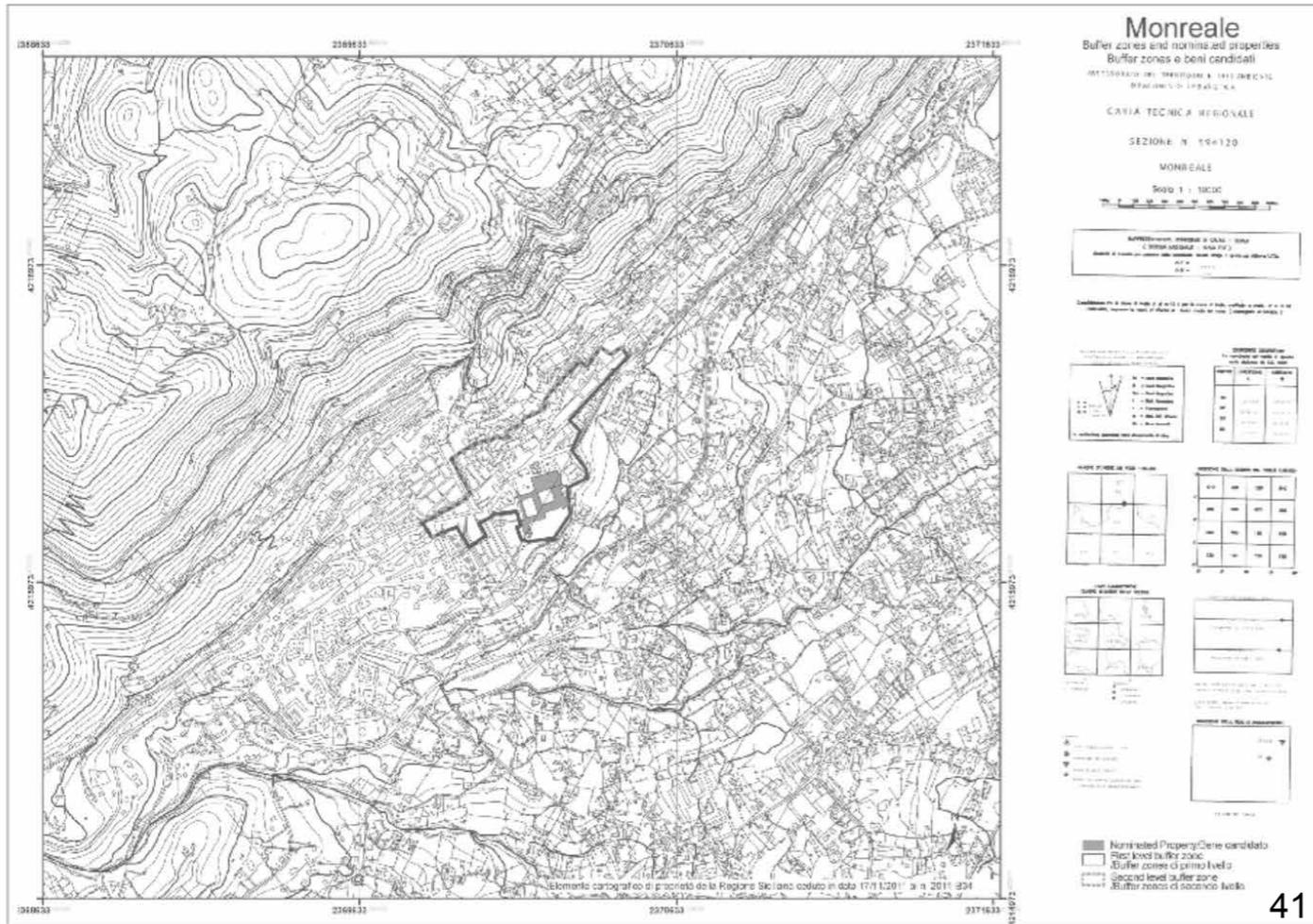
40

Fig. 40: Mappa con localizzazione del sito nella Regione Sicilia. Foto tratta da: www.Palermo-arabo-normanna-e-le-cattedrali-di-cefalu-e-monreale-dossier-di-candidatura.html



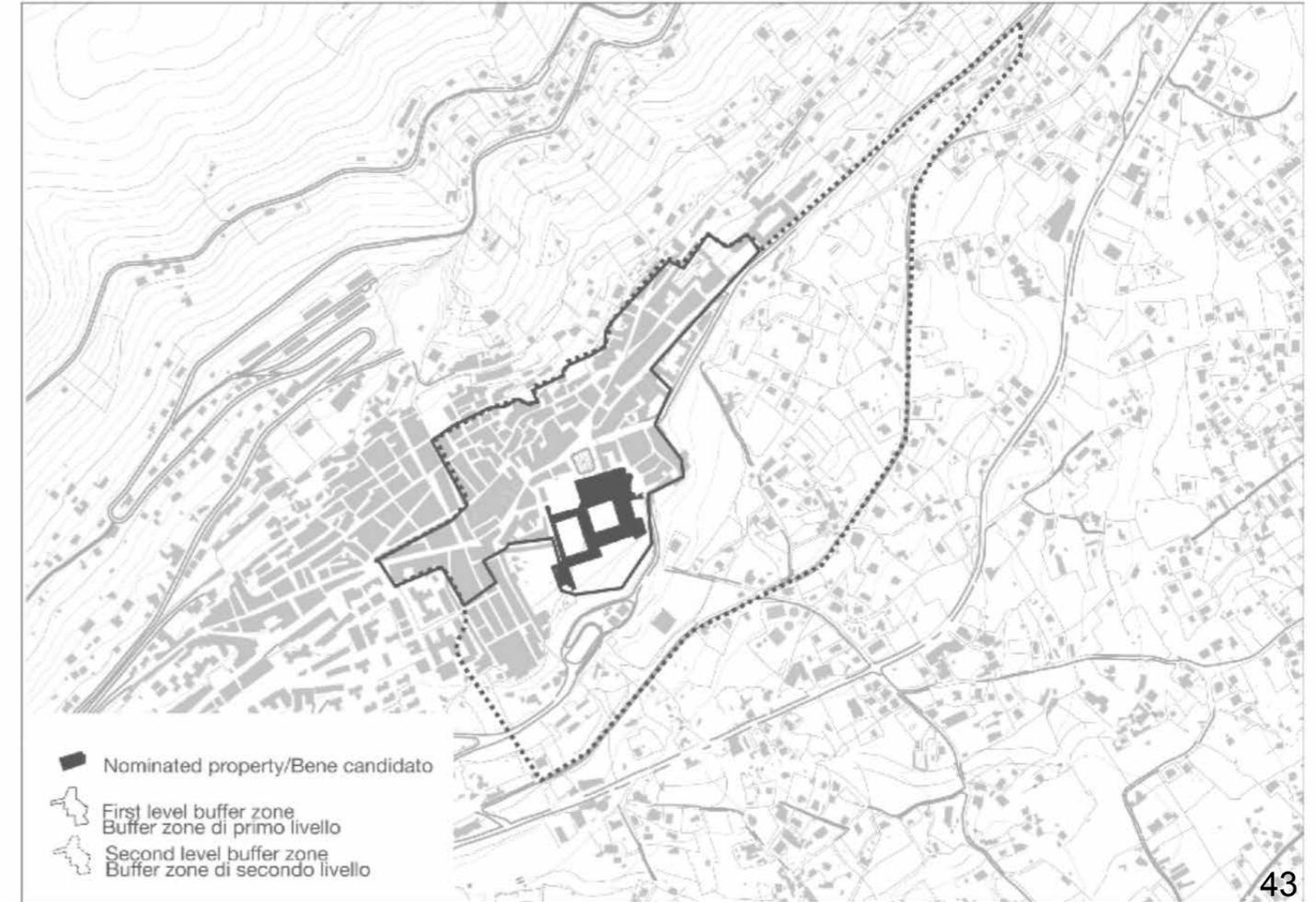
42

Fig. 42: Mappa con localizzazione del sito nella provincia di Palermo. Foto tratta da: www.Palermo-arabo-normanna-e-le-cattedrali-di-cefalu-e-monreale-dossier-di-candidatura.html



41

Fig. 41: Mappa con la localizzazione delle componenti nel Comune di Monreale. Foto tratta da: www.Palermo-arabo-normanna-e-le-cattedrali-di-cefalu-e-monreale-dossier-di-candidatura.html



43

Fig. 43: Mappa della Cattedrale di Monreale. Foto tratta da: www.Palermo-arabo-normanna-e-le-cattedrali-di-cefalu-e-monreale-dossier-di-candidatura.html

3.1 STORIA DEL DUOMO

Collocato nell'anfiteatro della Conca d'Oro, a mezza costa fra i monti e il golfo di Palermo si stagliano le potenti strutture grigio dorate del Duomo di Monreale.

Quello che è stato definito "il tempio più bello del mondo" è oggi il resto più cospicuo di un magnifico complesso, comprendente anche un'abbazia benedettina e un palazzo reale, che fu ideato e realizzato in brevissimo tempo dal terzo sovrano della dinastia normanna di Sicilia, il giovane Guglielmo II, detto il Buono (1153- 1189).

Aveva poco più di vent'anni il nipote di Ruggero II quando, nel 1174, pose mano alla fondazione dell'opera che avrebbe dato fama imperitura non solo a lui ma a tutta la sua casata.

Secondo una leggenda, sarebbe stata la stessa Vergine Maria a chiedergli, in sogno, di costruirle una chiesa, utilizzando per far ciò le ricchezze occultate dal padre, Guglielmo I il Malo, e delle quali ella gli avrebbe svelato il nascondiglio.

E che un autentico tesoro sia stato profuso per l'edificazione e l'ornamento del bellissimo duomo, subito intitolato a Santa Maria, è innegabile, almeno a giudicare da quanto ancora oggi, dopo incendi, alterazioni e aggiunte, possiamo ammirare.

Guglielmo desiderava creare un complesso ancora più grandioso, al pari di quelli di Roma e Bisanzio, infatti lo schema che presiede alla costruzione di Monreale rispecchia quello "classico", comune alle due grandi capitali, per cui la chiesa cattedrale era collegata con il palazzo, sede di potere.

Il Duomo di Monreale, oltre ad essere abbinato con altre fondazioni regie, quali l'abbazia e il Palazzo, ha una struttura talmente monumentale da potersi imporre, pur in un momento di particolare delicatezza per la situazione politico-religiosa, dell'epoca, secondo quanto scrive W.Kroning, come "espressione di equilibrio fra i due poli di potenza, quella spirituale e quella secolare, unica in tutto l'Occidente".

E infatti, poco dopo la sua costruzione, la chiesa veniva elevata alla dignità arcivescovile, sebbene proprio negli stessi anni a Palermo l'arcivescovo Gualtiero Offamilio avesse fondato la sua cattedrale, in aperta opposizione con l'opera di Guglielmo.

Le ragioni storico-politiche e le ambizioni artistiche che sottessero alla creazione di Monreale valgono così a spiegarci la bellezza architettonica e il fasto decorativo di quella che voleva essere per i Normanni di Sicilia ciò che S. Sofia era per Costantinopoli, cioè la megale ecclesia, la "grande chiesa", la Cattedrale dell'Impero.

Di quell'impero che tuttavia doveva finire tragicamente di lì a poco, per l'imatura scomparsa di Guglielmo II, morto nel 1189 a soli trentasette anni.

Il primo edificio del complesso cui Guglielmo pose mano fu il convento, che già nel 1176 doveva essere quasi terminato se, come risulta da documenti dell'epoca, vi si trasferirono un centinaio di benedettini provenienti da Cava de' Tirreni.

Dell'abbazia sopravvivono ora solo parti della sala capitolare e della Torre dell'Abate, trasformate già nel XVI secolo in Cappella di San Placido e in sacrestia, e i ruderi di

quello che fu il bellissimo dormitorio dei monaci.

Pressoché intatto è invece il magnifico chiostro che, ancora più di altri analoghi esempi d'Occidente, si rivela elemento principe dell'edilizia religiosa.

E' probabile che appena completato il convento siano stati iniziati i lavori per il Duomo e per il Palazzo Reale, portati a termine anch'essi in tempo brevissimo, come dimostra la sostanziale unità di stile di tutte le costruzioni, non solo dal punto di vista architettonico, ma anche da quello ornamentale.

Le uniche parti rimaste sicuramente incompiute alla morte del re erano i pavimenti, i soffitti in legno dipinto e molti dei mosaici che, come un immenso, stupendo arazzo, rivestono le pareti e ingemmano le absidi della chiesa.

Secondo gli studiosi più autorevoli, questi ultimi sarebbero stati completati qualche decennio dopo la scomparsa del sovrano.

Per i pavimenti non finiti si adottò, all'epoca, una soluzione d'emergenza; quelli attuali furono realizzati sotto il cardinale Alessandro Farnese intorno al 1570.

I soffitti furono più volte cambiati e restaurati, specie dopo l'incendio del 1811, ma si cercò sempre di mantenere inalterato il caratteristico sapore islamico degli originali.

Uno degli argomenti ritenuti più probanti circa la fine dei lavori durante la vita del monarca fondatore è il fatto che la porta principale del duomo, eseguita in bronzo da Bonanno da Pisa, è datata 1185 e fu collocata in situ sicuramente nell'anno successivo, com'è attestato dall'iscrizione appostavi.

Il che vuol dire che il portale stesso, nel cui arco a ogiva essa fu sistemata, nonché il portico occidentale, costituente la facciata del tempio, dovevano essere già completati quando la bella porta giunse a Palermo, via mare, da Pisa. E' noto, infatti che la costruzione delle chiese iniziava dall'abside e terminava con la facciata.

La rapidità di esecuzione di tutto il complesso non si potrebbe spiegare senza la presenza a Monreale di una mano d'opera numerosa, altamente specializzata e di diversa estrazione, se dobbiamo giudicare dalle molte componenti stilistiche che caratterizzano l'insieme.

E' tuttavia evidente che questa pluralità di artisti dovette essere guidata con abilità da una mente straordinariamente vigile, dotata di eccezionale capacità di sintesi e, nel contempo, in possesso di conoscenze artistiche molto vaste.

La prima visione di Monreale è data dalle possenti absidi del Duomo, volte a oriente, completamente decorate da un ingegnoso sistema di membrature architettoniche, ottenute con l'incrocio di archi ciechi ogivali, di altezza diversa, cui aggiunge espressione vivacità un piacevole contrasto di colori.

Il fondo delle absidi è infatti di calcare bruno-dorato, mentre le nervature decorative sono di un tufo lavico grigio-nero che proviene dal Vesuvio.

A questi colori si aggiungono dei tocchi di rosso, dati dai pochi laterizi, usati per definire delle sottili fasce orizzontali.

Tale decorazione, che si articola rispettivamente in tre zone sovrapposte nell'abside

centrale e in due in quelle laterali, ricopre anche le strette pareti che le dividono e parte da uno zoccolo aggettante, del tutto privo di ornamenti.

Gli archi intrecciati vanno via aumentando in altezza, mentre mantengono la stessa larghezza, e sono arricchiti da incrostazioni a forma geometrica nella membratura delle zone superiori.

Il disegno armonico e l'uso della policromia rivelano qui, come anche sulle pareti delle navate laterali della chiesa e nell'elegante decorazione del chiostro, l'apporto di maestranze islamiche, che del resto si era già rivelato in periodo Ruggeriano, per esempio nel Duomo di Cefalù (1131) e nella Chiesa della Magione (1151), e che avrebbe trovato poi vasta applicazione anche nel Duomo di Palermo (1185).

Paragonato alle tre absidi, il resto dell'edificio appare estremamente sobrio e quasi esente da ornati, tranne che sulla facciata principale, volta a occidente, ove è collocata la porta di Bonanno.

Sembra che nel progetto originario essa fosse preceduta da un portico su arcate, assai più articolato dell'attuale e ornato da bellissimi mosaici, degno preludio alla superba decorazione della chiesa.

Il suo aspetto odierno risale al 1770, quando lo si dovette ricostruire, perché cadeva in rovina.

Questo, nel suo insieme, presenta una pianta basilicale latino-cassinese su cui s'innesta una chiesa bizantina a croce inscritta, priva di cupola.

L'edificio appare diviso, lungo lo stesso asse longitudinale, in tre corpi distinti, costituiti, rispettivamente dalla facciata con il portico e le due torri; da un grande ambiente a tre navate, scompartito da nove arcate di colonne; da una vasta zona orientale comprendente un doppio transetto, suddivisa a sua volta in tre parti, che termina nelle grandiose absidi, di cui la centrale è più ampia e più alta delle laterali.

La navata maggiore domina quelle contigue, il tiburio sovrasta l'incrocio della navata mediana con il transetto.

Inoltre la zona absidale con il suo potente aggetto semicircolare e la ricchissima decorazione esalta la zona più nobile dell'edificio, ovvero il santuario ove è situato l'altare. Essa era collegata direttamente con il Palazzo Reale, che sorgeva a nord e che, con la sua splendida facciata orientale, ornata da architetti e nicchie cieche, ne continuava la linea.

Nella zona sud della chiesa sorgeva il convento, il cui chiostro magnifico è addossato al fianco destro del Duomo.

L'interno di quest'ultimo, con i suoi oltre 102 metri di lunghezza, appare grandioso.

L'immensa navata centrale, tre volte più ampia delle navate laterali, sembra prolungarsi nel transetto che è largo quanto le campate che precedono le absidi.

Quest'ampio ritmo architettonico culmina col grande arco trionfale, trasverso, che precede il presbiterio e sembra far da cornice al vasto catino dell'abside principale, il quale acquista così un particolare risalto.

Altri quattro archi a profilo ovoide, due trasversi e due longitudinali, sono nel transetto. L'abside maggiore è coperta da una breve volta a ogiva, le altre da una semi cupola, mentre una volta a botte e due a crociera ricoprono gli spazi ad esse antistanti.

Il resto della chiesa si avvale di soffitti lignei policromi, poggianti sulle parti finestrate.

Nel loro aspetto attuale essi risalgono a restauri resisi necessari dopo l'incendio del 1811, ma l'originaria decorazione forse non era mai stata portata a termine e aveva subito numerosi interventi già in antico, a quanto ci riferisce una cronaca della fine del XVI secolo.

La diversità dei tipi di copertura impiegati in una stessa chiesa (a capriata, a crociera, a cupola, a volta) nell'architettura medioevale era studiata apposta per conferire maggiore dignità al santuario, ma qui a Monreale essa mostra una ricchezza di forme che va gradualmente aumentando dalla navata centrale fino alla zona orientale.

I soffitti della parte centrale del transetto sono i più sontuosi e presentano dei piccoli motivi a "stalattite", assai elaborati, rialzati da splendide dorature, che forse erano già presenti nella redazione originaria.

Le stallattiti riecheggiano infatti i muqarnas di tradizione islamica, che facevano parte del linguaggio architettonico corrente dei Normanni, egregiamente rappresentato a Palermo dagli stupendi esempi della Cappella Palatina, della Zisa, della Cuba.

Il crescendo architettonico e decorativo della chiesa sembra indurre lo spettatore a individuare immediatamente la maestosa rappresentazione musiva del Cristo Pantocratore benedicente, che domina il catino dell'abside maggiore.

Sebbene la figura del Salvatore abbia perso, nei confronti di quella analoga del Duomo di Cefalù, una certa "suggerione d'infinito", come scrive Roberto Salvini, per acquisire invece un "corposa presenza", si dà a incombere sull'osservatore.

A quest'atmosfera vagamente magica contribuisce non poco tutta la decorazione parietale a mosaico, che si dispiega per oltre seimila metri quadrati, costituendo il più esteso manto musivo che esista in Italia.

Si tratta di un luminescente rivestimento aureo sul quale si dispiegano pagine e pagine della Bibbia e dei Vangeli, narrate ai fedeli più comuni con un linguaggio popolare e accattivante, ricco di variazioni cromatiche.

Nondimeno, all'occhio esperto dei critici non sono sfuggite le notevoli differenze stilistiche di questo pur eccezionale parato decorativo

Essi hanno notato il cambiamento delle scuole artistiche e la conseguente diversità di esecuzione, anche temporale, fra i mosaici delle absidi e quelli delle pareti più lontane da esse.

Ciò denuncerebbe la presenza a Monreale, di almeno tre scuole di mosaicisti. Il disegno generale e la disposizione dei cicli narrativi si dovrebbero, quasi con certezza, a maestri greci reclutati appositamente a Bisanzio: è infatti impossibile pensare che fossero ancora attivi quelli che quarant'anni prima avevano decorato la Cappella Palatina e il Duomo di Cefalù.

Ad essi dovettero affiancarsi maestranze locali formatesi già in quel tempo, o addirittura all'arrivo dei primi mosaicisti greci giunti in Sicilia nell'XI secolo, all'epoca della contea degli Altavilla.

La maggior parte degli studiosi ritiene che la stesura dei mosaici abbia occupato l'arco dei vari decenni e che sia stata ripresa in tempi diversi.

E' più probabile, infatti, che nel 1189, alla morte di Guglielmo II, i lavori del complesso abbiano subito un'interruzione, poiché i monaci dell'abbazia non solo rimasero senza mezzi, ma vennero addirittura privati dei beni che possedevano e non è perciò pensabile che potessero attendere a una decorazione dai costi tanto elevati.

Essa fu invece ripresa sotto gli Svevi, agli inizi del Duecento, e fu forse sovvenzionata con i contributi di alcuni papi, quali Innocenzo III e Onorio III, che per la Chiesa di Monreale mostrarono sempre una particolare predilezione.

La seconda fase della decorazione di Monreale dovette protrarsi per alcuni decenni del Duecento, ma tutta la Basilica era di sicuro completamente finita nel 1267, quando si procedette alla sua definitiva consacrazione.

Nella prima metà dell'Ottocento furono eseguiti numerosi restauri ai pavimenti, ai tetti, al soglio reale, ai capitelli di numerose colonne del tempio, che erano rimasti gravemente danneggiati dall'incendio del 1811;

Quattro anni prima un fulmine aveva abbattuto la cuspide della torre sud della facciata, che però non fu mai ricostruita.

Infine, nel 1956 si procedette a un ulteriore restauro dei pavimenti, delle colonne e delle absidi; si provvide anche ad attenuare l'illuminazione della chiesa, le cui finestre erano state private in precedenza degli originali schermi di metallo, attraverso i quali la luce arrivava all'interno soffusa e non accecante.

Nonostante queste aggiunte e modifiche, la chiesa ha sostanzialmente mantenuto la propria originaria unità di stile.

Ciò è ancora più vero nel caso del chiostro del primitivo convento normanno, addossato al lato meridionale del Duomo.

Di dimensioni grandiose e regolari, è a pianta effettivamente quadrata, esso conserva tuttora intatta l'assoluta bellezza del suo primitivo disegno e si inserisce armonicamente tra il fianco sud della chiesa e l'antico dormitorio del convento, un tempo bellissimo e ancor oggi apprezzabile per la purezza delle sue linee architettoniche e la magnifica decorazione policroma assai variata.

Il chiostro, che lascia spaziare lo sguardo verso il bel paesaggio circostante, delimitato dai monti all'intorno, ha ognuno dei lati scandito da 26 arcate ogivali, poggianti su snelle colonnine binate, che si aprono sul giardino interno del convento.

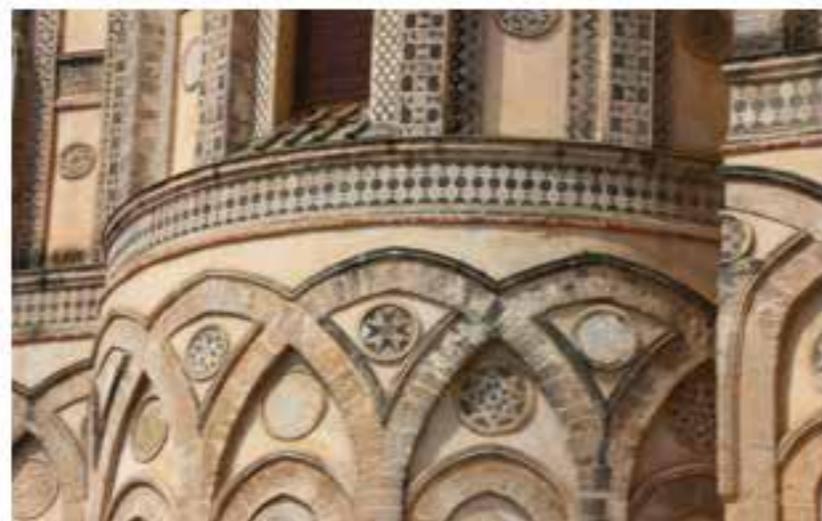
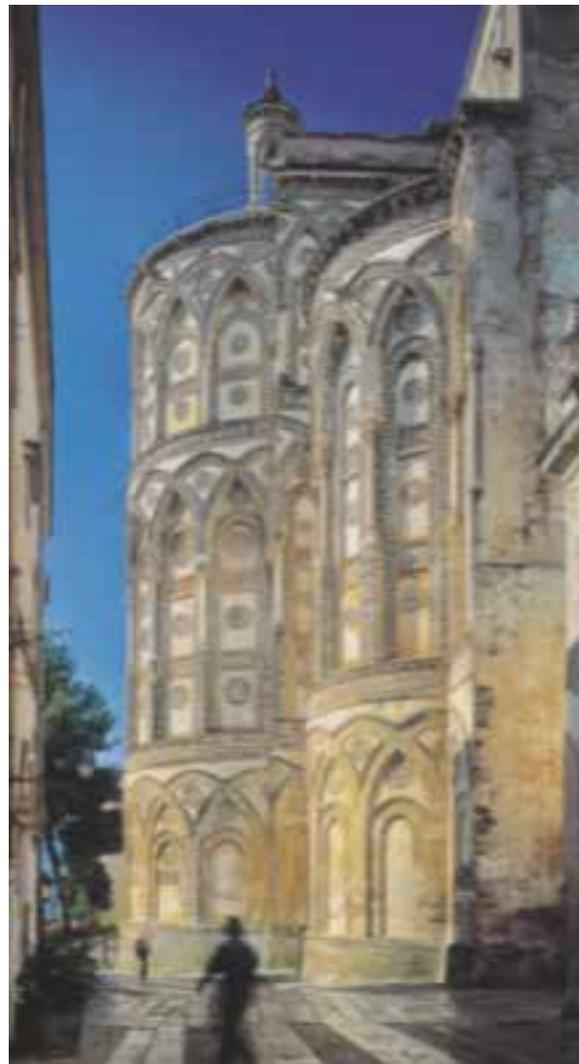
Nell'angolo sud-occidentale è una deliziosa fontanella, formata da una colonna, decorata a rilievo da un fitto motivo orizzontale a zig-zag (reminiscenze il tronco stilizzato di una palma), la quale sboccia da una vasca circolare sorretta da una tozza base cilindrica, essa è circondata da un delizioso chiostro quadrato, la cui forma squisita impreziosisce



Fig.44: Duomo di Monreale, facciata esterna, immagine tratta da www.turismo.it



Fig. 45: Duomo di Monreale, stampa, 1834. Foto tratta da: Flickr



e ancor più sottolinea la suggestiva, ritmica cadenza dell'insieme.

L'apparente monotonia della sequenza architettonica è infatti estremamente variata dalla fantasia degli elementi decorativi, impiegati con dovizia nelle colonne, nei pulvini, nei capitelli ed ancora nelle tarsie e nei mosaici policromi che ornano gli estradossi degli archi, contribuendo a creare un effetto complessivo di straordinaria suggestione.

Se il morbido profilo ogivale degli archi e la duplice ghiera a motivi geometrici che li incornicia sono di tradizione islamica, un altro motivo architettonico presente in essi è sicuramente mussulmano e si ritrova anche nei vani delle finestre di alcune parti più esposte del Palazzo Reale e del dormitorio del convento.

Le colonne di tutte le ali del chiostro sono binate e si innalzano su un plinto a tre tori, poggiante su un basso parapetto e ornato agli angoli con foglie d'acanto.

I capitelli sono doppi e forniti di abaco e si distinguono per la magnificenza e lo splendore delle decorazioni plastiche, fra cui numerose sono anche le figure umane ed animali.

Anche i fusti delle colonne, quanto mai differenziati, sono alternativamente lisci o incrostati, particolarmente ricchi sono i gruppi di quattro colonne angolari, decorate a rilievo.

Spirali di foglie e fiori, con al centro uccelli, animali affrontati o addorsati di tradizione orientale, rombi, linee a zig zag in verticale o in orizzontale, incrostazioni musive a strisce alternate o sfalsate, spine di pesce, rombi, poligoni disposti variamente sono i motivi ricorrenti di questa decorazione.⁶⁶

Fig. 46: Duomo di Monreale, dettagli dell'ornato esterno delle absidi. La parte posteriore del Duomo di Monreale è un esempio mirabile dell'arte araba. Presenta la convessità delle tre absidi con tre livelli di archi intrecciati che si arricchiscono di decorazioni policrome ottenute dall'uso sapiente di pietra calcarea brunita, lava grigio-nera e mattoni rossi in bande orizzontali. Gli archi, che originano da colonnine poggiate su alti basamenti, sono arricchite da tondi di dimensione e disegno differente che simulano rosoni ciechi finemente decorati. Foto tratte da: ALFIERI, Bianca, op.cit.

⁶⁶ ALFIERI, Bianca Maria. 1983. "Il Duomo di Monreale", Edizioni Idealibri.

3.2 LA CATTEDRALE ATTRAVERSO I SECOLI

Nella zona presbiteriale, in rapporto con l'ex Palazzo reale da una parte, e del Palazzo arcivescovile dall'altra, sono posti i due troni.

Quello regale, più ricco negli ornati, è sormontato dal mosaico che raffigura Cristo che incorona Guglielmo II.

Quello dell'arcivescovo, rimaneggiato in epoche successive, è sormontato dalla scena che raffigura re Guglielmo che dona il prototipo del Duomo alla Vergine.

Il trono reale è fiancheggiato da due transenne in marmo, ciascuna ornata da due grifoni alati ed elementi geometrici, di cui quella di destra, con la sua cornice di foglie, è originale, l'altra fu verosimilmente rifatta dopo l'incendio dell'1811.

Alcune parti dell'interno del Duomo sono state rimaneggiate anche più colte nei secoli. Tali interventi, non sempre visivamente documentabili, hanno talora modificato il messaggio simbolico voluto in origine dal sovrano committente.

E' opportuno pertanto citare le modifiche, gli ampliamenti e i mutamenti effettuati all'interno della Cattedrale.

Nelle pareti laterali delle due absidi minori si aprono due portali, uno a ogni lato, che risalgono a un'epoca posteriore alla costruzione del Duomo.

Nella parete laterale destra si trova un portale fatto aprire dal Cardinale Giovanni Borgia nel 1492.

Questi edificò, infatti, una sacrestia nell'ala dell'abbazia adiacente al fianco sud della Cattedrale; ciò rese necessaria la copertura dello stretto spazio tra i due elementi architettonici e l'apertura di un portale nel lato sud del Duomo che permettesse l'accesso alla nuova sacrestia e all'antisacrestia installata nello spazio intermedio.

La cornice marmorea rettangolare e la decorazione a mosaico, disposta secondo un disegno geometrico, conserva il carattere delle decorazione del XII secolo.⁶⁷

Il primo restauro del pavimento della zona presbiteriale, per il quale si hanno notizie, è quello eseguito proprio per volontà del cardinale Enrico Cardona, chiamato a reggere la Diocesi dal 1512 al 1530.

E' interessante informare di quanto emerso dai recenti restauri curati dalla soprintendenza ai Beni Culturali di Palermo.

La pavimentazione mosaicata del presbiterio è costituita da almeno cinque tipi di diversa manifattura.

L'area del transetto sinistro è l'unica che mostra la decorazione musiva coeva alla costruzione del Duomo nonché i motivi ornamentali figurati, ossia le quattro lepri riunite in cerchio, gli otto pesci affiancati e disposti all'interno di una circonferenza e la riproposizione del sistema planetario stilizzato.

Nel transetto sinistro, il sistema costruttivo presenta una pavimentazione costituita da lastre di marmo sulle quali sono stati scavati i solchi che ospitano le tessere musive, a

differenza delle restanti parti dove il mosaico poggia su una base di calce e sabbia.

Diversa è anche la tipologia di tarsia applicata.

I mosaici di questa sezione sono infatti realizzati con largo impiego di paste vitree ricoperte di foglia d'oro.

Queste sono realizzate con la stessa tecnica e gli stessi materiali delle tessere dorate presente nei mosaici figurati parietali. A differenza di queste, però, le tessere pavimentali furono collocate con la foglia d'oro rivolta verso la malta di allettamento con l'intento di garantirne la durezza.

La visione, pertanto, doveva consentire di coglierne il riflesso dorato attraverso lo spessore trasparente dei tasselli.

Le tessere litiche usate in questa zona del presbiterio sono di porfido, serpentino, pietra lavica, pietra rossa di Siria, giallo di Nubia, bianco di Salerno e altre presenti in percentuale minore, come tessere di terracotta maiolicata.

I motivi decorativi che rievocano la tradizione orientale ne giustificerebbero l'attribuzione a manifatture arabe.

Nel resto della pavimentazione del presbiterio i mosaici sono realizzati quasi completamente con tessere litiche dalla consueta quadricromia (rosso, verde, bianco e giallo).

Anche se è ripreso il gusto delle geometrie islamiche, il modulo decorativo è ripetitivo è caratterizzato dalla presenza di dischi di porfido di medie e grandi dimensioni.

Tali cerchi potrebbero verosimilmente essere stati realizzati sezionando colonne, ipotesi questa avvalorata dalla presenza di alcuni frammenti che presentano il bordo lucidato lungo la curvatura.⁶⁸

Il presbiterio fu risistemato ancora una volta durante l'episcopato di Ludovico II Torres. Le modifiche più evidenti furono apportate alla cappelletta del Battista, ornata dal mosaico con l'immagine a mezzo busto del santo.

In questo spazio angusto il porporato volle trasferire il nuovo fonte battesimale sistemandolo di fronte a una statua bronzea del Battista.

Ludovico II Torres scompose pure l'ambone, trasferì la statua della Madonna del Popolo dalla nicchia dell'abside dietro l'altare maggiore all'altare di destra, più accessibile ai fedeli, allorché la grande tavola dell'Ogiritria perdeva gradualmente il suo ruolo di venerazione.

Da qui la scelta della sostituzione di un'immagine bidimensionale con una tridimensionale e più realistica. Tra i vari lavori di manutenzione realizzati da quest'ultimo, vi è anche la risistemazione all'antisacrestia tra il 1592 e il 1595. Questa sezione del Duomo verrà rimaneggiata ancora una volta sia durante l'episcopato di Francesco Giudice, dal 1704 al 1725, sia durante quello dell'arcivescovo Testa nel 1762.⁶⁹

⁶⁸ Ivi, pp.150-151.

⁶⁹ Ivi, pp. 154-155.

⁶⁷ SCIORTINO, Lisa. 2012. "Monreale; il Duomo, i mosaici, il chiostro", Edizioni Simebooks, p.149.

CAPITOLO 4: I MOSAICI

Lo splendore che caratterizza il Duomo di Monreale è essenzialmente dovuto alla magnificenza delle pareti istoriate con scintillanti tessere che narrano le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento con un linguaggio idoneo ad attrarre i fedeli.

Nonostante i seimila metri quadrati circa di mosaico, a Monreale si percepisce immediatamente l'armonia tra la ricca decorazione e la grandiosa architettura, in un gioco di equilibri dove una esalta l'altra.

Nell'ideare il progetto, l'architetto dovette pensare all'effetto dei mosaici distribuiti sulle architetture.

Tutto è studiato per esaltare l'ornato musivo: nella navata centrale i pulvini sopra i capitelli costituiscono la base del mosaico; nella sezione del transetto un altro profilo sta alla base dei quattro archi che inquadrano il presbiterio; nella sezione absidale la decorazione si spinge uniforme fino all'unica cornice alla base del catino absidale.

Visti dalla navata maggiore, questi tre elementi di rilievo sulla superficie levigata danno un'impressione di ampi gradini che guidano lo spettatore, attraverso una diagonale ascendente, verso la grande immagine del Cristo Pantocratore, che domina lo spazio interno della chiesa.

A differenza del Duomo di Cefalù, dove l'immagine di Cristo appare più spiritualizzata ma distaccata da ciò che la circonda, a Monreale il Pantocratore è strettamente legato al contesto, dando l'impressione di far convergere in se, attraverso il gesto delle braccia aperte, le linee dell'architettura.

La sezione dedicata ai mosaici comincia al di sopra dell'alto zoccolo, volutamente privo di immagini per assicurare la concentrazione visiva alla sacra raffigurazione musiva.

L'alto zoccolo è rivestito di marmo bianco e decorato da fasce verticali con incrostazioni policrome a motivi geometrici.⁷⁰

La parte alta dello zoccolo è costituita da una fascia orizzontale con duplice cornice, ornata dal ritmico ripetersi di un motivo a palmetta in mosaico policromo.

E' concordemente ritenuto che i mosaici appartengano all'età di Guglielmo.

L'esame condotto su di essi ha evidenziato la collaborazione di squadre di mosaicisti che si influenzarono reciprocamente, pur sotto un'unica direzione.

Sebbene per i mosaici sia evidente un lavoro simultaneo di più mani provenienti da officine diverse, e dunque una diversità qualitativa dell'ornato, tale lavoro non dovette tuttavia essere esteso a generazioni successive, non evincendosi una variazione stilistica.

Le zone più visibili, come ad esempio l'abside, sono più curate nel dettaglio ornamentale di quelle meno esposte, come il transetto o alcune sezioni delle navate laterali, dove sembra rilevarsi la frettolosità imposta dalla direzione che doveva concludere i lavori nel più breve tempo possibile.

Il complesso musivo è caratterizzato dalla ripetizione di tipi facciali identici, anche nei



47

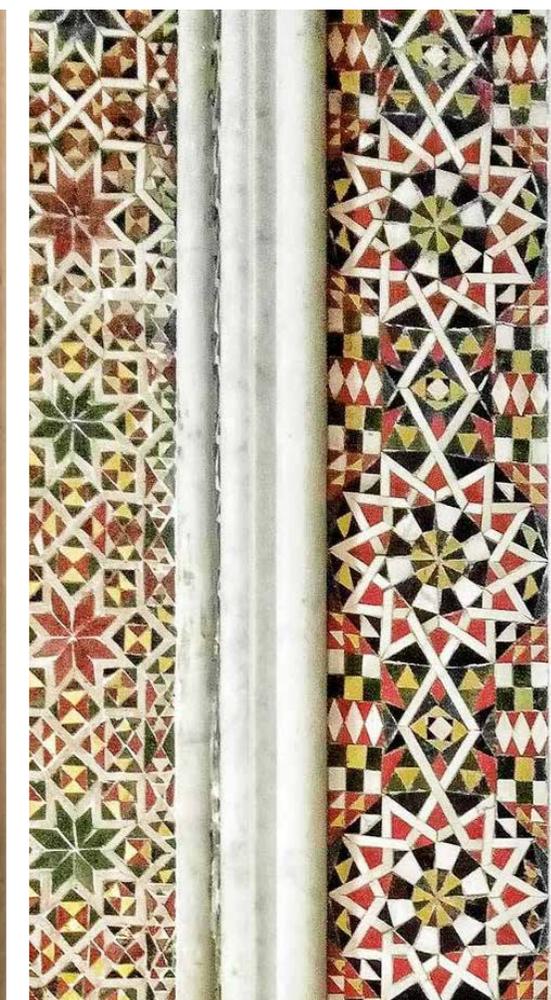
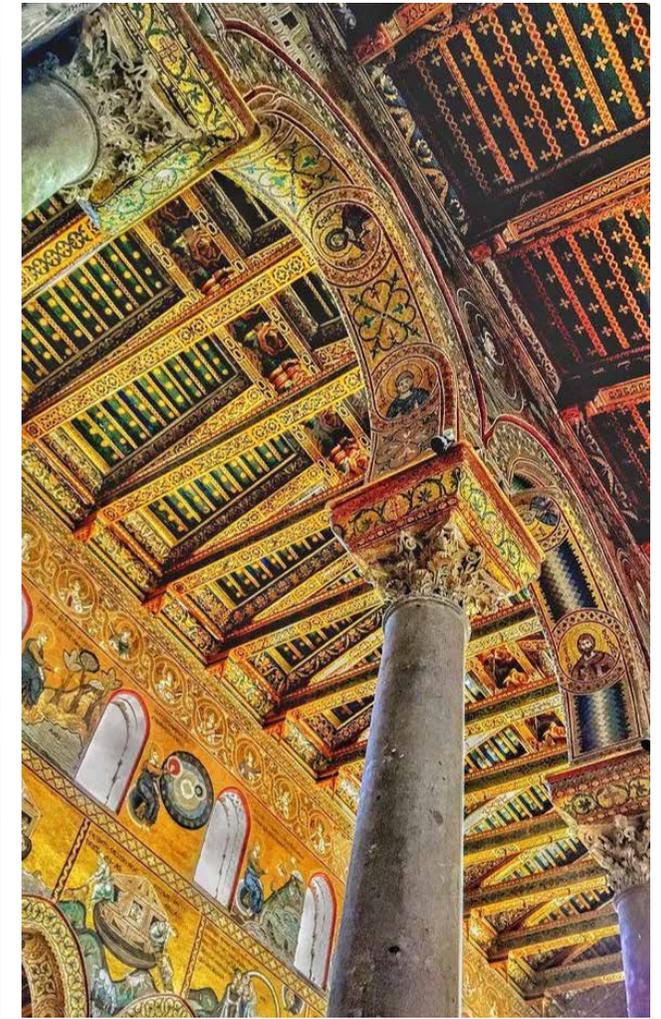
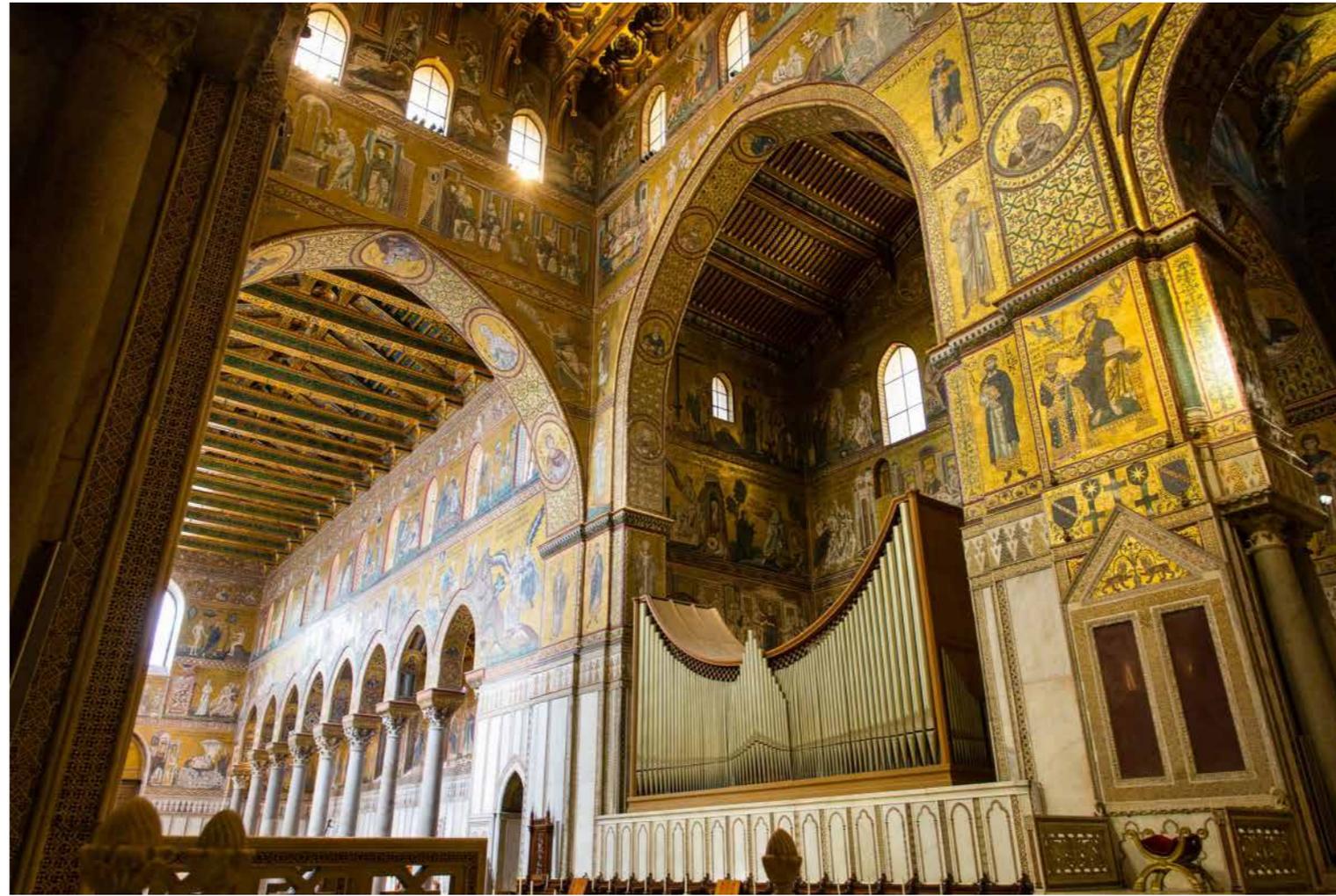
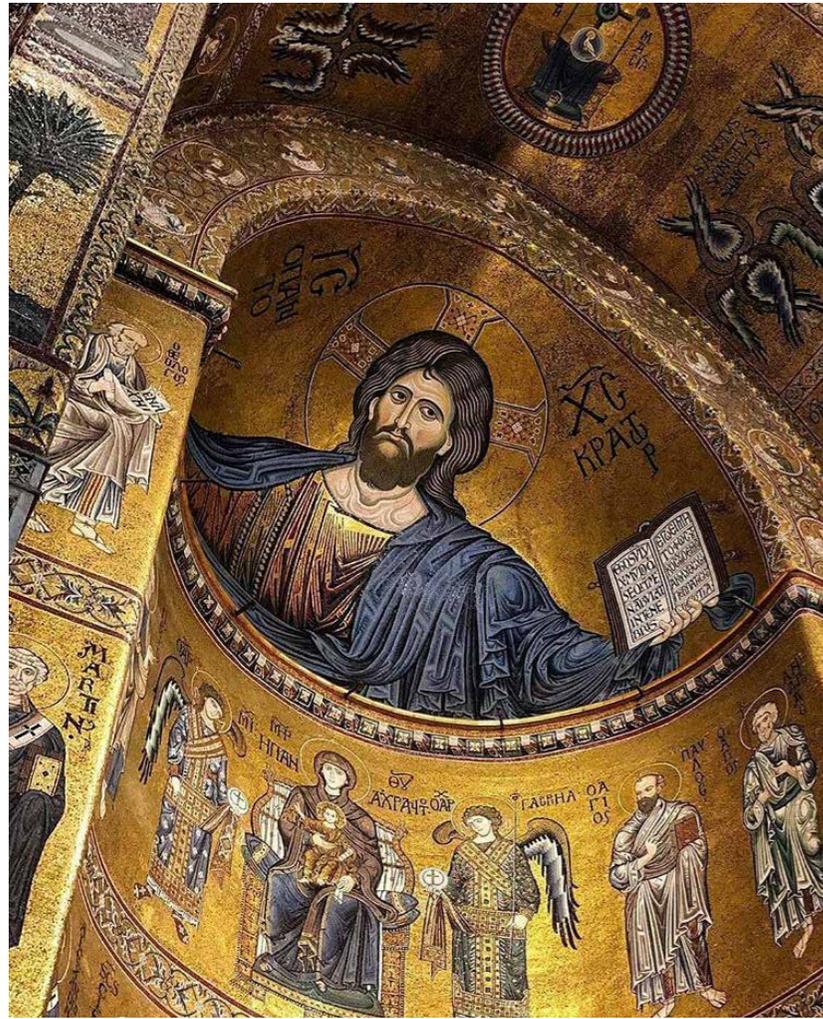


Fig. 47: fascia a palmette di mosaico policromo di separazione tra la sezione inferiore e i mosaici; fasce di separazione verticale con incrostazioni policrome a motivi geometrici. Foto tratta da: www.palermoviva.it

⁷⁰ SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 160.



gesti, di paesaggi ed elementi architettonici, a volte meramente riempitivi. Ciò più che dare monotonia all'opera conferisce omogeneità.

Vista l'organizzazione del lavoro a squadre e la standardizzazione delle immagini. È generale il convincimento che la decorazione musiva del Duomo fu completata qualche anno dopo la morte di Guglielmo.

I mosaici di Monreale hanno un precedente e vicino prototipo iconografico nell'ornato musivo della cappella Palatina di Palermo.

Solo il ciclo con le scene della vita pubblica di Cristo non ha precedenti nella cappella del Palazzo Reale di Palermo.

In quasi completo accordo con quello della Cappella Palatina, sia per impostazione che per collocazione, è il gruppo iconografico con le scene tratte dall'Antico Testamento.

Analogamente sono riportate le scene della vita dei Santi Pietro e Paolo, nella cappella di Palermo ripresi nelle navate laterali, mentre a Monreale proposte nelle cappelle ai lati della solea, che si concludono con monumentali immagini dei Santi nelle absidi laterali, secondo l'usuale schema bizantino.

Diverso è invece il prototipo iconografico per l'abside di quest'ultimo che subì chiaramente l'influenza della decorazione della conca absidale del Duomo di Cefalù, pur introducendo arricchimenti e modifiche, come l'adattamento all'abside di una decorazione spesso prevista e applicata alla cupola.

E' stato generalmente ritenuto che nessuna delle caratteristiche dello stile musivo di Monreale è lontanamente presagita nella decorazione dell'età di Guglielmo I il Malo; ci si trova piuttosto dinnanzi a un mutamento improvviso e non a una graduale evoluzione.⁷¹

4.1 I MOSAICI DELL'ABSIDE E DEL PRESBITERIO

Monreale, dal punto di vista dello stile musivo, rappresenta dunque una significativa innovazione.

Anche se non del tutto chiara la modalità di realizzazione dei mosaici, appare verosimile che l'opera fosse eseguita sul posto grazie ad alti ponteggi.

Sulla parete, dopo l'abbozzo lineare, si stendeva la malta, sulla quale era dipinto lo schizzo eseguito dal mosaicista.

La realizzazione dei mosaici implicò certamente una serie di operazioni eseguite a mano libera.

Alla scelta delle raffigurazioni sacre dovettero partecipare teologi e colti ecclesiasti.

I mosaici raffigurano la storia del mondo secondo la visione biblica, dalla Creazione alla diffusione della Chiesa nel mondo grazie agli Apostoli, mentre la sezione absidale è dedicata al Pantocratore e alla corte celeste.

Punto di partenza per la lettura musiva è la Sapienza di Dio, Sapienza Dei, simbolicamente rappresentata da una donna coronata, posta sull'arco di ingresso al presbiterio

accompagnata dagli arcangeli Michele e Gabriele.

La grandiosa immagine del Pantocratore, fulcro architettonico e decorativo, ha proporzioni impressionanti: l'altezza totale è sette metri, di cui tre ne misura il volto dai capelli alla barba, la larghezza è di tredici metri circa. Avvolto nel manto blu, Cristo ha sul capo il nimbo cruciforme, la mano destra è posta in atto benedicente alla maniera greca mentre a sinistra regge il Vangelo aperto sulle cui pagine, si legge scritto in latino e greco; "Io sono luce del mondo, chi segue me non camminerà nelle tenebre", dal Vangelo di San Giovanni. Le due ciocche di capelli che cadono sulla fronte di Cristo rappresentano simbolicamente la Sua natura umana e divina insieme. Attorno a Lui è riunita la corte celeste. La cornice del catino absidale è ornata da una serie di medaglioni che raffigurano l'Emmanuele posto al vertice dell'ogiva e otto profeti che recano cartigli.

Ai lati, sulla sezione superiore, sono due serafini, vicinissimi al volto di Cristo, raffigurati con sei ali (due coprono il volto in ossequio alla divinità, due coprono i piedi in rispetto alla Sua umanità, due sono pronte a volare al comando di Dio), e due cherubini raffigurati, secondo la visione apocalittica, con i quattro volti (di uomo, di aquila, di toro e di leone). Sulla sezione inferiore sono i quattro arcangeli: Michele e Gabriele, vestiti in dalmatica e manto in allusione alle missioni a loro affidate, Raffaele e Uriele, vestiti in dalmatica e stola perché addetti al servizio dei divini misteri.

Al centro del sottarco, posta entro un medaglione, è l'Etimasia, tema iconografico che prevede la rappresentazione di un trono vuoto con le insegne della Passione di Cristo. La decorazione della parte alta dell'abside maggiore si conclude con la raffigurazione della mano di Dio Padre, che viene fuori dal cielo che si incurva, dalla quale parte un raggio, che termina in prossimità del volto dell'Annunciata, velocemente percorso dalla colomba dello Spirito Santo.

Di fronte alla Vergine, Gabriele le annuncia l'incarnazione del Figlio di Dio.

Tale scena, elemento frequente nelle chiese bizantine, si ritrova anche nella cappella Palatina di Palermo e fa sì che "l'arco su cui è posta – scrive Kitzinger – diventi simbolo del cancello orientale descritto da Ezechiele, attraverso il quale "nessuno entrerà poiché per esso è entrato l'Eterno"; vale a dire che essa introduce nell'architettura del santuario il simbolismo della concezione miracolosa della Vergine".

Sotto il Pantocratore, al centro dell'abside, è raffigurata Maria, cui è intitolato il Duomo, la "Tutta Immacolata" ripresa in trono con il Bambino in braccio.

Il fazzoletto bianco che tiene nella mano sinistra indica che la Vergine presiede alle preghiere dei fedeli come gli imperatori che, tenendolo in mano a ornamento e come oggetto di etichetta, presiedevano ai giochi.

La Vergine è affiancata dagli arcangeli Gabriele e Michele che reggono l'ostia sacra, dai Santi Pietro e Giacomo, Paolo e Andrea, e ancora, i Santi Giovanni Teologo, Luca, Bartolomeo, Filippo, Matteo, Marco, Tommaso e Simone.

Sul livello inferiore, in prossimità della Vergine in trono sono, i Santi Clemente papa, Pietro di Alessandria, Silvestro e Tommaso Becket arcivescovo di Canterbury, e ancora

⁷¹ Ivi, p. 33.

i Santi Stefano, Martino, Biagio, Antonio Abate, Agata, Lorenzo, Nicola, Ilario, Benedetto da Norcia e Maria Maddalena.

Nelle facce esterne dell'arco sovrastante il santuario sono rappresentate due colonne e, su queste, i busti dei Santi Simeone, a destra, e Daniele a sinistra, i quali furono soprannominato "stiliti" dalla tradizione agiografica, perché vissero su una colonna senza mai scendere, nel V secolo, per quarantasette anni il primo e trenta il secondo.

Nelle icone monrealesi dei santi, nei simboli di cui queste sono cariche, è riassunta l'intera loro vicenda biografica, ma anche e soprattutto il senso della loro vita credente e la storia della Chiesa stessa, intesa come storia di santità.

Sugli archi laterali della solea sono dodici profeti con i loro cartigli.

Di fronte al Pantocratore, sulla faccia interna dell'arco di ingresso alla solea, è il velo della Veronica, il Mandyllion, prima narrazione iconica di Dio, adorato da due angeli.

Ed è proprio lì che il Pantocratore sembra specchiarsi, nel piccolo sudario che riproduce il Suo volto martoriato.

Sulle pareti della sezione del presbiterio sono scene della vita di Gesù, dall'infanzia alla vita pubblica a destra, e dalla Passione alla Pentecoste a sinistra.

Sulla arcate del presbiterio sono i busti dei progenitori di Cristo: Noè, dal bianco manto regale che tiene nelle mani il pane e il vino, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuda, Obeth, Jesse, Davide, con il cartiglio Adorabis, Salomone, con il cartiglio Audi fili praecepta, che invita i fedeli a porgere l'orecchio agli ammaestramenti, Roboamo, Booz, Fares, Esrom, Aminadab, Naasson, Salmon, Abia, Asaf, Joram, Ozia, Jotham, Achaz.

Le absidi laterali illustrano scene della vita di San Pietro, a destra, e di San Paolo, a sinistra.

Sulle pareti della navata maggiore sono narrate, su due registri, storie tratte dall'Antico Testamento, della Creazione, dall'estremità della parete destra vicino al presbiterio, fino alla Lotta di Giacobbe con l'angelo, dall'estremità della parete sinistra

Le pareti delle navate laterali raffigurano i miracoli e le guarigioni di Cristo durante la sua vita pubblica.



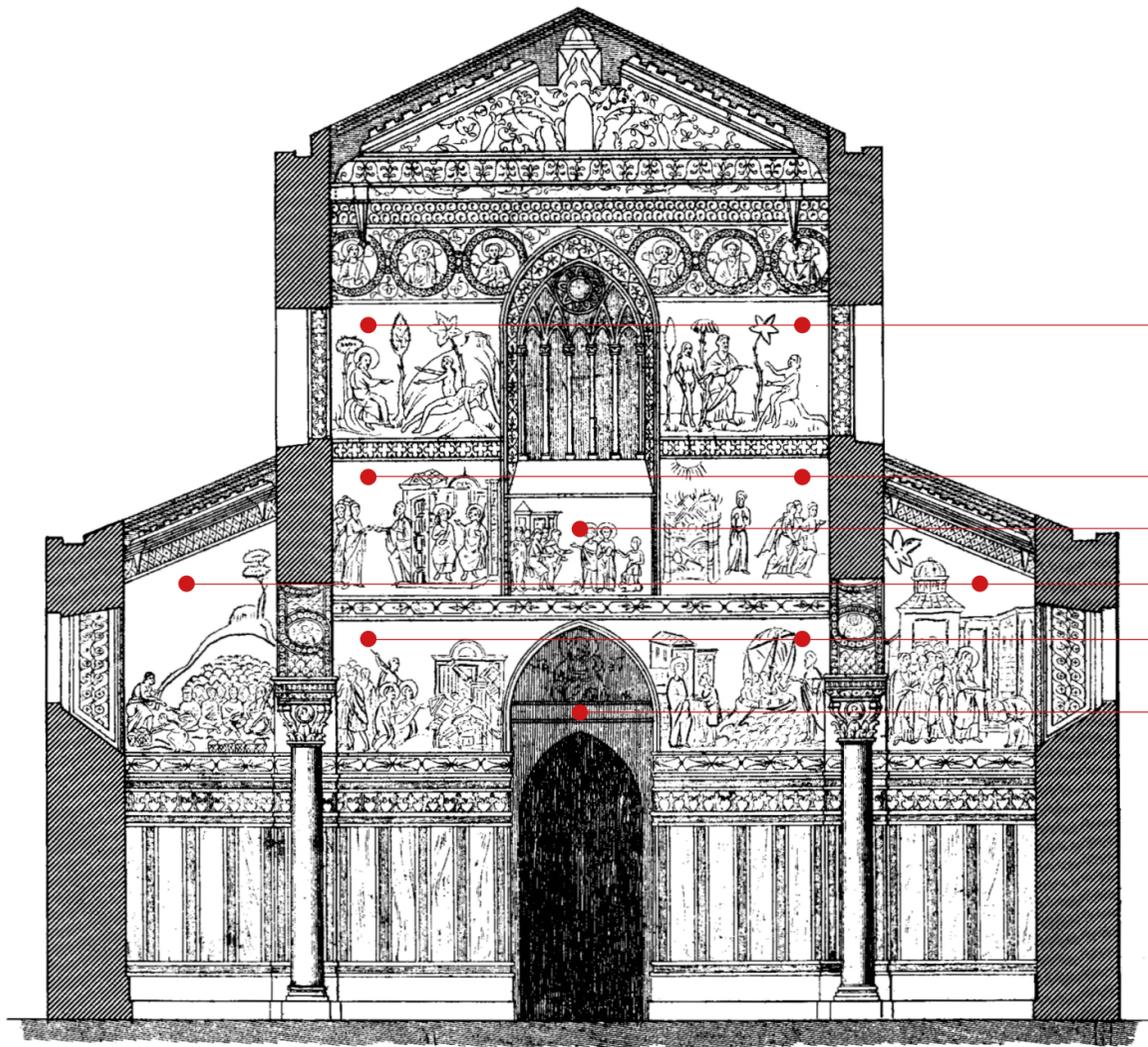
48



49

Fig. 48: Emanuele e quattro serafini a sei ali, volta. Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 77.

Fig. 49: Cherubino dai quattro volti, volta. Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit..



50

Creazione di eva

Eva presentata ad Adamo

Lot e i due angeli

Distruzione di Sodoma

I Santi Cassio e Casto davanit all'Imperatore

Moltiplicazione dei pani e dei pesci

Guarigione della donna curva

Martirio dei Santi Cassio e Casto

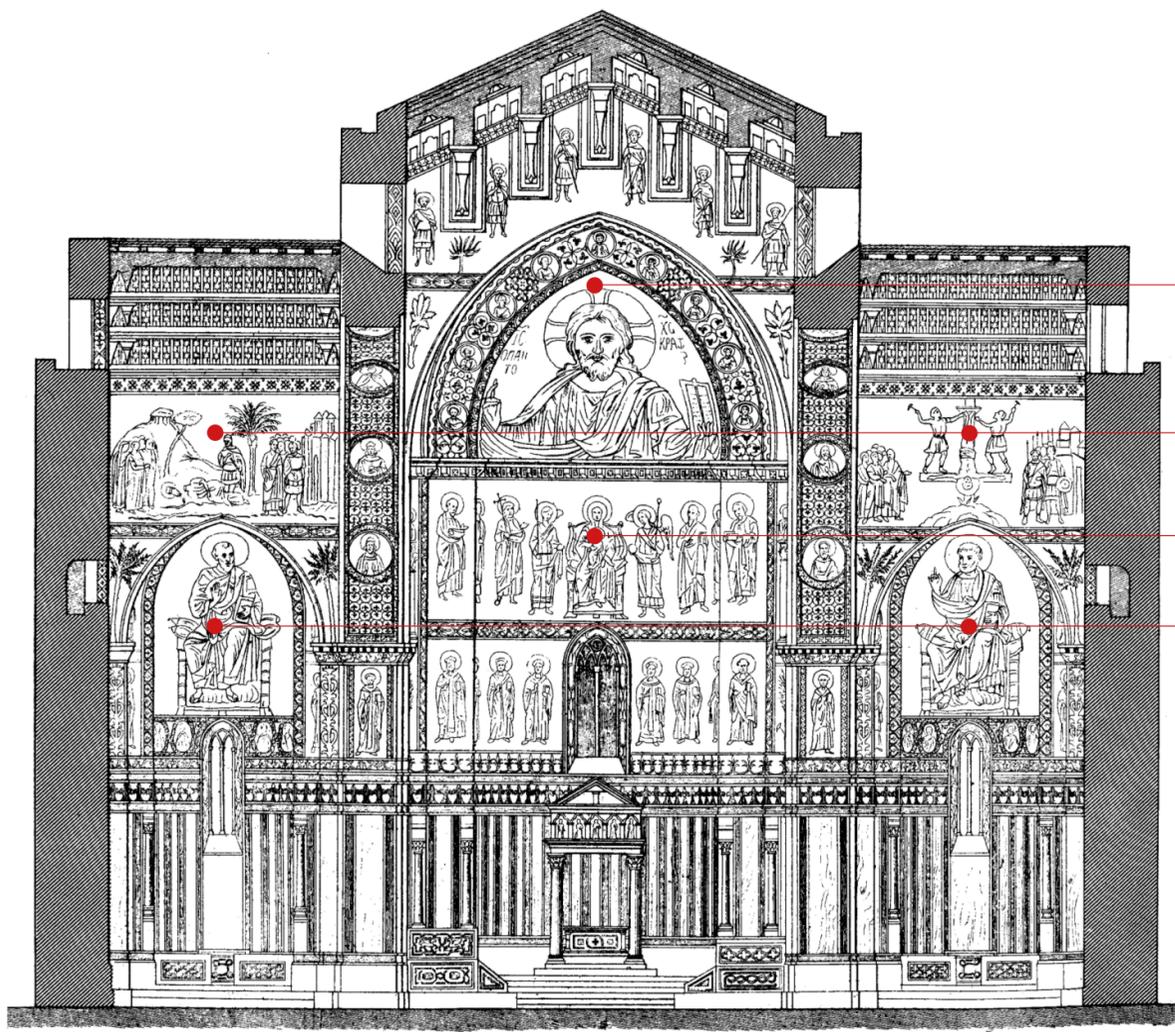
Miracoli di San Castrense

Vergine con il Bambino (Odigitria)

Fig. 50: Mosaici della controfacciata. Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 84.

Fig. 51: Controfacciata. Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 84.





52

Cappella settentrionale (Ciclo di San Paolo)

Abside Maggiore

Cappella meridionale (Ciclo di San Pietro)

Cristo Benedicente (Pantocratore)

Decollazione di San Paolo

Crocifissione di San Pietro

Vergine in trono con angeli e santi

San Paolo in trono

San Paolo in trono

Fig. 52: Mosaici dell'Abside. Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 36.

Fig. 53: Mosaici dell'Abside. Foto tratta da: Cristo Pantocratore, da SCIORTINO, Lisa, op.cit., p. 37.



53

SCS

Storie dell'Antico Testamento

Transetto (ciclo della vita di Cristo) Abside, solea e campata attigua

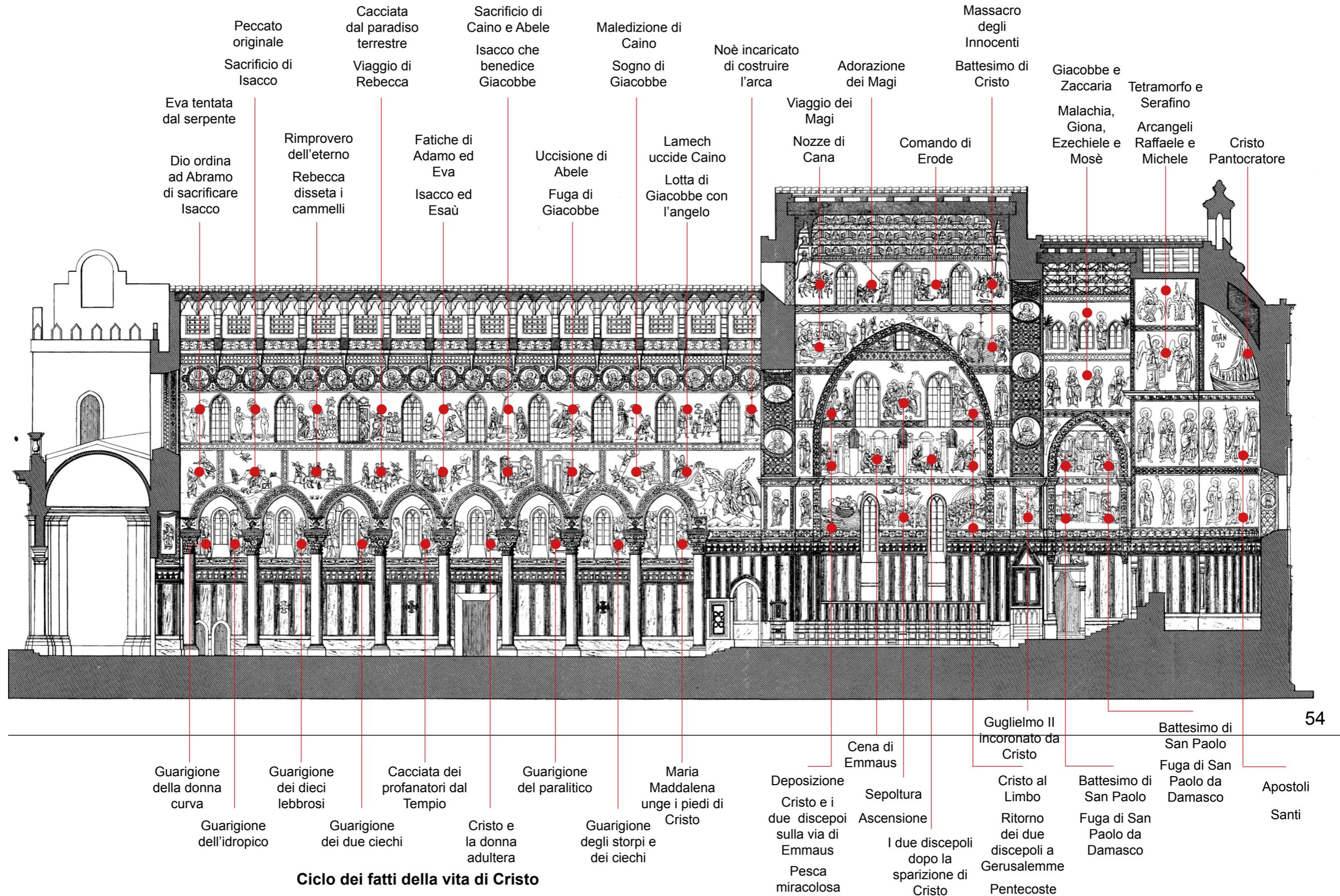


Fig. 54: Mosaici della navata maggiore e della navata laterale sinistra (o settentrionale) e mosaici del presbiterio sezione sinistra (o settentrionale). Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., pp. 49 e 88.



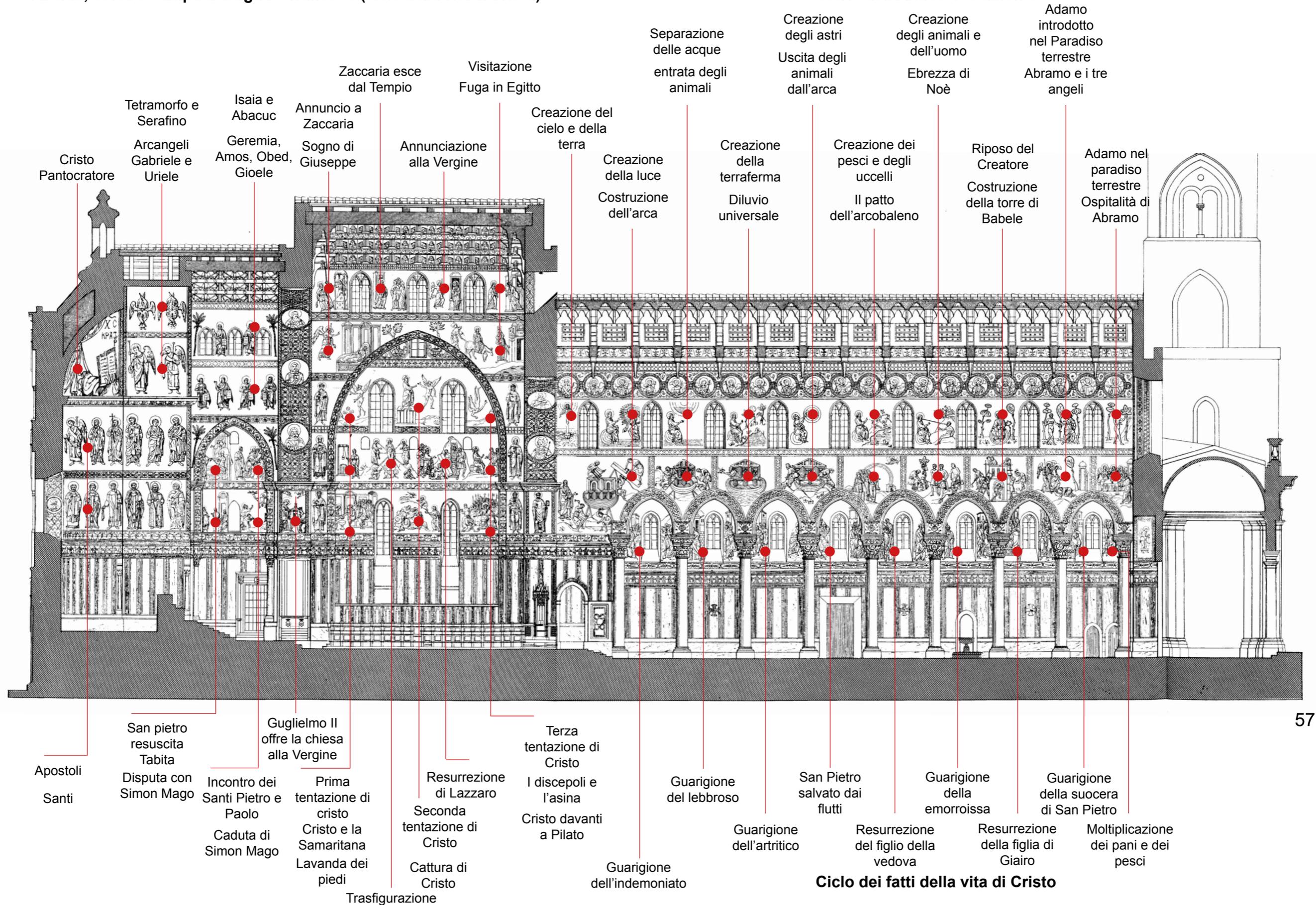
Fig. 55: Mosaici della navata maggiore e della navata laterale sinistra (o settentrionale). Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., pp. 86 e 87.



Fig. 56: Mosaici della navata maggiore e della navata laterale sinistra (o settentrionale). Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., pp. 82 e 83.

Abside, solea e campata attigua Transetto (ciclo della vita di Cristo)

Storie dell'Antico Testamento



Ciclo dei fatti della vita di Cristo

Fig. 57: Mosaici della navata maggiore e della navata laterale destra(o meridionale) e mosaici del presbiterio sezione destra (o meridionale). Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., pp. 48 e 81.

4.2 ORIGINE E SVILUPPO DELL'ARTE MUSIVA

Sulla scena artistica contemporanea il mosaico, al pari delle altre tecniche compositive, viene assunto come linguaggio dalla piena libertà espressiva, senza limiti formali o sintattici.

L'arte musiva nasce in stretto rapporto con la decorazione architettonica: il suo statuto è definito dalla luce, dal colore, dai parametri spaziali.

La sua materia costitutiva è fatta di malta, di tessere di pietre, marmi, pasta vitrea, smalti, ma anche di scaglie di conchiglie e madreperle, di pigmenti.⁷²

L'arte di decorare una superficie con un intarsio di pietre colorate o altri materiali era già conosciuta nell'antica Mesopotamia.

Il palazzo di Warka (ad Uruk) in Chaldaeae, del IV millennio a.C., contiene una simile decorazione a motivi geometrici, composta da piccoli coni di terracotta fissati nel fango. Robison⁷³ sostiene che i pavimenti a mosaico a ciottoli naturali o a piccole tessere di differenti colori, a motivi geometrici o con figure umane od animali siano un'invenzione greca. In realtà, i primi mosaici, databili al IX secolo a.C., sono assiri e furono scoperti nel nord



Fig. 58: Immagine della decorazione a motivi geometrici composta da piccoli coni di terracotta del palazzo di Warka, IV millennio a.C.. Foto tratta da: FIORI, Cesare, op. cit.

Si tratta di mosaici costituiti da grossi ciottoli bianchi e neri, da 5 a 8 cm di diametro, che compongono motivi a scacchiera, talvolta con cerchi inscritti nelle caselle quadrate.

La tecnica del mosaico e l'idea di utilizzare dei colori alternati furono, quindi, forse adottate per la prima volta dagli architetti che costruirono i palazzi contenenti tali opere.⁷⁴

La diffusione dei mosaici da Oriente a Occidente fu incoraggiata dall'occupazione persiana dell'Asia Minore nel 546 a.C.; c'era però già stata una prima penetrazione nell'arte occidentale di motivi hittiti lungo la via di terra, e questa lenta diffusione si verificò anche per i mosaici; inoltre, gli esempi greci sembrano essere derivati da originali asiatici e non assiri.

Il primissimo pavimento a mosaico scoperto in Grecia è ascrivibile al VI secolo a.C. Fu ritrovato nella cella del tempio di Athena Pronaia a Delfi ed è composto da ciottoli colorati (neri, bianchi, blu e rossi), ma non presenta alcun motivo né geometrico né figurativo e di esso ci sono giunti solo alcuni piccoli frammenti.

Dal IV secolo in poi ci fu un percettibile sviluppo nella tecnica del mosaico, come si può vedere dal pavimento del Tempio di Zeus ad Olimpia, dove pietre sagomate sono inserite tra i ciottoli con lo scopo di delineare importanti dettagli.

Nel corso del tempo i mosaici in tessellatum divennero la tecnica dominante: l'uso di piccoli cubi o pietre tagliate (tessere) di vari colori permise una delineazione chiara e profonda ed un passaggio per mezzo di toni sfumati di colore da una parte del mosaico all'altra, in modo da evitare la necessità di listelli in piombo.

Si è giunti alla conclusione che i mosaici decorati a ciottoli abbiano raggiunto il loro periodo di massimo splendore nel tardo V e IV – III secolo a.C., sebbene anche dopo questo periodo non siano scomparsi completamente e siano stati realizzati persino in epoca romana repubblicana.

Poi, nel III secolo a.C. i mosaici ciottoli lasciarono posto ai mosaici a tessere.⁷⁵

Un numero notevole di fattori causò questo passaggio: a) il bisogno di pavimentare vaste zone; b) il rifornimento di tessere più agilmente ottenibile e più adatto alle necessità che la raccolta di ciottoli; c) i "cubetti" più semplici da mettere in opera e adatti ai disegni desiderati; d) la maggior facilità di accompagnare i colori utilizzando le tessere.

È con il I secolo d. C. che il mosaico pavimentale assurge al suo massimo splendore, mentre l'opus sectile, una nuova tecnica assai raffinata, prende il posto dell'opus vermiculatum, per cui intarsi di pietre e marmi pregiati sagomati in forme geometriche e dimensioni relativamente ampie rispetto alle tessere musive costituiscono la principale novità delle pavimentazioni di epoca imperiale.

In generale, il pavimento di epoca romana imperiale è decorato totalmente in opus tessellatum, seguendo criteri di divisione dello spazio del tutto innovativi e piuttosto

⁷² FIORI, Cesare. 2018. "Tecnica e arte del mosaico antico", Edizioni del Girasole, dicembre, p.11.

⁷³ GALLI, G. 1989. "Il mosaico nella tradizione Ravennate. Storia, materiali e tecniche", ed. Ulisse, Torino.

⁷⁴ FIORI, Cesare, op.cit., p.35

⁷⁵ Ivi, p.36.

complessi.

È di questo periodo la comparsa dei mosaici parietali, con l'utilizzo prevalente di tessere in pasta vitrea.

L'effetto che si cercava era quello della pittura e per dare l'illusione ottica di un dipinto sul pavimento si nascondeva con malta dello stesso colore delle tessere la divisione tra gli elementi che costituivano il disegno.

L'Opera veniva poi rifinita con una levigatura e il senso della "profondità" era ottenuto attraverso rapporti di chiaroscuro.

L'avvento in uso dei mosaici parietali, probabilmente, ebbe delle motivazioni sia di ordine funzionale che estetico-filosofico, in quanto la durata nel tempo dei materiali garantiva il risultato di una "pittura eterna".

Questa forma d'arte, particolarmente efficace per la rappresentazione di immagini sacre atto a diffondere anche visivamente il messaggio evangelico, si affermò in epoca cristiana e soprattutto bizantina.

A quel punto, superando il concetto di mosaico come imitazione della pittura, la tecnica poté imboccare la strada di una reale autonomia, per cui l'opera musiva, allontana dalla visione diretta e ravvicinata dell'osservatore, non dovette più sottostare a canoni di regolarità ed uniformità nel taglio delle tessere, dunque, non costituirono più un problema, anzi la loro presenza aveva lo scopo di far risaltare un particolare taglio ed una collocazione voluta non da un semplice esecutore, sebbene dotato di grande esperienza manuale, ma da un vero artista, dotato di proprio gusto estetico e di genialità creativa.

La malta di allettamento diventò un semplice supporto e non più un mezzo per risarcire errori e difetti costituiti dagli spazi tra le tessere stesse.

Le opere realizzate tramite questi nuovi criteri sono state definite opus musivum.

La trasformazione dell'arte musiva da pavimentale a parietale fu favorita, probabilmente, dall'aumentata disponibilità di materiali vetrosi e dalla scoperta di nuove tecniche per variare le colorazioni e le sfumature di colore di questi.

I livelli più alti dell'arte musiva si raggiunsero senza dubbio in epoca bizantina, quando il mosaico parietale si contraddistinse per il carattere aulico e prevalentemente religioso delle raffigurazioni e per l'aspetto trascendente e immateriale dello spazio, effetto provato dall'impiego di tessere con foglia d'oro, che sostituivano l'azzurro atmosferico usato in epoca precedente per i fondi.

La materia stessa, in tal modo, risulta quasi sublimata, trasfigurata in luce, in puro valore spirituale.⁷⁶

4.3 IL FONDO ORO COME SIMBOLO DELL'ASTRAZIONE DIVINA

A partire dal periodo iconoclasta (731 d. C.)⁷⁷ la sacralizzazione dell'immagine verificatasi a Bisanzio influenzò la maniera di concepire e di rappresentare lo spazio e il tempo, rappresentazione che divenne determinante per la formazione e l'evoluzione dello stile. Tale sacralizzazione poggiava sulla convinzione che esistesse un legame diretto tra la rappresentazione e il rappresentato, l'immagine riceveva infatti le emanazioni, dette anche "energie", di coloro che rappresentava.

Le si attribuiva il privilegio dell'autenticità, poiché era considerata fedele a un modello archetipico, ottenuto per mezzo di un miracolo per quanto riguarda Cristo, di un dipinto eseguito dal vero per la Vergine, e di volti visti in sogno per i santi.

L'icona divenne così doppiamente santificata, perché non solo partecipava alla liturgia ma si trovava a sua volta ad essere oggetto di una venerazione rituale.⁷⁸

Lo spazio figurativo bizantino, prima della rappresentazione delle immagini, non si trovava a rappresentare nessun luogo ovvero rappresentava un luogo oltre il luogo, un aldilà risplendente.

Gli artisti si basarono su scritti di Platone, di Plotino, dei Padri Greci e dei teologi, rappresentando uno spazio, o piuttosto un non-spazio, ridotto ad una superficie dorata. Questo fondo sfavillante e vuoto era il simbolo di luce divina e rappresentazione dell'infinito.

Quando l'abilità degli architetti permise loro di costruire grandi cupole, grandi volte, di imitare la forma perfetta della semi sfera, del globo degli scienziati, la cupola uranica si unirà al cerchio ctonio; essa divenne una promessa di beatitudine astrale per il defunto, un simbolo dell'ordine cosmico, una manifestazione della potenza divina. Quando tutte queste idee si fonderanno nei culti solari e la religione cristiana unirà il monoteismo ebraico e quello neoplatonico, la venerazione della Vergine Madre, l'adorazione dell'Altissimo, del Figlio, mediatore fra cielo e terra, e dello Spirito, luce divina, la cupola sarà caricata di simboli, in apparenza nuovi, ma che saranno il risultato di tutto questo lavoro intellettuale di trasformazione e, come direbbe Eco, di ricapitolazione religiosa e simbolica.

Alla luce di quanto sopra ricordato, si possono riconoscere in sintesi due modi della rappresentazione e significazione della volta celeste: uno può individuarsi nella stilizzazione a campitura omogenea, completamente in oro; l'altro modo è più propriamente la volta a decorazione stellata in oro su fondo azzurro o blu (anche di

⁷⁷ Periodo iconoclasta: nell'VIII e IX sec, la dottrina e l'azione di coloro che nell'Impero bizantino avversarono il culto religioso e l'uso delle immagini sacre. La lotta contro le immagini cominciò con le disposizioni prese nel 726 dall'imperatore Leone III Isaurico, mosso sia da considerazioni di ordine pratico immediato (togliere un argomento all'incalzante propaganda musulmana che accusava di idolatria i cristiani) sia dalla preoccupazione della crescente influenza sulle masse popolari dei monasteri e dei monaci, presso i quali si trovavano immagini particolarmente e fanaticamente venerate.

⁷⁸ VELSMANS, Tania. 2009. "La visione dell'invisibile: l'immagine bizantina o la trasfigurazione del reale", Edizioni Jaca Book, Milano, p. 9.

⁷⁶ Ivi p.38.

lapislazzuli) nelle vele e nelle crociere tardo-antiche, bizantine e medievali. Appartiene alla prima categoria il Sacello di San Vittore in Ciel d'oro, in Sant'Ambrogio a Milano, del IV secolo.

Secondo molti ricercatori (come Louis Hautecoeur) per manifestare la gloria di Dio e la luce del Paradiso, l'oro – emblema del sole – che scintillava sulle cupole imperiali, risplende nelle chiese ricordando antiche cosmologie, sulla scia del gusto orientale per il lusso.

Uno dei primi esempi è la Basilica del console Giunio Basso a Roma, del 317.

In questo caso, una nuova tecnica permise di ottenere la desiderata luminosità, arricchita da un suggestivo effetto di trasparenza: un foglio d'oro, fissato sotto piccole tessere di vetro, brillava di uno splendore fino allora ineguagliato, permettendo ai raggi luminosi di rifrangersi nella massa e di acquisire così una forza e un'atmosfera che la semplice riflessione non poteva produrre. E' un'anticipazione del concetto scientifico di "colore riflesso", che verrà dimostrato e confermato molti secoli dopo da scienziati come Newton o artisti come Goethe.

La stessa denominazione del sacello milanese, dall'oro zecchino dell'abside (a significare la gloria del cielo), si ritrova nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro a Pavia, fondata dal re longobardo Liutprando, nella quale vengono conservate le ossa di sant'Agostino, traslate dalla Sardegna.

Ricostruita e inaugurata nel 1132 ha conservato nel nome il riferimento al prezioso materiale, che alcuni addirittura vogliono saccheggiato dai Francesi solo nel 1799. A confermare la marca semantica, si può ricordare che la stessa chiesa appare citata nella Divina Commedia (Paradiso, X 128), da Petrarca (Senile, V, 1) e da Boccaccio, nella novella di messer Torello (Decameron, X, 9).

Le figure contribuiscono a questa rappresentazione dell'infinito in quanto sono state rese immateriali dalla quasi assenza del modellato, non sono una rappresentazione fedele ma una "stilizzazione", sfiorano appena il suolo su cui sono poste e sembrano fluttuare nella luce risplendente dell'aldilà.

Dal momento che nelle arti plastiche i nuovi stili fanno necessariamente riferimento a un sistema di forme antico, da cui certo si emancipano, ma solo in parte, l'organicità della figura umana dell'arte greco-romana fu conservata dai Bizantini con qualche eccezione: le proporzioni del corpo furono leggermente allungate, le forme notevolmente assottigliate e notevolmente appiattite; le teste, le mani e i piedi rimpiccioliti, questo per fare in modo che la figura esigesse uno spazio ridotto o quasi inesistente.

Tra il VI e il XII secolo questa tendenza all'astrazione si accentuò. E le figure persero il volume residuo che possedevano.

Si disposero frontalmente, divenendo così compartecipi del fondo d'oro piatto. La figura vista di tre quarti era riservata a determinate composizioni sceniche.

Quanto al profilo, precludeva ogni contatto e allontanava il personaggio così raffigurato dallo spettatore, ciò si deve al fatto che era riservato solo ad esseri negativi (Giuda,



Fig. 59: La creazione del cielo, mosaici della navata maggiore e della navata laterale destra (o meridionale). Foto tratta da SCIORTINO, Lisa, op.cit.

demoni) o insignificanti (servitori, soldati).

Il santo era rappresentato immobile. Si riteneva che nel mondo divino regnasse la pace, e che niente potesse essere alterato in quest'ordine perfetto, in cui ogni azione era superflua.

Lo spazio figurativo riservato a queste figure spiritualizzate è ridotto all'estremo poiché è sostituito dal piano, in questo caso dal fondo d'oro a due dimensioni.

Da un punto di vista simbolico, esso rappresenta la luce celeste, l'associazione tra i concetti di luce, spazio e natura divina venne trasmessa al pensiero cristiano dall'antichità. L'imperatore Giuliano riteneva che l'oro evocasse la purezza perfetta, mentre Basilio il Grande lo considerava "una bellezza semplice e indivisibile, la più prossima a quella di Dio".

Il fondo d'oro, espressione plastica dell'insieme di queste idee, annulla non soltanto ogni riferimento spaziale, ma anche temporale.

Proiettati fuori dallo spazio terrestre e dal tempo razionale, in altre parole nell'infinito e nell'eternità, i protagonisti della storia della salvezza acquisiscono una dimensione radicalmente differente da quella dello spettatore: la santità.

Inoltre, lo spazio ideale del fondo d'oro lega tra loro le figure, suggerendo in tal modo il contributo di ciascuna categoria di santi all'ordine ideale che regna nel mondo celeste e nella Chiesa che ne è riflesso.

Le superfici risplendenti dei mosaici evocavano al tempo stesso la luce che avvolgeva le figure e la loro luminosità, testimonianza dello Spirito che abitava i santi da vivi e che in seguito permaneva nelle loro tombe e nelle loro reliquie.

Lo spazio figurativo delle immagini bizantine è dunque costituito da uno schermo d'oro uniforme e vuoto.

Le figure, sono isolate dalla loro frontalità, dalla staticità e dagli intervalli, generalmente rilevanti, che le separano le une dalle altre.

Al pari degli elementi architettonici, esse non sono in rapporto tra loro perché fissano l'infinito o lo spettatore, la qual cosa impedisce al racconto di assumere un tono narrativo e risulta particolarmente appropriata alle immagini bizantine, che si volevano più simili a visioni di un altro mondo che a episodi che avevano luogo nella realtà terrena.

Quanto al fondo d'oro, esso è contraddistinto dagli stessi appellativi che i Padri attribuiscono alla luce divina; infatti, purezza, costanza, splendore, luminosità lo caratterizzano, tanto da farne l'icona della luce divina, come questa luce è l'icona di Dio. Aniché creare l'illusione ottica dell'infinito per mezzo della prospettiva i Bizantini individuarono un'equivalenza cromatica per rappresentare uno spazio illimitato e risplendente, riducendolo alla superficie dorata. L'uso del fondo d'oro per rappresentare lo spazio si accordava anche con la nozione di "diafano" del Trattato sull'anima di Aristotele⁷⁹, che a Bisanzio fu oggetto di interpretazioni durante tutto il Medioevo, e in

⁷⁹ "Sull'anima" (Περὶ ψυχῆς) trattato di Aristotele dedicato allo studio dei corpi che hanno capacità di movimento, il trattato si inserisce in una specifica sezione della scienza fisica, considerata da Aristotele «filosofia seconda» e subordinata alla

Occidente fino all'epoca Scolastica.⁸⁰

Secondo questa teoria, il diafano è connesso alla luce, ma resta di per sé invisibile; il corpo divino è luce e fonte di luce; non è direttamente percepibile, ma a seconda della capacità più o meno perfetta della luce di essere diafana, questa può essere partecipe di un contatto con l'immateriale e accogliere, come un ricettacolo infinitamente perfettibile, lo Spirito.

Perciò, si può facilmente capire, secondo Aristotele e l'interpretazione che potevano darne i Bizantini, che quando le tessere dei mosaici ricevevano una particella di luce e la rifrangevano, questi riflessi erano penetrati da essenze spirituali, simili all'icona su cui, secondo gli iconoduli, discendevano energie divine.

Il fondo d'oro, figura simbolica dello spazio, era concepito al tempo stesso come ricettacolo dell'emanazione divina o come struttura trasfigurante della materia.

Esso, in quanto struttura dello spazio figurativo, non raggiungerà la sua forma compiuta che dopo la crisi iconoclasta.

Poiché alludeva all'infinito, lo spazio-luce doveva essere vasto e vuoto, perché il vuoto lo definiva anche come aperto e dunque illimitato.

Fu tale, in effetti, durante tutto il Medioevo, soprattutto all'interno della cupola e dell'abside delle grandi chiese dell'Impero.

Già prima della fine dell'iconoclasmo, la figura in piedi della Madre di Dio, che occupava la conca absidale della chiesa della Dormizione a Nicea, era circondata da un campo luminoso vuoto, da cui erano stati rimossi gli angeli adoranti presenti nel VI secolo. È lo stesso per la Vergine in trono di Sofia a Tessalonica, eseguita intorno agli anni 843-880, forse immediatamente dopo la vittoria degli iconoduli⁸¹.

Quest'esigenza è ancora più evidente quando lo stile raggiunge la sua forma classica nel X-XI secolo.

Nelle absidi di Hosios Loukas, di Dafni o di Chio, le dimensioni della Vergine che vi è raffigurata sono piuttosto ridotte, perché possa godere di uno spazio luminoso più suggestivo.

In queste immagini, Gesù, che essa tiene sull'asse del proprio corpo, riceve la luce più forte, ottenuta dalla giustapposizione di tessere dorate e giallo chiaro.

Se ne sottolinea così la natura divina mediante combinazioni cromatiche, in un'immagine

metafisica o «filosofia prima». Esso costituisce una sorta di presupposto e nucleo teorico fondamentale degli scritti dedicati al vivente, una premessa alle opere biologiche. Sull'anima si pone come una sorta di snodo in cui la fisica speculativa si incontra e trapassa nella metafisica. Il trattato è articolato in tre libri; il primo si apre con un capitolo introduttivo all'intera opera, indicando l'anima, le sue facoltà e funzioni come i temi centrali del testo, e nel principio dell'antiorientamento logico-gnoseologico dell'atto rispetto alla potenza il principio che guiderà la ricerca, attraverso una coordinazione dei metodi induttivo e deduttivo; si accenna infine alla questione, centrale nel terzo libro, dell'esistenza di una facoltà dell'anima indipendente dal corpo.

⁸⁰ MAROTTA, Anna. 2008. *"Il Cielo in una stanza, universi simbolici dalla stilizzazione alla narrazione visiva"*, in GABARDELLA Carmine, GIOVANNINI, Massimo, MARTUSCIELLO, Sabina (a cura di), "Le vie dei mercanti, cielo dal Mediterraneo all'Oriente", Atti del Sesto Forum Internazionale di Studi, Caserta, Capri,

⁸¹ Iconodulo: chi difese il culto delle immagini sacre durante le lotte dell'iconoclastia.

la cui iconografia indica proprio la sua natura umana, in altre parole l'Incarnazione. Lo stile e l'iconografia si completano dunque per fornire un massimo significato all'immagine.

Il principio di una figura esile proiettata su uno sfondo troppo grande sarà mantenuto nel XII secolo, ad esempio a Torcello, dove il vuoto dorato che circonda la Theotokos induce l'occhio dello spettatore a soffermarsi.

Questo procedimento non si limita soltanto alla decorazione dell'abside e della cupola, dove questa è più suggestiva, ma si applica anche alle immagini che occupano le altre parti della chiesa.⁸²

Si è constatata più volte un'interattività tra lo spazio e le figure dell'immagine bizantina. La rappresentazione dello spazio e quella dei personaggi, strettamente correlate, trasmettono effettivamente messaggi complementari: gli abitanti del cielo appaiono agli uomini nella gloria del loro stato e nella luce dell'aldilà; dal canto suo, la configurazione dello spazio suggerisce che anche un episodio evangelico svoltosi a Gerusalemme o a Betlemme faceva parte prima di tutto della storia della salvezza, e di conseguenza s'inscriveva nella prospettiva trionfale del secondo avvento e della Gerusalemme celeste. Analizzando i mosaici dell'XI secolo in Grecia, Otto Demus⁸³ ha riscontrato un certo legame tra le forme architettoniche delle chiese e la collocazione delle immagini.

Egli ne trae conclusioni che riguardano il programma iconografico; ciò è senza dubbio corretto, ma anche piuttosto scontato, visto che questo programma è disposto in base a una gerarchia celeste: la croce o il pantocrator e la sua cerchia (angeli, apostoli, profeti) sono posti alla sommità dell'edificio (cupola), la vergine nell'abside, seguita dai santi o, a partire dall'XI secolo, da rappresentazioni facenti allusione alle due liturgie, celeste e terrestre.

Una disposizione gerarchica regola anche le immagini del naos, con le Grandi Feste nel registro superiore, dal momento che possiedono un fondamento dogmatico, seguite da altri cicli evangelici e agiografici, presenti o assenti a seconda dell'epoca.

Durante la crisi iconoclasta, i difensori delle immagini avevano posto l'accento sull'Incarnazione per giustificare la rappresentazione di Cristo.

Una delle numerose conseguenze di questa presa di posizione fu il fiorire di un umanesimo precoce, i cui primi segnali si manifestarono fin dalla vittoria degli iconoduli nel IX secolo. Il Cristo in croce, raffigurato fino a quel momento vivo, con gli occhi aperti e imperturbabile, si trasformò in un cadavere il cui volto e il cui corpo recavano tracce del supplizio subito. La Vergine e san Giovanni, fino a quel momento sereni testimoni della sua divinità,

furono rappresentati in preda al dolore.



Fig. 60: Ultima cena, mosaici della navata maggiore e della navata laterale destra (o meridionale). Foto tratta da: SCIORTINO, Lisa, op.cit., p.57.

Questo processo di umanizzazione suscitò una nuova forma di devozione più sentimentale che in passato.

Fin dal XI secolo, i racconti agiografici, in cui la sofferenza e il martirio occupavano un

⁸² Ivi, p.33.

⁸³ Demus, Otto. - Storico dell'arte (Harland, Austria Inferiore, 1902 - Vienna 1990). Direttore gen. delle belle arti (1946-65), svolse un'importante azione nel settore del restauro e nella ricostruzione; dal 1962 prof. di storia dell'arte nell'università di Vienna. Ha pubblicato molti studi sulla storia dell'arte in Austria, ma la sua ricerca è incenerata sull'arte bizantina. Opere principali: Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1935; Byzantine mosaic decoration, 1948; The mosaics of Norman Sicily, 1950; The church of San Marco in Venice, 1960; Romanische Wandmalerei, 1968; Byzantine art and the West, 1970; The mosaics of San Marco in Venice, 4 vol., 1984.

posto importante, si erano diffusi e avevano conosciuto un successo incontestabile. La rappresentazione del dramma divino determinò due nuovi cambiamenti: i personaggi eseguirono movimenti rapidi e il loro numero, in una medesima scena aumentò.

Si passo così da un tipo di espressione simbolico ad un altro, narrativo.

Ora la narrazione esige la rappresentazione di un numero crescente di dettagli, tra cui quelli che definivano il luogo dell'azione.

Lo schermo del fondo astratto e piatto non rispondeva più a queste nuove esigenze, e fu sostituito, nell'età dei Paleologi⁸⁴, da paesaggi e architetture totalmente irreali che descrivevano uno spazio dalla profondità limitata.

I segni premonitori di questa evoluzione apparvero attorno alla metà del XII secolo.

Il Duomo di Monreale (1180-1194), reca in sé le premesse di ciò che seguirà.

Si tratta di due varianti di una quinta: quella della Guarigione della figlia di Giairo e quella dell'Ultima cena.

La prima circonda uno spazio la cui struttura è vicina a ciò che si vedrà nella pittura dell'età dei Paleologi; la seconda preannuncia gli interni del duecento.

Nella Guarigione della figlia di Giairo la quinta occupa tutto lo il fondo del campo pittorico. È costituita da una parte centrale e da due ali laterali che creano una parvenza di profondità.

Tuttavia, invece di protendersi in avanti, assicurando così alle figure uno spazio tridimensionale, le due ali si dirigono in direzioni opposte: quella di destra è proiettata in avanti, mentre quella di sinistra arretra verso il fondo.

In altre parole, si riproducono in modo approssimativo le decorazioni ellenistiche, modificandone però la disposizione delle parti.

Esso consiste nel raffigurare frontalmente un muro o un edificio da cui si dipartono forme architettoniche che si protendono verso i personaggi e arretrano.

Nell'Ultima cena di Monreale viene utilizzata la stessa quinta, ma questa volta le due ali, simmetriche e proiettate in avanti, sono raffigurate per mezzo di uno scorcio che somiglia a quello delle pitture antiche.

Questo schema, che non avrà seguito a Bisanzio, potrebbe essere opera di un mosaicista locale, dal momento che la collaborazione di artisti italiani e costantinopolitani a Monreale è comunemente riconosciuta.⁸⁵

I Bizantini non hanno conosciuto il calendario illustrato da un'immagine per ciascun giorno, che a noi è stato tramandato dall'antichità attraverso il calendario romano del 354.

I mesi e i giorni di un anno sono rappresentati nei menologi, in queste composizioni, che raggiunsero il massimo sviluppo nel XIV secolo nelle pitture murali, i santi commemorati

⁸⁴ Ultima dinastia bizantina, che resse l'impero tra il 1258 e il 1453 - anno della caduta di Costantinopoli nelle mani dei Turchi -, dando vita, nonostante la forte decadenza politica e istituzionale, a una fase di persistente vitalità culturale e artistica.

⁸⁵ Ivi, p.42.

per uno o più mesi sono allineati su registri sovrapposti che spesso formano un rettangolo. Le figure dei santi, rappresentati in piedi, statici, coprono la totalità del campo pittorico alla maniera di un tappeto.

Dal momento che ciascun mese possedeva la propria icona, un insieme di dodici icone poteva costituire un'illustrazione per tutti i giorni dell'anno liturgico.

Questa rappresentazione appare dapprima nei manoscritti, dove è presente sin dal X-XI secolo, con un'immagine per ciascun giorno dell'anno, ma al posto di un santo isolato viene raffigurato un episodio della sua vita.

Le immagini che illustrano l'arco di tempo denominato "settimana" rappresentano generalmente i sette giorni della Genesi.

Esse sono tuttavia rare e spesso associate ad altri cicli, il che altera il loro significato temporale; è precisamente ciò che si vede a Monreale, dove le immagini della Creazione sono seguite senza soluzione di continuità da quelle della storia di Adamo ed Eva e della loro progenie.

Per rintracciare le origini dei motivi dei mosaici è utile il confronto con altre forme d'arte di varie regioni del mondo antico.

L'iconografia musiva è ripresa o influenzata infatti di frequente da decorazioni presenti in differenti tipi di arte di epoca anteriore o contemporanea, come ad esempio la pittura murale o su vaso, i bassorilievi, i tessuti, ecc.

4.4 LA RESA DEL COLORE E DELLA LUCE NELLA TECNICA MUSIVA BIZANTINA

Uno degli obbiettivi del presente lavoro è illustrare come la resa cromatica e l'uso sapiente della luce faccia del mosaico una particolare forma di rappresentazione artistica proprio per la sua natura composta da piccole tessere, che possono essere composte dai materiali più vari.

Peculiarità tecnica di questa forma d'arte è l'impossibilità di fondere e mischiare i colori, al fine di armonizzare attutire i passaggi tonali: l'unico mezzo infatti a disposizione del mosaicista, quando intende variare colore, è quello di affiancare una nuova serie di tessere di colorazione differente dalla precedente.

Di conseguenza il mosaico necessita sempre una visione da una certa distanza e con una certa angolazione, in modo da attenuare quella rozzezza e asperità, date proprio dall'impiego di un medium rappresentativo così poco flessibile.

Consapevoli dei limiti della tecnica musiva, i maestri di epoca bizantina impiegarono espedienti ed artifici ottici per armonizzare ed equilibrare al meglio l'immagine.

Nell'epoca tardo-antica la perizia tecnica dei mosaicisti permise di ricreare in molti casi un effetto tridimensionale mediante la giustapposizione di tessere di contrastanti toni di colore, che si fondevano in una forma riconoscibile solo da una certa distanza.

Particolari problemi si sono posti nella rappresentazione delle fattezze dei volti.

Si è ricorso in questi casi ad espedienti ottici che, sfruttando il fattore distanza, hanno

ovviato alla rigidità caratteristica del mezzo musivo, in situazioni di questo tipo il mosaicista aveva infatti la possibilità di scegliere tra due differenti alternative: l'effetto "scacchiera" o le tecniche "neo-impressionistiche".

L'effetto "scacchiera" prevede l'avvicinarsi di tessere chiare e altre di tonalità scure, senza alcun tentativo di continuità, invitando l'osservatore ad effettuare un rapido passaggio dal chiaro allo scuro, la qual cosa lo induce automaticamente ad inserire le sfumature frapposte.

Le tecniche "neo-impressionistiche" invece, partendo dall'impossibilità di amalgamare i colori, creano otticamente tale effetto mediante la mescolanza nella retina di due zone adiacenti di colore.⁸⁶

Tale mescolanza consente di percepire otticamente una terza zona di colore, risultante dalla fusione delle due macchie colorate di partenza.

Un altro fattore importante che interviene nell'utilizzo del colore è la luce, nella sua duplice accezione di luce naturale e di luce rappresentata nell'opera musiva, in quanto anch'essa elemento facente parte dell'immagine.

Si viene in tal modo a creare interazione fra gli effetti generati dalla luce esterna, nel momento in cui colpisce la superficie delle tessere, e quelli decorativi voluti dall'artista.

Gli effetti luministici che tanto pregio conferiscono alle superfici musive sono per lo più connessi all'impiego di tessere vetrose e al loro potere riflettente: le paste vitree catturano la luce, sia essa naturale o artificiale, riflettendola e creando in tal modo scintillii e sfavillii che contribuiscono ad incrementare la ricchezza e la preziosità dei colori degli smalti.

La superficie musiva acquista valore in relazione alla luminosità da essa diffusa, sia per azione della luce proveniente dall'ambiente circostante sia per effetto della manipolazione del colore.

Di questo i mosaicisti bizantini erano consapevoli al momento della stesura del mosaico e del posizionamento delle tessere, pensato proprio in modo da sfruttare la luce naturale, ad incremento della brillantezza e della luminosità della superficie musiva.

Le tessere infatti venivano collocate sulla superficie muraria non sempre mantenendole parallele ad essa, ma più spesso ricercando un'inclinazione ed un'angolazione che tenessero conto del punto di provenienza dell'illuminazione, ad incremento del pregio artistico del mosaico.

Oltre alla particolare disposizione, che poteva essere data ad ogni singola tessera, un ulteriore elemento, che influenza grandemente l'effetto estetico finale della decorazione musiva, consiste nella natura stessa della superficie muraria.

I mosaici collocati su aree piane, come possono essere le pareti delle basiliche, assumono un'apparenza differente rispetto a quelli che si trovano posizionati su superfici ricurve, come archi, volte, conche absidali.

La curvatura, e quindi la variazione continua di esposizione rispetto alle sorgenti di illuminazione di tali superfici, riescono a sfruttare pienamente il riverbero ed i giochi di

luce generati dal diversificato impatto dell'illuminazione su una superficie musiva con differenti angoli di riflessione.

Un ruolo molto importante per ciò che riguarda l'interazione fra luce e superficie musiva è rivestito dagli sfondi dorati.

Il fondo oro, come già detto precedentemente, viene impiegato nel mosaico, in sostituzione di una definizione paesaggistica dello sfondo, attuando un processo di astrazione dell'immagine.

Tale fondo, realizzato con tessere dorate, costituisce una stesura di colore estremamente luminoso contro cui si stagliano le figure della scena.

Per la natura stessa del materiale che rientra nella composizione di tali tessere, gli sfondi dorati non possono essere concepiti come distese solide e statiche, ma come punti e centri della rappresentazione in cui, per la brillantezza e lo sfavillio dell'ora, si creano giochi di luce e scintillii da cui si diffonde la luce, a vantaggio della decorazione musiva, che in virtù di tali effetti appare ancora più fulgida e ricca.

Un altro fattore che influenza enormemente le qualità di luminosità e di brillantezza dei mosaici deriva dal modo in cui tali superfici vengono illuminate.

Una valorizzazione aggiuntiva del pregio estetico delle immagini musive può essere infatti attribuita ad una distribuzione della luce naturale, aggiunta eventualmente a quella artificiale, che da più punti o angoli dello spazio circostante investe le superfici.

I mosaici risultano in tal modo sollecitati da diversi centri d'illuminazione, preferibili ad un fascio di luce uniformemente direzionata ed egualmente distribuita.

Ad ulteriore incremento del valore luministico e sfavillante della superficie musiva per l'intervento della luce naturale, un ruolo di determinante importanza è svolto dagli effetti luministici ricercati e creati dal mosaicista all'interno della raffigurazione.

La luce viene prevalentemente rappresentata mediante lumeggiature chiare o dorate, impiegate come inserti che vengono ad indirizzare e a focalizzare i raggi provenienti dall'esterno nei punti della scena che necessitano di maggior rilievo, fungendo da centri luministici che ravvivano l'immagine.

L'aumento della luminosità e della brillantezza intorno a certe immagini, in effetti, svolge la funzione di enfatizzare la loro importanza ed il loro rilievo all'interno della composizione.

Il ruolo del colore nell'estetica tardo-antica e bizantina è strettamente collegato a quello della luce: colore e luce si combinano nell'accentuare brillantezza, splendore e policromia. Ammirando una superficie decorata a mosaico, la prima impressione che stimola la vista è la grande ricchezza e varietà dei tasselli in pasta vitrea, dal riverbero della luce che impatta sulla loro superficie riflettente.

L'interazione della luce con superfici variamente colorate e dorate è indubbiamente motivo di godimento estetico per una cultura come quella bizantina tanto sensibile al fattore della luminosità nella percezione dei colori.

Ma non è sufficiente giustificare con il piacere estetico la particolare attenzione prestata dall'estetica bizantina alla capacità della luce di accendere di brillantezza le superfici

⁸⁶ FIORI, Cesare, Op. cit., p.229.

riflettenti lambite da essa.

La volontà era anche quella di ricreare all'interno degli edifici di culto un'atmosfera di ascesi: ecco dunque l'abbondare di un materiale traslucido e riflettente quale è il vetro o brillante e scintillante quale è l'oro.

Estendendo il discorso ad un ambito più ampio, con la luce e nella luce gli oggetti venivano purificati della loro componente materiale eleggendoli a tramite per la devozione spirituale. I colori, apprezzati soprattutto per le svariate combinazioni cromatiche che conferiscono, per interazione della luce, preziosa opulenza alle superfici a mosaico, intervengono nell'ambito della rappresentazione come artefici di verosimiglianza.

Nell'arte bizantina l'uso del colore, infatti, riflette l'atteggiamento e la propensione proprie di una civiltà, come quella bizantina, che definisce forma e realtà in termini di colore.

Nell'ambito di questo processo che considera le immagini apportatrici di significato, il colore svolge la funzione di tramite per la comprensione delle associazioni simboliche. L'impulso dunque ad attribuire qualità simboliche ai materiali e ai colori valorizza le superfici e le sostanze: ogni mezzo ha una peculiare referenza simbolica che lo carica di significato aggiuntivo.

Ad esempio, l'oro è il metallo più brillante e prezioso ed è inalterabile, quindi simbolo di divinità; il porpora è un colore il cui utilizzo implica particolari connotazioni simboliche in quanto attributo imperiale.

L'importanza rivestita dal colore non è, quindi, unicamente dovuta al suo utilizzo come medium comunicante correttezza e verosimiglianza all'immagine, ma in particolar modo è dettata dalla sua funzione di simbolo capace di conferire significato profondo alla forma.

Dall'analisi degli scritti dei Padri della Chiesa in materia di percezione del colore emerge, con chiarezza, che l'elemento chiave alla base dell'estetica bizantina è la strettissima relazione esistente tra colore e luce.⁸⁷

La scelta dei colori è principalmente mossa, piuttosto che da una loro natura più o meno luminosa, indicando in tal modo una speciale considerazione del colore come forma di luce o, viceversa, di scarsa luminosità.

Diversamente dalla moderna percezione del colore, che dipende da un modello caratterizzato da tre coordinate: tonalità, luminosità e saturazione, la percezione cromatica bizantina muove da un apprezzamento unicamente legato alla luminosità.

La percezione bizantina si contraddistingue da quella moderna proprio in virtù della differente importanza assegnata all'attributo sensoriale della tonalità: la moderna distinzione dei colori si fonda su una considerazione legata in prima istanza alla tonalità, differenziando i colori dal grado di rosso, blu, ecc., concezione non ancora sviluppata in epoca bizantina.

La percezione cromatica bizantina induce, infatti, ad organizzare i colori come successivi livelli di una scala di "luminosità": ad un estremo di tale scala si troverà la "luce", mentre

⁸⁷ Ivi, p. 231.

all'estremo opposto la percezione dell'assenza di luce, il "buio".

Tutti i vari colori sono collocati tra questi due estremi in base al loro grado di luminosità o di oscurità secondo un ordine successivo.

Molti studiosi di arte bizantina sono giunti a indicare il colore come elemento iconografico piuttosto che come simbolo, ma gli stessi ammettono che è concesso all'artista un ampio margine di differenziazione nelle possibili gradazioni del colore abitualmente usato.

Rapportando la scelta di tali gradazioni alla collocazione spaziale dei mosaici all'interno di un edificio di culto, l'artista sceglie in rapporto nel conseguimento di chiarezza di forma e pensiero: le tonalità più chiare sono impiegate nelle zone più alte dell'edificio: cupole e volte, dove predominano il bianco e l'oro, in quanto i colori chiari meglio riflettono l'idea dell'immateriale splendore celeste e mettono in risalto ad un'altezza elevata le forme modellate, sottolineate dallo sfavillante oro.

Nelle zone sottostanti viene impiegata una più ampia abbondanza di colori luminosi e splendenti, mentre tonalità più scure dominano le zone più basse.

Il colore, dunque, non interviene nell'ambito dell'immagine come puro rivestimento, finalizzato unicamente a conferire un aspetto piacevole e realistico alla forma, ma assume un ruolo ben più importante, qualificando ulteriormente l'immagine e attribuendole un valore aggiuntivo mediante la valenza simbolica apportata dal colore stesso, che rimanda a significati non contemplati nella forma.

L'apparente mancanza di rigore nella percezione bizantina del colore e di esatta precisione nella correlazione tra termini di colore e rispettiva tonalità deriva da una connotazione del singolo colore e del significato simbolico ad esso connesso in termini di luminosità. Da ciò proviene la difficoltà di circoscrivere il problema del colore secondo una simbologia del medesimo organizzata in termini di tonalità.

Essendo dunque la tonalità un aspetto secondario nella percezione cromatica, può accadere che i colori di tonalità differenti siano ricondotti però ad un medesimo grado di luminosità e saturazione.

La variazione dei colori rintracciata anche in scene della medesima tipologia rappresentativa può essere in molti casi più apparente che reale, in quanto tali colori che appaiono differenti in base ad una valutazione condotta in termini di tonalità, possono risultare intercambiabili, considerandoli in base alla loro luminosità.

Molto spesso la difficoltà a spiegare e a capire la funzione di certi elementi espressivi è data dalla pretesa di interpretare e definire una cultura lontana dalla nostra con parametri e criteri desunti dalla nostra impostazione culturale.

4.5 GEOMETRIE RICORRENTI NELLE PAVIMENTAZIONI

La decorazione geometrica non è stata inventata dagli artisti bizantini ma essi l'hanno ereditata dalle arti dei loro predecessori, egiziani, greci romani e persiani.

Essi l'hanno però sviluppata portandola a livelli di complessità sconosciuti in precedenza.

I risultati da essi ottenuti nelle decorazioni geometriche furono resi possibili anche grazie all'importanza attribuita dal mondo islamico agli studi matematici, come per esempio a quelli della scuola pitagorica e platonica.

La matematica ha giocato un ruolo importante nella costruzione di questi moduli e la chiave per la loro costruzione e il modo in cui vengono composti, sta nella conoscenza dei principi matematici di simmetria e proporzione.⁸⁸

Non è semplice attribuire dei significati alle decorazioni geometriche dell'Arte Islamica, si possono comunque avanzare delle ipotesi.

Una delle forme geometriche più diffuse, anche nel Duomo di Monreale, è la stella.

Secondo alcuni studiosi, uno dei principali motivi del diffondersi dell'uso delle stelle nelle decorazioni geometriche è dovuto al fatto che esse vengono nominate in diversi versetti del Corano. In alcuni versetti si legge "non hanno guardato al cielo sopra di essi come l'abbiamo costruito e decorato" e ancora "ponemmo costellazioni nel cielo e lo abbellimmo per coloro che lo osservano". Ci sono altri versetti in cui dio parla del sole, della luna, delle costellazioni e delle stelle.

A partire dal cerchio e dal suo raggio come unità di lunghezza di base, arrivarono a generare una moltitudine di figure geometriche di base.

Queste forme, attraverso successive elaborazioni dovute alla loro moltiplicazione, suddivisione, rotazione e ripetizione sono state usate per ottenere forme geometriche complesse, come i pattern geometrici con sei, otto, dieci, dodici o più punte.

I pattern a stella sono tra i più diffusi nell'architettura islamica, si possono trovare infatti in innumerevoli variazioni e in diverse scale e varietà di applicazioni.

La stella ad otto punte è forse quella più utilizzata nelle decorazioni islamiche, essa è costituita da due quadrati compenetranti, un quadrato esprime i quattro elementi della natura, il lato superiore esprime l'aria, quello inferiore la terra, quello di destra l'acqua e quello di sinistra il fuoco. Il secondo quadrato esprime invece le quattro direzioni: est, ovest, nord e sud. La compenetrazione dei due quadrati vuole significare che la forza di Dio, al disopra di tutti questi elementi si espande in tutte le direzioni.

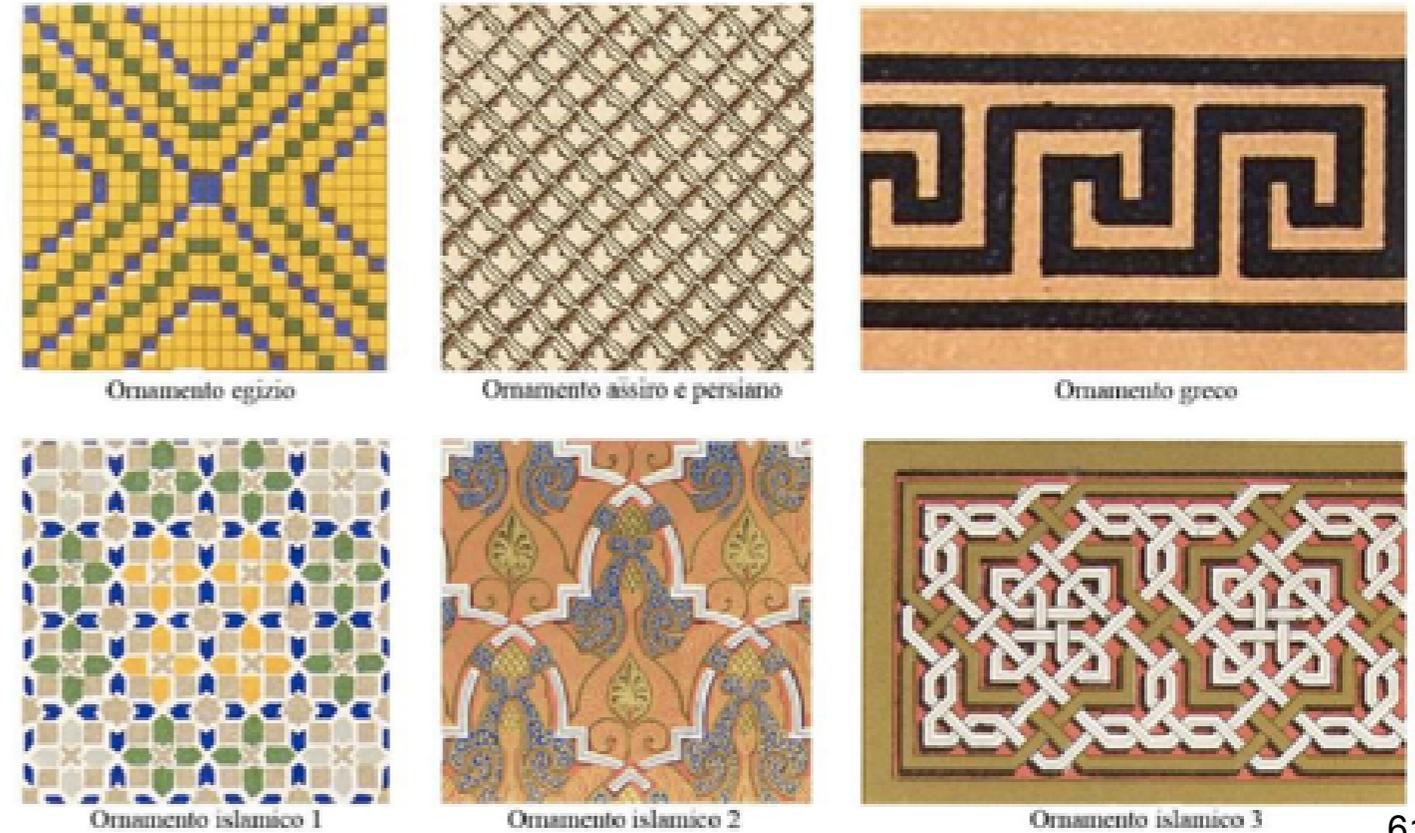
Le decorazioni geometriche a stella, sono costituite in realtà da elementi a stella singoli, e i suoi lati procedono per formare altre stelle, o per intrecciarsi con altre ancora. L'intreccio di stelle forma un'immagine senza confini e forse l'obiettivo dell'artista dietro a questa struttura voleva simboleggiare il cielo con le sue stelle infinite.

Nella tradizione islamica alcune delle forme che ritroviamo nella decorazione pavimentale assumono significati particolari:

- Il quadrato: simboleggia le quattro direzioni o i quattro elementi della natura, è rappresentazione della perfezione.
- Il cubo: è il centro delle quattro direzioni, e la Ka'aba ovvero il centro dell'universo.
- L'ottagono: rappresenta il trono di dio sorretto da otto Angeli.

⁸⁸ MANSUR, Osama. 2013-2014. "La decorazione geometrica nell'architettura islamica: dalla teoria all'applicazione", Tesi di Laurea, Politecnico di Torino, p. 24.

- La cupola: rappresenta il cielo.

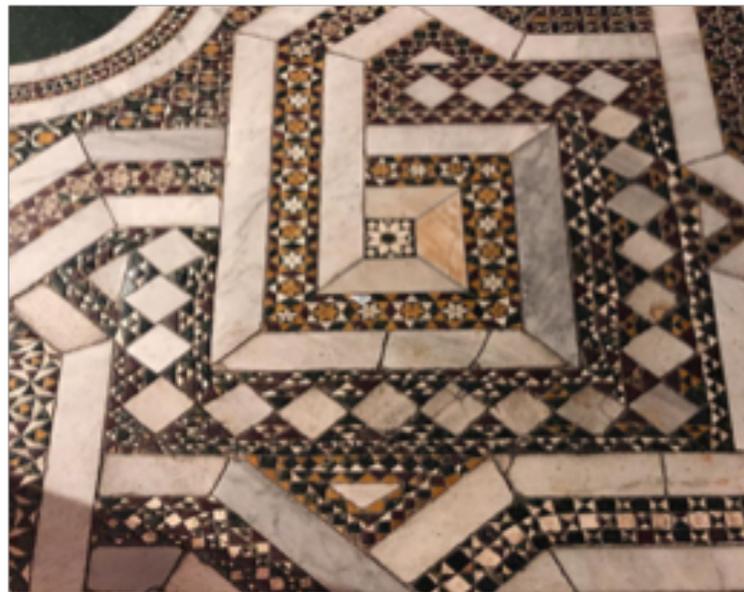
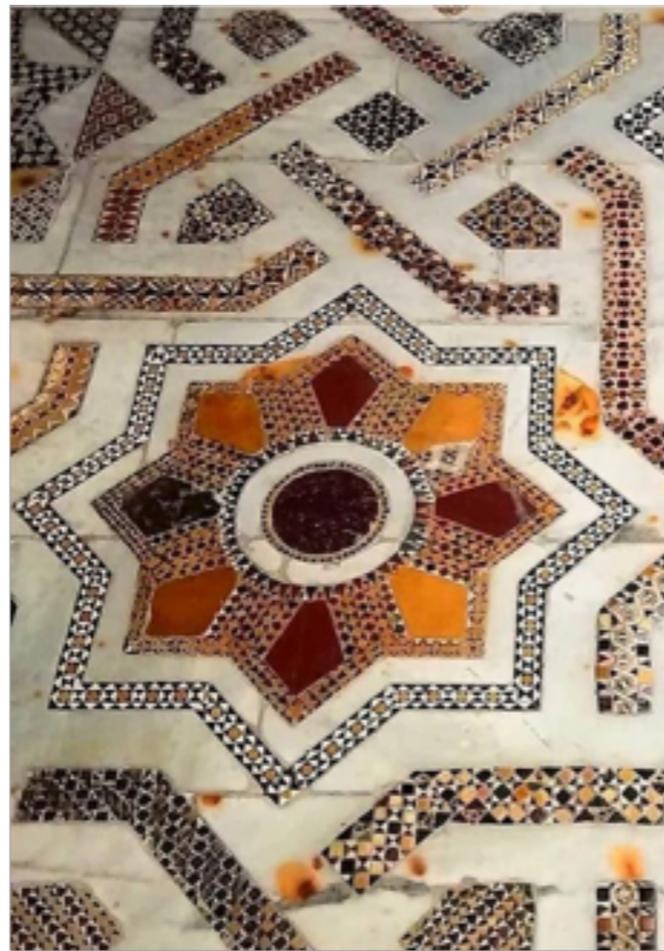


61

Figura 61: OWEN JONES, The Grammar of Ornament. Ornamento egizio N°6, tavola IX-4. Ornamento islamico 1, ornamento moresco N°5, tavola XLIII-3. Ornamento assiro e persiano N°3, tavola XIV-12. ornamento islamico 2, ornamento moresco N°3, tavola XLI-6. Ornamento greco N°1, tavola XV-7. Ornamento islamico 3, ornamento moresco N°1, tavola XXXIX-11.

- La forma sferica, il cerchio e la stella: sono simbolo dell'universo.
- Il punto e il numero uno: simboleggiano Dio.
- La linea dritta: rappresenta il pensiero.
- Il triangolo con la base verso il basso: simboleggia la terra.
- Il triangolo con la base verso l'alto: simboleggia il cielo.
- La stella ad otto punte: due quadrati compenetranti simboleggiano uno i quattro elementi, l'altro i quattro punti cardinali.
- Il pentagono: rappresenta la natura.
- L'esagono: simboleggia il corpo umano e i sei giorni della creazione.
- L'ettagono: rappresenta il mondo.

Queste decorazioni nascono tutte da un punto e terminano in un centro unico, esprimendo così l'unicità di Dio. L'intrecciarsi e la compenetrazione di tutte le linee che ruotano intorno a un unico centro esprime la centralità di Dio e il Suo legame con tutte le creature. Finito il disegno, il punto centrale da cui nasce il tutto non si vede più, perché viene



cancellato e rimangono solo le linee che gli girano intorno e che indicano la sua presenza.⁸⁹ Nel rapporto di significazione fra geometria e spirito, va tenuto ben presente come l'assunto dell'unicità del divino è centrale nella rivelazione coranica. Innestata sulla spiritualità nomadica, formatasi nell'assoluto vuoto fisico del deserto e sulle infinite relazioni immaginabili nel cielo stellato, ha dato vita a una concezione artistica sostanzialmente aniconica e antinarrativa. L'astrazione è in particolar modo adatta a riflettere lo spirituale nel mondo dell'esperienza, ed è razionalizzabile, quindi "dimostrabile", attraverso la geometria, e intuibile attraverso il ritmo, lo scatto astrattamente naturalistico dell'arabesco e la scansione onnipresente della parola, unica verità esistente in quanto direttamente derivata da Dio.⁹⁰

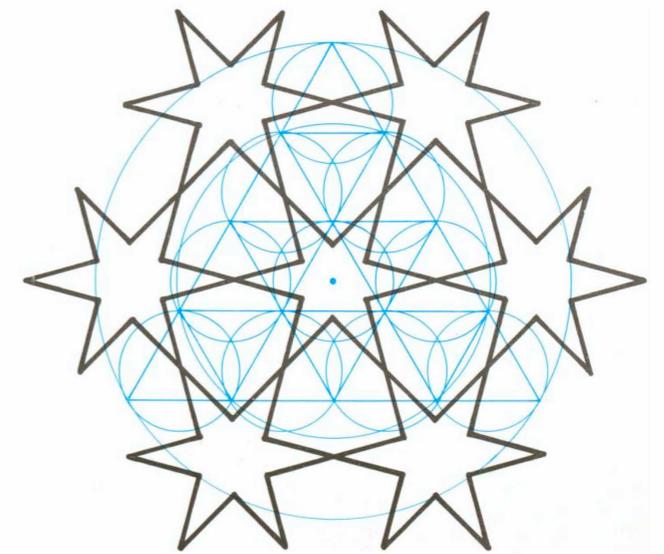
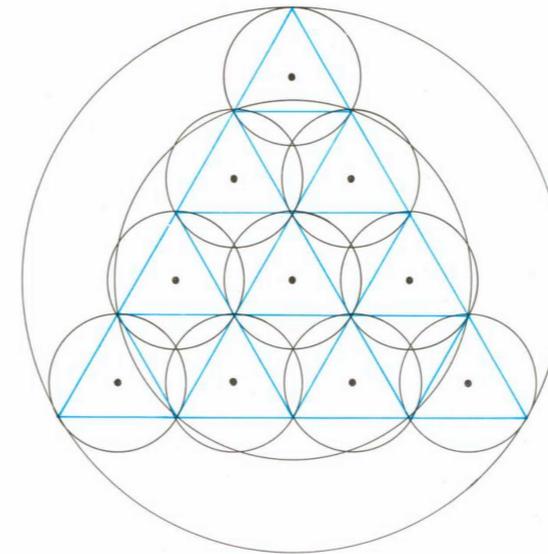


Fig.63: Il tetractis concretizza l'idea del numero perfetto, il numero dieci (cioè formato da 1+2+3+4). Viene costruito a partire da un triangolo equilatero il cui lato viene diviso in quattro parti uguali: così come nel khatem, il numero quattro possiede un carattere simbolico (i quattro elementi naturali, i quattro punti cardinali, le quattro stagioni, i quattro umori medicinali, ecc...). Immagine tratta da: MAROTTA, Anna. 2010. "Dal segno al simbolo: geometria e significato delle volte tra percezione e cognizione". In: Disegnare il tempo e l'armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell'universo. Firenze, 17-19 settembre 2009, vol. 2, p. 726-735, Firenze: Alinea.

Fig.62: decorazioni geometriche a stella, dettagli della pavimentazione medioevale. Foto tratte da: www.palermoviva.it

⁸⁹ Ivi p.26

⁹⁰ MAROTTA, Anna. 2010. "Dal segno al simbolo: geometria e significato delle volte tra percezione e cognizione". In: Disegnare il tempo e l'armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell'universo. Firenze, 17-19 settembre 2009, vol. 2, pp. 726-735, Firenze: Alinea.

CONCLUSIONE

Definito da alcuni come il tempio più bello del mondo, il Duomo di Monreale è senza dubbio uno degli esempi di come l'arte riesca ad entrare in sintonia con il cuore dell'uomo, ma oltre che esempio mirabile d'arte tutto in esso è stato pensato per renderlo un libro aperto, illustrato e alla portata di tutti, anche di chi ai tempi della sua costruzione non sapeva nè leggere nè scrivere. Come fece suo nonno Ruggero II con la Cappella Palatina, infatti, Guglielmo II volle adottare, per la sua opera in onore della Madonna, un linguaggio che potesse essere compreso da tutti, anche dal popolo, per creare un'opera, universalmente leggibile e comprensibile, che raccontasse la storia di Cristo.

In ultima analisi, alla luce di quanto analizzato nei capitoli precedenti viene da ipotizzare che l'intera costruzione al suo interno sia la rappresentazione in terra del regno dei cieli, dove tutto è illuminato dalla parola di Dio.

E come meglio rappresentare la luce della parola divina se non attraverso una "distesa" di mosaici parietali dorati?

I mosaici bizantini sembrano pensati appositamente per riflettere letteralmente l'idea che accomuna Dio alla luce divina, essi sono formati infatti da due lastre di vetro tra le quali si trova una foglia d'oro, il materiale più prezioso e luminoso di tutti, scelto per rappresentare la luce divina che avvolge il credente nel regno dei cieli.

Tutto nella costruzione del Duomo è stato studiato per trasportare il fedele al suo interno, a partire dall'orientamento stesso della Chiesa, l'architetto colloca infatti, secondo i canoni orientali, l'ingresso ad Ovest e l'Abside con il presbiterio ad Est. Il significato è semplice, e di grande effetto nel far capire come ci sia la volontà di trasportare il fedele in un'altra dimensione, si entra infatti attraverso il monumentale portone bronzeo che funge da elemento di separazione dal mondo delle tenebre, del peccato, dove tramonta il giorno (Ovest) e si va verso la Luce, dove il sole sorge (Est) e in fondo a questo "tunnel" di luce il Cristo Pantocrator ci accoglie, dall'alto, a braccia aperte, e ci porta verso la salvezza divina.

In questo mondo di luce viene poi ricreata la storia narrata nella Bibbia, qui i 6400 metri quadri di mosaici diventano un libro aperto agli occhi di tutti, sulle cui pagine prendono vita le storie della Genesi e della vita di Gesù, lo scopo principale della costruzione resta infatti sempre quello di consentire ai fedeli di immergersi nello spazio sacro e avvicinarsi a Dio e in questo modo al Re, che si proclama proprio in esso come incoronato da Cristo, tramite un apposito mosaico.

La sensazione di essere stati trasportati nel regno divino viene poi accentuata dalle stelle, riprodotte nei mosaici del pavimento e in quelli laterali delle pareti ed amplificata dalla schiera di angeli e santi collocati sulle teste degli osservatori.

La commistione di maestranze bizantine e locali ha dato vita in quest'edificio ad un maestoso libro sacro figurato e la loro unione ha portato ad una mescolanza di significati, derivanti dai diversi background culturali, unica nel suo genere. Tutto intorno

all'osservatore è studiato con minuzia di particolari per inculcare sia in modo esplicito (con la narrazione della Bibbia) sia in modo inconscio (attraverso la scelta di forme geometriche e di colori, e la loro sistematica ripetizione, con profondi significati religiosi) la missione salvifica della chiesa e la grandezza di un monarca scelto direttamente da Dio.

In ultima analisi si può concludere pensando al Duomo di Monreale come ad un'opera voluta non solo come espressione di grandezza di un sovrano (la scritta sulla controfacciata, in uscita dal Duomo, reca infatti la raccomandazione in latino "*Pro cunctis ora, sed plus pro rege labora*" che tradotta significa "prega per tutti, ma soprattutto lavora per il re") ma anche come offerta al popolo di un "accesso" ad un paradiso in terra, rappresentazione di cosa si possa ottenere come ricompensa per la fede in Dio e anche come incentivo alla rettitudine d'animo e di comportamento.

Con il presente lavoro si è voluto quindi indagare la nascita e le ragioni storico - culturali che hanno portato alla costruzione di tale edificio e soprattutto si è voluto aprire un primo piccolo spiraglio nella lettura della simbologia in esso rappresentata auspicando che l'opera non venga vista solo come una mera riproduzione di una storia ma soprattutto come un complesso racconto, denso di significati per lo più celati agli occhi di chi lo osserva.

Fig.1 (pp. 4 - 5): Santa Maria dell'Ammiraglio, detta anche la Martorana. Foto tratte da: www.palermoviva.it

Fig.47 (pp. 104 - 105): Interno del Duomo di Monreale. Foto tratte da: Instagram - #duomodimonreale

BIBLIOGRAFIA

ABDOLLAHI, Mohammad, Eshagh. 1997. *“La geometria nel disegno e architettura islamica”*, Torino.

ABDULLAHI, Yahya, RASHID BIN EMBI, Muhamed. 2013. *“Evolution of Islamic Geometric Patterns”*, Faculty of Built Environment, University Technology Malaysia, research article.

AGNELLO, G. 1952. *“L’architettura bizantina in Sicilia”*, Firenze 1952 .

AGNELLO, Giuseppe. 1952. *“L’architettura bizantina in Sicilia”*, Edizioni La nuova Italia, Firenze.

ALFIERI, Bianca Maria. 1983. *“Il Duomo di Monreale”*, Edizioni Idealibri.

ALIREZA, Naser, Eslami. 2010. *“Architettura del mondo islamico: dalla Spagna all’India (VII- XV secolo)”*, Milano, Bruno Mondadori.

AMARI, M. 1933-39. *“Storia dei Musulmani di Sicilia”*, Firenze 1854-1872, II ed. a cura di C.A. Nallino, Catania.

AMARI, Michele. *“Storia dei mussulmani di Sicilia”*, vol. III, parte I, Edizioni Forgotten Book.

AMATO DI MONTECASSINO. 2002. *“Storia dei Normanni”*, Edizioni Ciolfi.

ANDALORO, Maria. 1980. *“I mosaici di Cefalù dopo il restauro”*, in III Colloquio Internazionale sul mosaico a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna, vol.I.

BASILE, F. 1972. *“La chiesa di Santa Maria della Valle a Messina, la “Badiazza”. Una datazione da rivedere”*, in “Quaderni dell’Istituto dipartimentale di architettura e urbanistica dell’Università di Catania”, n. 4.

BENEDETTO, Rocco. 1976. *“I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico, liturgico”* in “Ho Theologos”, II - La Cappella Palatina, II.

BENEDETTO, Rocco. 1976. *“I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo*

teologico, biblico, liturgico”, Istituto superiore di scienze religiose, Palermo.

BERTAUX, Emile. 1904. *“L’art dans l’Italie méridionale, de la fin de l’Empire Romain à la conquete de Charles d’Anjou”*, Edizioni Forgotten Books, Paris, (aggiornamento a cura di C. Prandi, Roma-Bari 1978).

BOITO, Carlo. 1880. *“Le chiese del XII secolo in Sicilia”*, in “L’Architettura del Medioevo in Italia”, Milano.

BONNEFOY, Yves. 1989. *“Dizionario delle mitologie e delle religioni”*, Editore Bur Biblioteca Universale Rizzoli.

BORSARI, S. 1932. *“La genesi dell’architettura siciliana del periodo normanno”*, in “Archivio Storico per la Sicilia Orientale, s. 2, VIII.

BORSARI, S. 1939. *“Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria”*, Messina.

BORSARI, S. 1955. *“L’architettura del Medioevo in Sicilia”*, in “Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell’Architettura”, Palermo 1955.

BORSARI, S. 1963. *“Il monachesimo bizantino: nella Sicilia e nell’Italia meridionale prenormanne”*, Napoli.

BOTTARI, G. 1948. *“L’architettura della Contea. Studi sulla prima architettura del periodo normanno nell’Italia meridionale e in Sicilia”*, in “Siculorum Gymnasium”.

BOTTARI, Stefano. 1948. *“L’architettura della Contea. Studi sulla prima architettura normanna nell’Italia meridionale e in Sicilia”*, Editore Vincenzo Muglia, Catania.

BURCKHARDT, Titus. 2002. *“L’arte dell’Islam”*, Milano: Abscondita.

CALANDRA, E. 1938. *“Breve storia dell’architettura in Sicilia”*, Bari.

CALANDRA, E. 1941. *“Chiese siciliane del periodo normanno”*, in “Palladio V”.

CAIMI, A. 1862. *“Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862”*, Milano, p. 128

CANALE, G. 1959. *“Strutture architettoniche normanne in Sicilia”*, Palermo.

CARVALE, M. 1991. *“Il Regno Normanno di Sicilia”*, Milano.

CASPAR, E. 1965. *“Roger II (1101-1154) und die Grundung der normannisch-sicilischen Monarchie”*, Innsbruck 1904; rist. Darmstadt (trad. it. Ruggero II e la fondazione della monarchia normanna di Sicilia, Roma- Bari 1999).

CHALANDON, Ferdinand, tradotto da TAMBURRINI, Alberto. 2008. *“Storia della dominazione normanna in Italia e in Sicilia”*, Francesco Ciolfi editore Cassino.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain. 1999. *“Dizionario dei Simboli”*, Editore Bur Biblioteca Universale Rizzoli.

CIOTTA, G. 1977. *“Aspetti della cultura architettonica normanna in Valdemone durante il periodo della conquista”*, Roma.

CIOTTA, G. 1983. *“Le fabbriche basiliane fondate nella zona nord-orientale della Valdemone durante il periodo normanno della Contea. in Basilio di Cesarea. La sua età, la sua opera e il basilianesimo in Sicilia”*. Atti del Congresso internazionale (Messina 3-6 XII 1979) [Centro studi umanistici della facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina], Messina.

CIOTTA, Gianluigi. 1992. *“La cultura architettonica normanna in Sicilia”*, Società messinese di storia patria, Messina.

CLEVENOT, Dominique, DEGEORGE, Gerard. 2000. *“Decorazione e architettura dell'Islam”*, Firenze, Le Lettere.

DE BONIS, Antonio. 1982. *“Le influenze dell'architettura islamica in Sicilia”*, in Architettura nei paesi islamici, Mostra internazionale di architettura, Venezia.

DEMUS, Otto. 1950. *“The mosaics of norman Sicily”*, London.

DI STEFANO, G. 1955. *“Monumenti della Sicilia normanna”*, Palermo.

DI STEFANO, Guido. 1955. *“Monumenti della Sicilia normanna”*, Edizioni Società Siciliana per la storia Patria, Palermo.

DURANT, Stuart. 1986. *“Ornament: 1830-1980”*, Woodstock, N.Y. Overlook.

ETTINGHAUSEN, Richard. 2001. *“Islamic Art and Architecture 650-1250”*, Yale University Press.

FALKENHAUSEN, V. Von. 1977. *“I monasteri greci dell'Italia meridionale e della Sicilia dopo l'avvento dei Normanni: continuità e mutamenti, in Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale”*. Atti del II Convegno internazionale di studi sulla Civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Taranto-Mottola, 31-10 / 4-11-1973), Taranto.

FALKENHAUSEN, V. Von. 1978. *“La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo”*, Bari.

FATTA, F. 2014. *“Il progetto figurativo di Giulio Aristide Sartorio per la decorazione a mosaico del Duomo di Messina. The Figurative mosaic decoration by Giulio Aristide Sartorio for the Cathedral in Messina”*, “Disegnare idee immagini”, ISSN: 1123- 9247.

FATTA, F., MEDIATI, D., 2018. *“The design of Roman mosaics in North Africa and their geometric references”*. Nexus 2018: Relationships Between Architecture and Mathematics 12th international conference Pisa, June 11-14th 2018, c/o Department of Energy, Systems, Territory and Constructions Engineering, University of Pisa, (ITA).

FATTA, Francesca. 1998. *“Geometria e rappresentazione, un'esperienza didattica”*, Dipartimento AACM, Reggio Calabria -, Vol. 1.

FATTA, Francesca. 2001. *“La geometria del Mediterraneo”*, Contributo in Atti di convegno.

FATTA, Francesca. 2002. *“Segni, metamorfosi, metafore per la costruzione degli spazi”*, Contributo in Atti di convegno.

FILANGERI, C. 1979. *“Monasteri basiliani di Sicilia”*, Messina.

FIORI, Cesare. 2018. *“Tecnica e arte del mosaico antico”*, Edizioni del Girasole, dicembre.

GABRIELI, Francesco, SCERRATO, Umberto. 1985. *“Gli arabi in Italia”*, Edizioni Garzanti-Scheiwiller.

GALLY KNIGHT, H. 1838. *“The Normans in Sicily”*, London.

GODOLI, E. 1998. *“Le vie italiane all’architettura orientalista”*, in: Bossaglia R. (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia: Marsilio.s

GUILLAUME DE POUILLE, Huyghebaert. 1963 *“La Geste de Robert Guiscard”*, in: *Revue belge de philologie et d’histoire*, tomo 41, fasc. 1.

HADDA, Lamia. 2008. *“Nella Tunisia medievale: architettura e decorazione islamica (ix-xvi secolo)”*, Napoli, Liguori.

HITTORFF, J.I. 1851. *“Restitution du temple d’Empédocle à Sélinonte. L’architecture polychrome chez les Grecs”*, Paris, Firmin Didot.

HITTORFF, J.I. 1870. *“Architecture antique de la Sicile : Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff & L. Zanth, suivi de Recherches sur l’origine et le développement de l’architecture religieuse chez les Grecs”*, Paris, E. Donnaud.s

HOUBEN, Hubert. 1999. *“Ruggero II di Sicilia. Un sovrano tra Oriente e Occidente”*, Edizioni Laterza, Roma-Bari.

HOUBEN, Hubert. 2003. *“Normanni tra Nord e Sud: immigrazione e acculturazione nel Medioevo”*, Roma.

JONES, O. 1809-1874. *“The grammar of ornament, London: Quaritch”*.

KITZINGER, Ernest. 1992. *“I mosaici del periodo normanno in Sicilia: la Cappella Palatina di Palermo, i mosaici del presbiterio”*, Editore ISBN, fasc. 1, Palermo.

KRAUTHEIMER, R. 1986. *“Architettura paleocristiana e bizantina: Early christian and byzantine architecture”*, Torino.

KRAUTHEIMER, Richard. 1986. *“Architettura paleocristiana e bizantina: Early christian and byzantine architecture”*, Einaudi, Torino.

KRONIG, Wolfgang. 1967. *“Il Duomo di Monreale e l’architettura normanna in Sicilia”*, Edizioni Flaccovio, Palermo.

LANCIA DI BROLO, D. G. 1965. *“Storia della chiesa in Sicilia nei primi dieci secoli del cristianesimo”*, Palermo.

LO FASO PIETRASANTA, Domenico, Duca di Serradifalco. 1838. *“Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne”*, Palermo.

MANSUR Osama. 2013-2014. *“La decorazione geometrica nell’architettura islamica: dalla teoria all’applicazione”*, Tesi di Laurea, Relatore Anna Marotta, Politecnico di Torino.

MARONGIU, A. 1972. *“Concezione della sovranità di Ruggero II”*, in *Byzantine, Norman, Swabian and later Institutions in Southern Italy*. London.

MAROTTA, Anna. 1999. *“Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore”*, Torino, Celid.

MAROTTA, Anna. 2010. *“Dal segno al simbolo: geometria e significato delle volte tra percezione e cognizione”*. In: *Disegnare il tempo e l’armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell’universo*. Firenze, 17-19 settembre 2009, vol. 2, p. 726-735, Firenze: Alinea, ISBN: 9788860555724.

MAROTTA, Anna. 2005. *“Decoration as a system. Survey and critical interpretation”* in: *The ICOMOS & ISPRS Committee for Documentation of Cultural Heritage, XX International Symposium CIPA 2005 “International Cooperation to Save the World’s Cultural Heritage”*, Turin (poster premiato con il “Best poster award”).

MAROTTA, Anna, DE SANTIS, Alessandro. 2005. *“Oriente e occidente nella decorazione come linguaggio complesso”*, dalle “Zelliges” nel “Khatem” al “Drakslingor” celtico. In: *Orienti e occidenti della Rappresentazione*. Venezia, p. 139-150, Padova: Il Poligrafo, ISBN: 9788871154466

MAROTTA, Anna. 2008. *“Il Cielo in una stanza, universi simbolici dalla stilizzazione alla narrazione visiva”*, in GAMBARDELLA Carmine, GIOVANNINI, Massimo, MARTUSCIELLO, Sabina (a cura di), *“Le vie dei mercanti, cielo dal Mediterraneo all’Oriente”*, Atti del Sesto Forum Internazionale di Studi, Caserta, Capri.

MAROTTA, Anna. 2002. *“Colore e decorazione: matrici mediterranee”*. In: *Le città del Mediterraneo*, Atti del II Forum Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 6-8 giugno 2001), Roma: Kappa.

MAROTTA, Anna. 2002. *“Colore e decorazione: matrici mediterranee”*. In: *“Le città del Mediterraneo”*, Atti del II Forum Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 6-8 giugno 2001), Roma: Kappa.

MAROTTA, Anna. 2005. *“Decoration as a System: Survey and Critical Interpretation”*. In: Atti del Convegno CIPA, Torino, pp. 1090-1095.

MAROTTA, Anna. 2018. *“Colore “eclettico”: stili e cromie dalla Storia”*, in Marchiafava V., Luzzatto L. (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore, Firenze.

MASSARANI, T. 1907. *“Villa Pia, in Ville e castelli, d'Italia: Lombardia e laghi”*, Milano, pp. 89-11.

NORWICH, J. J. 1971. *“I Normanni del Sud (1016-1130)”*, Milano.

PANZARELLA Pia, TRAPANI Viviana. 2018. *“Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale”*, Dossier di candidatura, Tipografia Officine Grafiche soc.coop., Palermo, Fondazione patrimonio UNESCO Sicilia.

PATERA, B. 1980. *“L'arte della Sicilia normanna nelle fonti medievali”*, Palermo.

PIETRASANTA LO FASO, Domenico, Duca di Serradifalco. 1838. *“Del Duomo di Monreale e di altre Chiese siculo-normanne”*, Fascicolo XLIII, Palermo 1838.

PRISSE D'AVENNES, Achille, Constant, Theodore, Emile. 1989. *“The Decorative Art of Arabia”*, London, Studio Editions.

PRISSE D'AVENNES, Achille, Constant, Theodore, Emile. 1877. *“L'art arabe d'après les monument du Kaire”*, V. A. Morel and Company, Paris.

RACINET, Albert, 1992. *“Enciclopedia dell'ornamento”*, Roma, Gremese editore.

RIZZO, Marcello. 2011. *“La cultura architettonica del periodo normanno e l'influenza bizantina in Sicilia”*, Tesi per Dottorato di ricerca “Bisanzio ed Eurasia”, prefazione, Università di Bologna.

ROVIDA, Maria, Antonietta. 1998. *“Città e architettura tra Islam e Cristianesimo*

nell'Europa mediterranea: Palermo, Toledo, Cordova e Siviglia nel Medioevo”, Pisa.

SCHATTSCHEIDER, Doris. 1992. *“Visione della simmetria: i disegni periodici di M.C. Escher”*, Bologna, Zanichelli.

SCHULZ, Heinrich, Wilhelm. 1860. *“Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem des Verfassers, herausgegeben von Heinrich Wilhelm Schulz: Nach dem tode des Verfasser herausgegeben von Ferdinand von Quast”*, Edizioni German, Dresden.

SCIORTINO, Lisa. 2012. *“Monreale; il Duomo, i mosaici, il chiostro”*, Edizioni Simebooks.

SHEILA BLAIR, Sheila, BLOOM, Jonathan. 1994. *“The art and architecture of Islam”*, 1250-1800, Yale University Press Pelican history of art.

VELSMANS, Tania. 2009. *“La visione dell'invisibile: l'immagine bizantina o la trasfigurazione del reale”*, Edizioni Jaca Book, Milano.

THIEME, U. *“Becker F., Künstlerlexikon”*, VII, p. 14.

TONELLI, M.C. 1982. *“Alhambra Anastatica”*, «FMR Franco Maria Ricci», n. 4 giugno.

-VENDITTI, Arnaldo. 1967. *“Architettura bizantina nell'Italia meridionale, Campania – Calabria - Lucania”*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

ZANCA, Antonio. 1952. *“La cattedrale di Palermo dalle origini allo stato attuale”*, Editore Industrie Riunite Editoriali Siciliane, Palermo.

VOLNEY, C. F. 1787. *“Voyage en Syrie et en Egypte, Pendant les années 1783, 1784 et 1785”*, Paris.

ZERLENGA, Ornella. 2005. *“Forma e simbologia nell'arte ornamentale islamica. La stella a otto punte e il campanile di Amalfi”*, in *Orienti e Occidenti della rappresentazione*, Seminari internazionali di Studi, Editore Il Poligrafo, Padova.

ZERLENGA, Ornella. 2011. *“Il disegno ornamentale nel mosaico mediterraneo. Visual identity nel ‘brand’ della stella e dei tralci di vite”*, Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria.

ZERLENGA, Ornella. 2018. *“Rappresentazione geometrica e gestione informatica dei*

modelli. Disegno ornamentale, intersezione di superfici", La Scuola di Pitagora, Napoli.

ZORIC, Vladimir. 1983-84. *"L'arredo liturgico fisso nelle chiese di età normanna: un aspetto trascurato dalla storiografia architettonica"*, in "Giorgio di Antiochia. L'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam", Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 19-20 Aprile 2007) Byzantino-Sicula V.