

AISAME

*Associazione Italiana Storici
dell'Arte Medievale*

Medioevo: le officine

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 22-27 settembre 2009

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle

Electa

Nei cantieri musivi della Palermo normanna

Maria Andaloro

Idealmente, le polarità attorno alle quali sviluppare in tutta la sua ampiezza il tema delle strutture produttive delle arti nella Palermo del XII secolo sarebbero due: l'una, relativa alla sfera del cantiere dedito all'ideazione ed esecuzione delle immagini nelle loro forme monumentali – cantiere musivo e della pittura murale, ma anche atelier per i dipinti su tavola destinati a un organismo *sui generis* qual è, ad esempio, l'insieme dei soffitti della Cappella Palatina –, l'altra, interessata allo spazio dei laboratori per le arti suntuarie allestito nel circuito del palazzo reale. Mi riferisco alle strutture che intorno al 1190 l'autore della *Lettera a Pietro, tesoriere della chiesa di Palermo* visita, descrive e nomina nei termini di "Nobiles Officinae"¹, strutture dall'attività variamente documentata e dedite a una pluralità di generi riconducibili a due filoni principali: i tessuti e il settore delle oreficerie e dei manufatti in materiali pregiati.

Nel cammino verso l'obiettivo prescelto ci accompagnerebbe costantemente un pensiero-guida: quello di cogliere la ricchezza e la peculiarità delle esperienze artistiche che si sono concentrate nella capitale del regno normanno nel corso del XII secolo, ma anche di individuarne l'eccezionale carattere pluralistico, consapevoli come siamo che a Palermo si gioca una partita assolutamente speciale nello scacchiere dei molteplici territori dell'intero contesto mediterraneo-europeo del tempo². Vi si incontrano e mescolano, infatti, esperienze di civiltà diverse: la greco-bizantina, l'occidentale, l'islamica, con modalità eccezionali e come mai avvenuto altrove³. La via per giungere all'obiettivo non è però generica, ma passa attraverso la scelta di un'angolazione precisa; intende appostarsi dietro l'angolo di visuale che ha il suo punto di forza nei saperi, dei cantieri radicati nei processi tecnico-esecutivi, che si sostanziano del contatto coi materiali costitutivi che li eleggono a loro tramite.

A garanzia di queste scelte piace richiamare la memoria delle ricerche – personali e di gruppo – compiute sul campo nel corso di diversi decenni, senza il timore di riconfigurare in questa direzione un orizzonte che potrebbe sembrare di senso e sapore semperiano, se non fosse che alla luce delle riflessioni più meditate di oggi, esso risulta emendato rispetto alle semplificazioni di tempra positivistica che hanno incrostatato in origine il poderoso impianto di Gottfried Semper⁴ e perché dal mio punto di vista quell'orizzonte diviene stella polare dal momento che esso si incontra con le aperture che provengono dall'assimilazione di altre messe a fuoco circa alcuni circuiti concezionali che hanno avuto luogo nell'arco del Novecento. Penso soprattutto alla legittimazione della civiltà dell'ornamento a partire da Riegli⁵ e alla rivalutazione identitaria di sistemi figurativi come quello bizantino o arabo-islamico dei quali s'è acquisita in tempi a noi vicini una coscienza sempre più sottile anche in regioni culturali in passato non sempre sensibili nei loro riguardi. Fra le quali occorre citare l'italiana⁶.

Se la Palermo del XII secolo è l'epicentro per lo svolgimento del nostro discorso ideale, il luogo-monumento-icona che lo rappresenta in modo esplicito, esemplare ed eccelso è uno solo, ed è la Cappella Palatina (figg. 1-2).

Stesure di mosaici ricche di episodi, gremite di figure e di motivi ornamentali brillano sulle pareti e sulla cupola (fig. 3); i soffitti lignei dalle complesse morfologie ospitano le pitture che danno forma a folle di immagini antropomorfe dipinte con stile islamico

(fig. 4); un brano di pittura ad affresco sopravvive nella cosiddetta cripta⁷. C'è di più. Nello spazio della cappella si aprono altre frontiere ancora, legate, questa volta, alla pratica della scultura e al taglio dei marmi e del porfido: lastre di questi materiali rivestono tutto il perimetro delle parti basse delle pareti, formano il recinto presbiteriale, costituiscono la struttura del grande trono addossato sulla controfacciata; l'ambone e il cero pasquale si stagliano nello spazio; un impareggiabile pavimento ad *opus sectile* si stende sotto i nostri passi (fig. 5); due porte di bronzo si aprono sulla parete occidentale⁸. La ricchezza e varietà delle manifestazioni artistiche è sotto gli occhi di tutti ed è palese a quanti visitano la cappella. In essa mosaici bizantini convivono con pitture islamiche, sculture di ambito romanico si ergono sul pavimento ad *opus sectile*, dai tracciati disegnativi ora di cultura bizantina ora di radice musulmana. Ne consegue che negli spazi della Palatina straordinaria e senza eguali è la commistione di tecniche e tradizioni operative diverse e ineguagliabile l'accostamento di materiali nobili e preziosi – porfidi, marmi rari, paste vitree, foglie d'oro e d'argento, bronzo, essenze lignee nobili⁹.

Perciò, a buon ragione, abbiamo eletto la Cappella Palatina a santuario del nostro tema generale, essendo l'esempio vivente di ciò che andiamo a dire, ad argomentare, a comprendere entro il perimetro del tema prescelto, che è l'attività dei cantieri preposti alla resa dell'immagine monumentale.

Dell'immagine, si diceva: una presenza che nella Cappella Palatina è densa, forse invadente, di certo prepotente. Essa entra da protagonista all'interno di trame iconografiche d'impianto cristiano¹⁰, a noi consuete; ma la ritroviamo anche in impianti d'impronta laica e assolutamente inconsueta, perché islamici, come sono le scene raffiguranti *I piaceri della vita del principe* dipinte sul soffitto della navata centrale¹¹. L'insieme di queste tipologie di immagini, così diverse fra loro per radici iconografiche, per stile, per cultura, irrompe nella cappella, lo ripetiamo, a cominciare dagli anni quaranta del XII secolo¹². Vi irrompe e al contempo vi celebra alla grande il ritorno dell'immagine, annunziandolo in quella città che per ragioni storico-ideologiche ne era rimasta deprivata per secoli, in una misura che risulta maggiore rispetto a quanto sia potuto accadere a qualsiasi altro centro o terra gravitante nel mondo di radice cristiana.

Nell'VIII secolo Palermo subisce gli effetti dell'ondata iconoclasta¹³; successivamente, il dominio musulmano vi crea le condizioni perché l'eclissi dell'immagine continui e imperi per secoli. Quando, alla data 1143¹⁴, nella Cappella Palatina compariranno i primi mosaici, raccolti nel giro della cupola, sono trascorsi più di quattro secoli dall'editto dell'imperatore Leone III l'Isaurico¹⁵. E quattro secoli sono troppi, rappresentano un arco di tempo davvero troppo lungo per non incidere sensibilmente nel patrimonio delle attitudini culturali e visive delle persone. Ciò significa che a Palermo si sono succedute le une dopo le altre diverse e diverse generazioni di cristiani e poi di islamici, ma anche di cristiani e islamici, senza che esse potessero incontrarsi con il fenomeno delle immagini rappresentate.

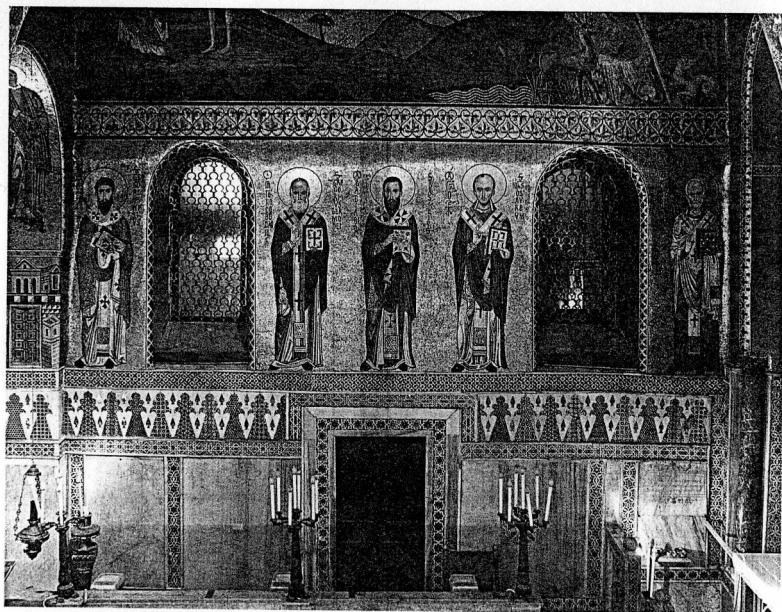
Ci penseranno i sovrani normanni, soprattutto Ruggero II, ma anche un personaggio come Giorgio d'Antiochia, il suo grande ammiraglio¹⁶, a reinserirle solennemente negli edifici sacri e profa-

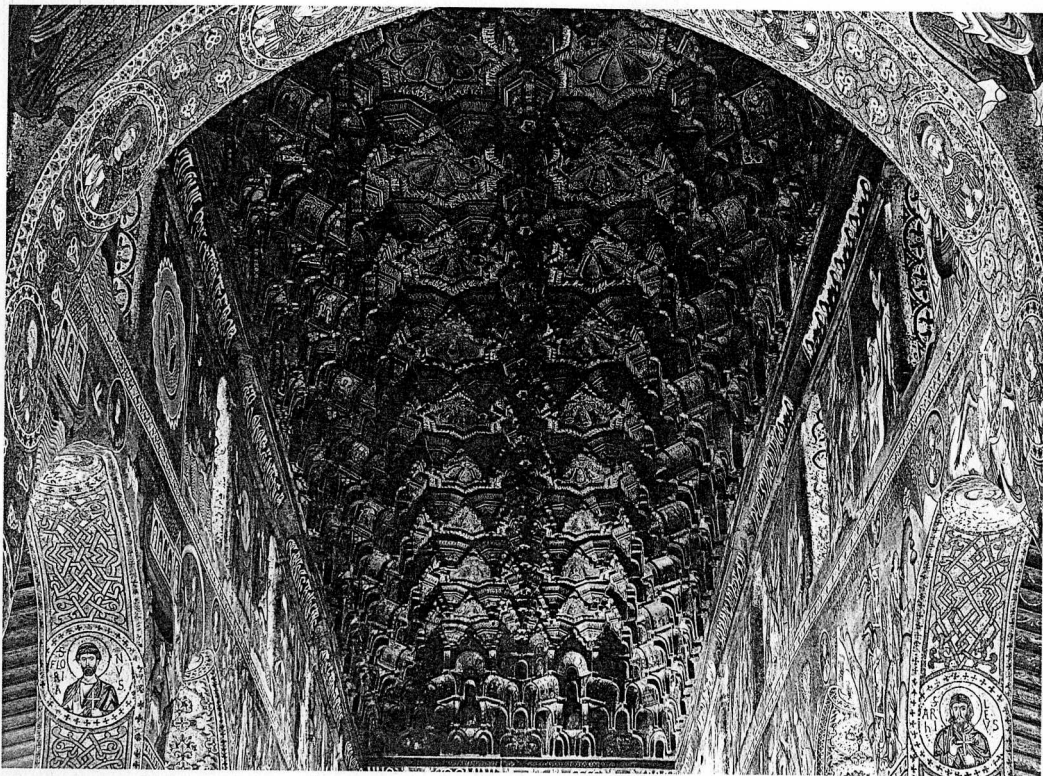


1. Palermo, Cappella Palatina,
interno verso l'abside (foto R. Longo).

2. Palermo, Cappella Palatina,
interno verso ovest (foto R. Longo)

3. Palermo, Cappella Palatina,
presbiterio, parete settentrionale
(foto R. Longo)





ni che vanno costruendo a Palermo, a Cefalù, a Monreale. In questo modo viene alla ribalta un nuovo e straordinario mondo visivo, pronto ad offrirsi, prima che agli occhi, all'esperienza culturale, e, più ancora, esistenziale dei vari popoli che al tempo del regno normanno abitavano a Palermo. Sono greci, latini – dunque cristiani –, ma anche arabi, berberi, appartenenti ad altre etnie del mondo musulmano, comunque islamici¹⁷.

Una volta consacrata la Cappella Palatina, quegli uomini poterono vivere un'esperienza singolare, dal momento che furono testimoni del passaggio da una stagione a un'altra diametralmente opposta: dall'impossibilità di vedere alcuna immagine ideata e realizzata dalla mano dell'uomo a vederle, le immagini, e moltissime. Nel quinto decennio del XII secolo, esse irrompono, a frotte e simultaneamente, quale frutto dei diversi cantieri musivi attivi in più luoghi: nel presbitero della Palatina, nella cattedrale di Cefalù, nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio¹⁸; appaiono negli affreschi¹⁹ e in quella prodigiosa grande macchina visiva che è il soffitto ligneo dipinto della Palatina.

È ovvio che l'insieme dei diversi orizzonti artistici, tecnici, materici e culturali, or ora richiamati, venga a configurarsi come lo sfondo più idoneo nei riguardi dello svolgimento delle tematiche

legate all'ideazione ed esecuzione delle immagini nelle loro forme monumentali. A tale funzione lo candida naturalmente il suo carattere poliedrico, capace di ricordarci senza sosta quale pluralità di esperienze di cantiere, figurative, di tecniche d'esecuzione, di materiali costitutivi l'attraversi; di quali diverse radici culturali si nutra, arricchendosi simultaneamente e nel tempo, fase dopo fase. Resta che la sua natura è idonea a fare da sfondo alla relazione e non diventare materia da tematizzare.

E ciò per svariate ragioni, a cominciare dalla più ovvia. È, infatti, impensabile poter trattare l'orizzonte intero dei cantieri e delle officine attivi nella Palermo normanna entro lo spazio di un contributo, senza correre il rischio di eccessive semplificazioni e schematizzazioni. Né sono a me note le difficoltà di inoltrarsi in questa specie di delta dei generi artistici in cui sfocia nella Palermo normanna il percorso delle arti del XII secolo, di radice vuoi mediterranea (bizantina e islamica), vuoi europea. Perciò – per continuare la metafora del delta – si preferisce non attraversarlo tutto, nella sua estensione e nell'intreccio dei suoi rami, ma sceglierlo.

La scelta compiuta intende far perno su un ramo fra quelli massimamente connotativi dell'intera esperienza artistica maturata a Palermo²⁰: il cantiere musivo.

Organizzazione e attività dei cantieri musivi

Già da tempo e in più occasioni ho ribadito la necessità di riconoscere al mosaico una natura strutturale e formale grazie alla quale esso si presta in misura maggiore e specifica rispetto agli altri generi pittorici ad essere analizzato nei singoli elementi di cui si compone, con precisione quasi anatomica. Sulla base di questo assunto di fondo, si comprende anche come l'esito finale del processo ideativo e tecnico-esecutivo proprio del cantiere musivo, che è l'immagine a mosaico, in quanto costituito da tessere, vale a dire da unità materico-morfologiche distinte, oggettivamente indipendenti l'una dall'altra, sembri poter essere investito da un trapasso possibile di sé: da immagine a materia, da qualità a quantità, da struttura con un senso conoscitivo a un'altra dove permane l'assenza di quel senso, dal registro potenzialmente sintattico a quello di carattere paratattico²¹.

Sono molte le implicazioni che il riconoscimento di un'impostazione di questo tipo comporta: dal piano della comprensione in sé della struttura musiva alla sua fortuna nell'orizzonte attuale per via delle possibili tangenze con alcuni aspetti tipici degli ambiti artistici dell'età contemporanea – dalla forza che in essi assume la matericità esposta alla pregnanza della contaminazione. Si pensi, inoltre, alle ricadute nel campo della conservazione e delle prassi del restauro dove il limite è rappresentato dall'aver a che fare con la singola tessera, nuda e cruda, come residuo di un possibile smagliamento del tessuto musivo originario. La qual cosa renderebbe ardua la praticabilità di riconoscerne – nella tessera – quell'"unità potenziale" dell'opera intera, rintracciabile invece più agevolmente nel frammento di una qualsiasi altra opera espressa in pittura o scultura²². Sono aspetti questi che meritano affondi e riflessioni che mi riservo di trattare a parte, in ambiti diversi rispetto al convegno di Parma 2009 che, da parte sua, invita a convogliare l'attenzione dei partecipanti verso il registro delle strutture produttive delle arti nel Medioevo, verso il mondo delle officine.

Perciò ci concentreremo su questa direzione di ricerche, rilevando come la consapevolezza della natura *sui generis* del mosaico rispetto alle altre tecniche pittoriche, sotto l'aspetto sia strutturale sia formale, comporti che il crinale fra questi due versanti – l'uno più attento al plesso della figuratività, l'altro alla sua dimensione tecnico-materica – non sia indifferente, ma percorribile e decifrabile anche ad una semplice analisi visiva, spesso concretizzabile in modo esaustivo nell'iter di un'analisi autoptica degli elementi costitutivi del mosaico che sia competente, approfondita, capillare.

Più volte ho avuto l'opportunità di impegnarmi in questo tipo di indagini, lavorando su mosaici parietali di epoca paleocristiana e medievale. Mai ho trasalciato l'occasione di salire su un ponteggio eretto per lo studio o il restauro di un mosaico parietale; senza indugi ho accettato inviti a occuparmi della conoscenza di specifici complessi musivi, intorno ai quali ho ritenuto utile mettere a fuoco e praticare itinerari di ricerca, credo, di qualche utilità, chiarendo ora aspetti specifici, ora invece affrontando questioni di tipo più generale²³, nell'ottica comune di creare dei modelli funzionali per la migliore comprensione del mondo musivo.

Nella prospettiva della relazione di Parma, sono tre i casi di studio ai quali farò riferimento: le compagini musive del duomo di Monreale, della Cappella Palatina, della cattedrale di Cefalù. Ad



esse ho dedicato molteplici ricerche nel corso dei tre decenni trascorsi e sempre in concomitanza di campagne di restauro o di interventi conservativi.

Inizierò dal duomo di Monreale (fig. 6).

I restauri dei 7600 mq del suo manto musivo ebbero inizio nel 1965 e si conclusero nel 1982. Furono compiuti dai mosaicisti Vincenzo Zerbo, Agostino Zappardo e Giovanni Di Maggio, sotto la guida di Michele e Alberto Dixitdomino. La direzione dei lavori fu svolta fino al 1975 dal professor Luigi Epifanio e dal 1976 dal professor Girolamo Naselli Flores, in qualità di architetti della Fabbrica²⁴; i finanziamenti necessari furono assicurati grazie alle leggi speciali (del 1962 e del 1971) dello Stato italiano, pertinenti al duomo di Monreale e la basilica di San Marco di Venezia²⁵.

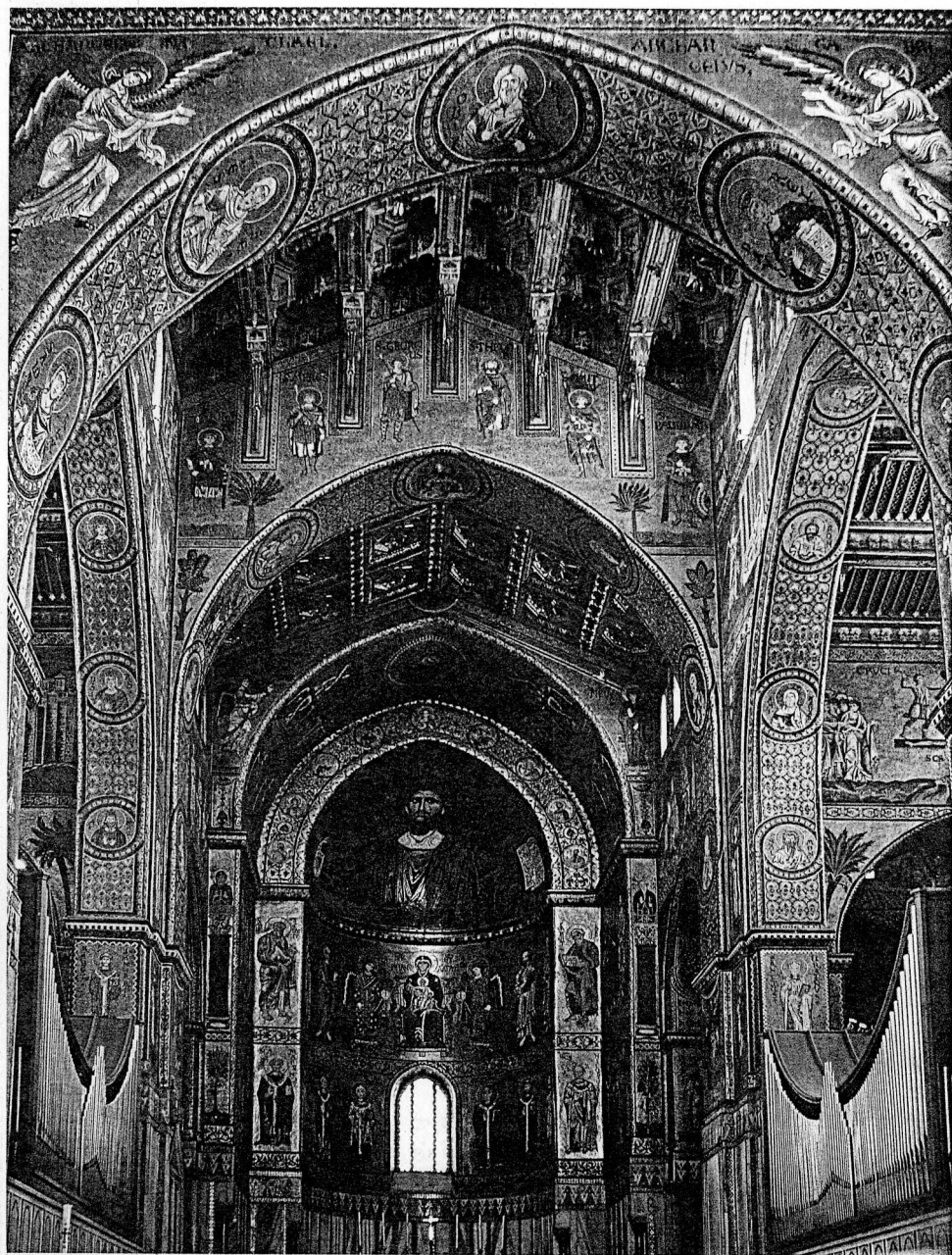
I restauri erano conclusi e i cantieri chiusi quando ricevetti l'invito da parte del soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Palermo, Vincenzo Scuderi, di provvedere alla pubblicazione della relazione relativa ai mosaici restaurati.

Non avendo frequentato il cantiere di restauro, non essendo salita sui ponteggi e, per di più, non condividendo alcune scelte compiute a proposito del distacco di troppi metri quadrati di superficie musiva, ritenni di non poter accettare. Ma, l'incontro con l'architetto Naselli Flores e una rapida prima occhiata alle foto che egli aveva scattato nel corso dei lavori, documentando per interesse personale alcuni momenti del loro svolgimento e la scoperta di una serie di materiali assai interessanti, mi convinsero a vincere la mia iniziale riluttanza e a studiare le foto e i materiali recuperati dall'architetto Naselli Flores per cavarne il massimo dei dati, raccogliendoli, ragionandoci sopra, interpretandoli.

I materiali, consistenti in pezzi di intonaco affrescati e con disegno preparatorio, ma anche con le impronte della mosaicatura caduta o staccata, in pizze di pasta vitrea, singole tessere, chiodi, frammenti di transenna di stucco, erano stati rinvenuti nelle cavità delle finestre riscoperte nel giro delle pareti del presbitero in seguito ai distacchi dei brani di mosaico che le avevano obliterato.

Il frutto di questi studi sono consultabili alle pagine pubblicate in due sedi diverse e per due diverse occasioni, nel 1985 e nel 1986²⁶.

6. Monreale, duomo, interno
(foto S. Armando)



7. Monreale, duomo, mosaici, particolare del primo strato di intonaco con intaccature intenzionali (da Andaloro 1986)

8. Monreale, duomo, mosaici, sinopia dell'ala di una figura angelica, particolare (da Andaloro 1986)

E proprio da quel patrimonio di dati e di interpretazioni sono emerse le linee conoscitive che risultano le più idonee per svelare la struttura dei saperi tecnici e materici gestiti dai cantieri musivi di Monreale e più in generale, come vedremo, della Sicilia normanna.

Il distacco dei brani di mosaico a fini conservativi²⁷ e la scoperta di quei materiali originali, scartati dai mosaicisti quando lavoravano sui ponteggi e che si sono conservati, sepolti sotto gli intonaci, sono fra i fattori principali in grado di offrirci lo spaccato preciso della stratigrafia relativa ai mosaici di Monreale, di seguirne le modalità tecnico-esecutive, di conoscere nel profondo i materiali utilizzati.

In sintesi, siamo nelle condizioni di assistere idealmente alla messa in opera dei mosaici, momento dopo momento.

Due sono di norma gli strati preparatori²⁸, ambedue di colore bianco; lo spessore complessivo, compreso il tessuto musivo, è di circa sette centimetri²⁹.

Fra le modalità morfologiche del primo strato si segnala il diverso trattamento delle superfici onde renderle idonee ad accogliere la stesura del secondo strato. Le intaccature della cazzuola sulla superficie dell'intonaco hanno talvolta aspetto e spazieggiature irregolari, talaltra invece presentano moduli regolari e tondeggianti (fig. 7). Il secondo strato, che può coincidere o no con lo strato di allettamento, è caratterizzato dalla presenza di abbondante paglia e dall'impiego di chiodi con testa piatta e larga.

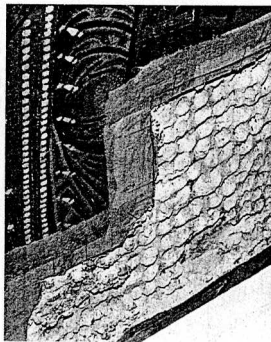
In senso generale, l'insieme di questi dati non aggiunge molto alle informazioni sugli intonaci di preparazione dei mosaici della Sicilia normanna, a noi note grazie ai resoconti pubblicati nel 1870 da Gaetano Riolo che scrive per conto del padre Rosario, storico restauratore di quasi tutti i grandi complessi musivi della Sicilia normanna e competente sulle loro tecniche d'esecuzione³⁰.

Si era invece meno consapevoli del fatto che anche i materiali e le modalità utilizzati nella preparazione degli strati preparatori del mosaico, diremmo gli aspetti di routine del cantiere, fossero comuni alle pratiche consuete a Bisanzio. La superficie del primo strato a moduli regolari e tondeggianti mostra strettissime analogie nei riguardi del primo strato del mosaico raffigurante la *Deesis* ubicata nella galleria meridionale della Santa Sofia a Istanbul, mentre i chiodi che sono originari e che non risalgono a interventi di restauro del XVI secolo³¹ condividono la morfologia e la funzione di aggirare il supporto musivo alla muratura con altri esempi noti nei cantieri operanti a Costantinopoli, fra i quali quelli della Kariye Djami³².

Tramite la concordanza anche degli aspetti di routine dei cantieri siciliani e costantinopolitani, si viene a confermare ciò che per altri aspetti è da ritenere definitivamente appurato, ossia il carattere propriamente bizantino che compete al cantiere musivo di Monreale, operante al tempo di Guglielmo II³³.

Le scoperte più significative fatte a Monreale riguardano, però, un altro piano.

Grazie a loro e a partire da loro, sarà possibile quasi toccare con gli occhi, disvelare alcuni momenti delle fasi esecutive dell'iter di lavoro, stretto fra ideazione dell'immagine e sua realizzazione a mosaico. Si sta parlando del percorso che, pur facendo i conti con gli strati della preparazione materiale – idonea ad accogliere il mosaico –, se ne distacca, in quanto aderisce al processo legato allo



svolgimento del filo figurativo. In questa direzione è particolarmente preziosa la scoperta di due elementi, della sinopia e della presenza pervasiva e costante sulla superficie della malta d'allettamento delle campiture cromatiche in funzione di disegno preparatorio del tessuto musivo.

Iniziamo dalla sinopia (fig. 8). Rappresenta un libro e un'ala, resi da grosse ed essenziali linee scure; è di proporzioni gigantesche; risulta disegnata in parte sopra una scialbatura, in parte su un sottile strato di intonaco sul muro della volta attigua al catino absidale, sul lato settentrionale, in corrispondenza dell'attuale figura dell'arcangelo Michele.

La sinopia scoperta a Monreale costituisce una testimonianza rara che si aggiunge all'esiguo catalogo di esempi già noti, dall'età paleocristiana al XIV secolo, a Roma e a Bisanzio³⁴. Ma soprattutto ha dato l'occasione di riflettere su una serie di elementi che ripresento, distinti in due nuclei: il primo, legato agli aspetti relativi all'ubicazione e alle modalità di rappresentazione; il secondo, finalizzato alla comprensione di questa presenza e alla sua funzione.

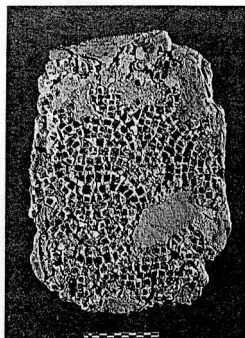
Della sinopia sorprendono alcune cose. In particolare, che il libro e l'ala non abbiano alcuna corrispondenza, né iconografica né di proporzioni e neppure topografica, con la figura angelica poi effettivamente realizzata e oggi sotto i nostri occhi.

Invito a ragionare sulle marcate discrepanze fra sinopia e immagine musiva e ancora sul fatto che la sinopia disegnata sullo strato più profondo degli intonaci di preparazione era destinata a essere coperta da quello successivo e dunque che non sarebbe stata visibile ai mosaicisti. Infine, è assai significativo che questa sia l'unica sinopia scoperta a Monreale nell'ambito delle operazioni di distacco che hanno interessato una superficie di 804 mq circa, corrispondente al 10,6% della superficie totale (mq 7600 circa).

L'insieme di questi rilievi aiuta a far luce sulla funzione che pertiene a questa sinopia, inducendoci a pensarla in rapporto non tanto con la fase esecutiva che porterà alla realizzazione del mosaico, quanto con una fase diversa e dal carattere sperimentale.

In definitiva, sono ancora persuasa che le differenze fra la sinopia e la figura dell'arcangelo Michele non si giocano al livello della fase esecutiva vera e propria, allorché è sempre possibile intervenire per gestire cambiamenti iconografici e aggiustamenti di proporzioni. Diversamente, penso che quelle differenze siano la

9. Monreale, duomo, frammento di intonaco con disegno preparatorio a campiture cromatiche rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)

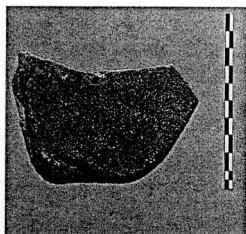


9



10

10. Monreale, duomo, frammenti di intonaco con disegno preparatorio a campiture cromatiche privi delle impronte delle tessere, rinvenuti durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)



11



12

11. Monreale, duomo, frammento di pizza in pasta vitrea di colore verde scuro rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)

12. Monreale, duomo, frammento di pizza in pasta vitrea di colore verde chiaro rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)

memoria di una traccia progettuale precedente alla vera e propria esecuzione del mosaico, quando, completata la fabbrica del duomo, chiusi i cantieri preposti alla sua erezione, il testimone passò ai cantieri musivi.

È proprio in quello spazio-cerniera, fra il tempo e la logica del cantiere architettonico e il tempo e la logica del nuovo cantiere musivo che vedo insinuarsi il segno della sinopia. Schizzo, studio *in situ*, inteso a rappresentare non tanto una guida per il *pictor parietarius* e poi per il *musivarius*, quanto l'indice di una prova generale che consentisse di verificare su scala reale – ed eventualmente calibrare in modo diverso – i rapporti fra due versanti: quello dell'architettura e l'altro della compagine musiva che ad essa andava commisurata. Si sta parlando di ambiti relativi alla cattedrale di Monreale e dunque della necessità di rapportarsi a un ordine di grandezze dal taglio gigantesco.

Sta di fatto che l'estensione del *tabula* e dell'ala presuppongono lo sviluppo di una figura dalle proporzioni di gran lunga maggiori rispetto a quelle poi realizzate, di una figura cioè che si sarebbe inoltrata nell'area occupata dall'attuale registro inferiore e, in alto, verso la sommità della volta. Nell'assetto definitivo, invece, le proporzioni degli arcangeli, per quanto grandiose, non sono gigantesche. Le figure furono perciò ridimensionate; il numero e la spazieggiatura dei registri mutarono e vennero definiti diversamente. In questo modo, la ripartizione spaziale della volta e delle pareti nonché il loro rapporto con la conca e il cilindro absidale assumono carattere più coerente ed organico rispetto alla traccia rappresentata dalla sinopia³⁵.

"Studio *in situ*", ho definito la sinopia rinvenuta a Monreale, ma ad uso di chi fu tracciata e perché? Perché fosse mostrata alla committenza? Forse, ma più probabilmente i suoi destinatari non erano esterni al cantiere musivo, ma interni ad esso. In particolare, come destinatario, penso a una figura come il *magister parietarius*,

chiamato allo sforzo immane di ordinare la disposizione degli impianti scenotecnici, l'ordito delle scene, la folla delle figure nei mosaici che avrebbero ricoperto come una pelle ogni centimetro quadrato di superficie dell'immenso invaso della cattedrale di Monreale. Quel rapido schizzo vergato a contatto del paramento murario doveva valere – è questa la mia opinione – come una prova generale utile in una direzione precisa, che non è quella pertinente alle scelte del livello concenzionale, iconografico o compositivo ma quella di decidere quale misura fosse la più idonea per calibrare il rapporto fra invaso architettonico e apparati musivi.

Si passerà ora ad esaminare un altro momento cruciale nell'*iter* tecnico-esecutivo del mosaico, quello rappresentato dalla presenza del disegno preparatorio.

Non mi stanco mai di ripetere che occorre distinguere la sinopia dal disegno preparatorio, e che l'una non è sinonimo dell'altro come talora si continua a credere. Ricordo che la sinopia è un abbozzo disegnato sul primo strato dell'intonaco o addirittura sull'apparato murario, spesso senza rapporto specifico con la composizione che verrà realizzata a mosaico, e che sporadica è la sua presenza. Il disegno preparatorio, invece, è composto da campiture cromatiche date ad affresco sulla malta d'allettamento; soggiace a tessuto musivo del quale costituisce la guida per la sua realizzazione sotto il profilo compositivo e per la scelta della gamma cromatica; la sua presenza è ovunque e costante³⁶.

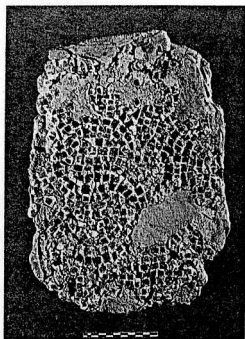
A Monreale, questo aspetto dell'*iter* tecnico-esecutivo del mosaico parietale non è identificabile unicamente grazie all'analisi atopica che si potrebbe fare del tessuto musivo, scovandolo fra gli interstizi esistenti fra tessera e tessera³⁷, ma in base ad altri elementi ancora. A Monreale, infatti, il distacco di ben 800 mq circa di mosaici, compiuto nel corso dei restauri più recenti, ha messo a nudo una superficie ampissima, permettendo di chiarire due cose che la malta d'allettamento risulta interessata costantemente dalla presenza del disegno preparatorio colorato e che esiste una precisa corrispondenza fra il disegno-guida e la sua versione a mosaico (fig. 9)³⁸.

Più clamorosa ancora è stata la scoperta di pezzi di intonaco e malta d'allettamento caratterizzata dalla presenza di campiture ad affresco di colore verde, giallo, rosso e dove sono anche perfettamente leggibili le incisioni, frutto della battitura del filo realizzata sulla malta fresca (fig. 10). Pezzi – si badi – dalla natura particolare, perché la malta di allettamento mostra di essere stata preparata per ricevere la mosaicatura che invece non fu mai eseguita. Per ragioni ignote, dovute forse al fatto che la superficie si dovette nel frattempo asciugare troppo rendendo impossibile l'allettamento in essa delle tessere, l'intonaco dipinto fu scartato dai *magistri musivarii*, finendo insieme ad altri materiali, egualmente scartati, nei depositi accumulati all'interno dei vani delle finestre murate dagli stessi mosaicisti nel prosieguo dei lavori³⁹.

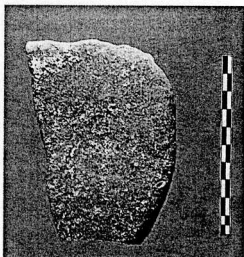
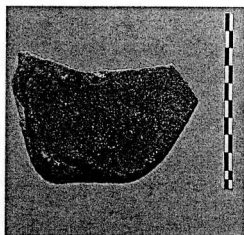
Chi sono i destinatari della presenza del disegno preparatorio con campiture cromatiche?

Questa volta non possono esserci dubbi. I destinatari e fruitori sono i *magistri musivarii*. I quali, procedendo nella stesura del mosaico, a brani, "giornata" dopo "giornata", in questo modo mantengono costantemente la possibilità di avere davanti agli occhi il disegno preparatorio, il quale, essendo dipinto ad affresco, è stes-

9. Monreale, duomo, frammento di intonaco con disegno preparatorio a campiture cromatiche rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)



10. Monreale, duomo, frammenti di intonaco con disegno preparatorio a campiture cromatiche privi delle impronte delle tessere, rinvenuti durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)



11. Monreale, duomo, frammento di pizza in pasta vitrea di colore verde scuro rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)

12. Monreale, duomo, frammento di pizza in pasta vitrea di colore verde chiaro rinvenuto durante i restauri 1965-82 (da Andaloro 1986)

memoria di una traccia progettuale precedente alla vera e propria esecuzione del mosaico, quando, completata la fabbrica del duomo, chiusi i cantieri preposti alla sua erezione, il testimone passò ai cantieri musivi.

È proprio in quello spazio-cerniera, fra il tempo e la logica del cantiere architettonico e il tempo e la logica del nuovo cantiere musivo che vedo insinuarsi il segno della sinopia. Schizzo, studio *in situ*, inteso a rappresentare non tanto una guida per il *pictor parietarius* e poi per il *musivarius*, quanto l'indice di una prova generale che consentisse di verificare su scala reale – ed eventualmente calibrare in modo diverso – i rapporti fra due versanti: quello dell'architettura e l'altro della compagine musiva che ad essa andava commisurata. Si sta parlando di ambiti relativi alla cattedrale di Monreale e dunque della necessità di rapportarsi a un ordine di grandezze dal taglio gigantesco.

Stai di fatto che l'estensione del *opus* e dell'ala presuppongono lo sviluppo di una figura dalle proporzioni di gran lunga maggiori rispetto a quelle poi realizzate, di una figura cioè che si sarebbe inoltrata nell'area occupata dall'attuale registro inferiore e, in alto, verso la sommità della volta. Nell'assetto definitivo, invece, le proporzioni degli arcangeli, per quanto grandiose, non sono gigantesche. Le figure furono perciò ridimensionate; il numero e la spazieggiatura dei registri mutarono e vennero definiti diversamente. In questo modo, la ripartizione spaziale della volta e delle pareti nonché il loro rapporto con la conca e il cilindro absidale assumono carattere più coerente ed organico rispetto alla traccia rappresentata dalla sinopia³⁵.

“Studio *in situ*”, ho definito la sinopia rinvenuta a Monreale, ma ad uso di chi fu tracciata e perché? Perché fosse mostrata alla committenza? Forse, ma più probabilmente i suoi destinatari non erano esterni al cantiere musivo, ma interni ad esso. In particolare, come destinatario, penso a una figura come il *magister parietala-*

rius, chiamato allo sforzo immane di ordinare la disposizione degli impianti scenotecnici, l'ordito delle scene, la folla delle figure nei mosaici che avrebbero ricoperto come una pelle ogni centimetro quadrato di superficie dell'immenso invaso della cattedrale di Monreale. Quel rapido schizzo vergato a contatto del paramento murario doveva valere – è questa la mia opinione – come una prova generale utile in una direzione precisa, che non è quella pertinente alle scelte del livello concezionale, iconografico o compositivo, ma quella di decidere quale misura fosse la più idonea per calibrare il rapporto fra invaso architettonico e apparati musivi.

Si passerà ora ad esaminare un altro momento cruciale nell'*iter* tecnico-esecutivo del mosaico, quello rappresentato dalla presenza del disegno preparatorio.

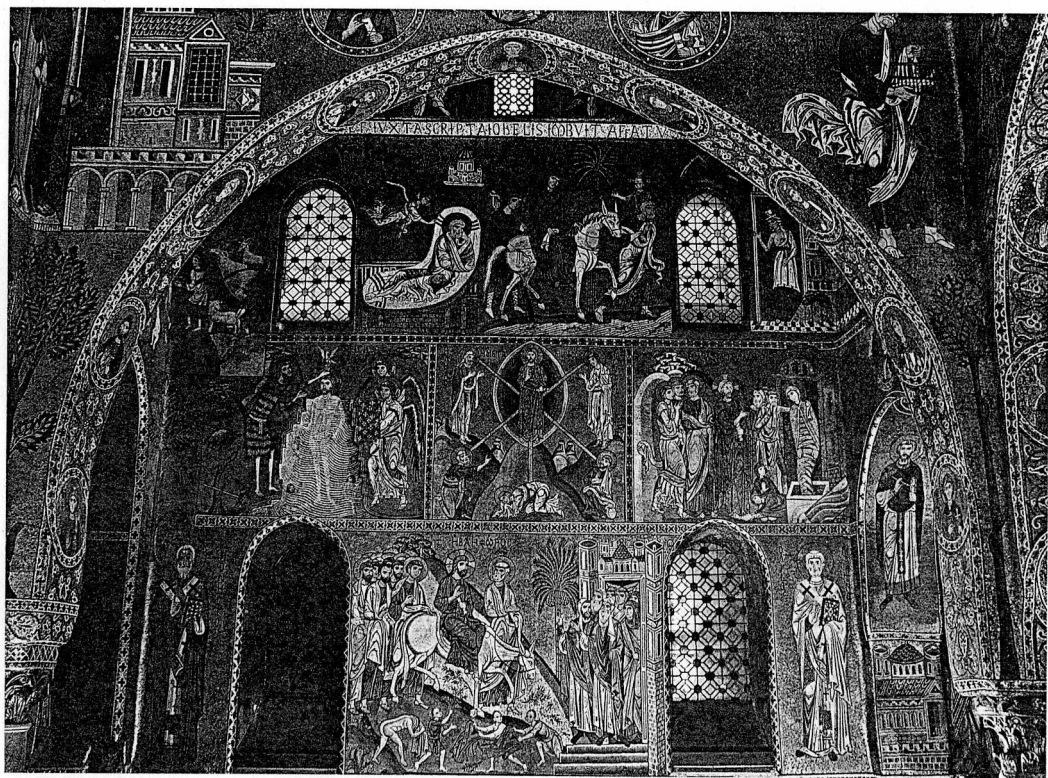
Non mi stanco mai di ripetere che occorre distinguere la sinopia dal disegno preparatorio, e che l'una non è sinonimo dell'altro, come talora si continua a credere. Ricordo che la sinopia è un abbozzo disegnato sul primo strato dell'intonaco o addirittura sull'apparato murario, spesso senza rapporto specifico con la composizione che verrà realizzata a mosaico, e che sporadica è la sua presenza. Il disegno preparatorio, invece, è composto da campiture cromatiche date ad affresco sulla malta d'allettamento; soggiace al tessuto musivo del quale costituisce la guida per la sua realizzazione sotto il profilo compositivo e per la scelta della gamma cromatica; la sua presenza è ovunque e costante³⁶.

A Monreale, questo aspetto dell'*iter* tecnico-esecutivo del mosaico parietale non è identificabile unicamente grazie all'analisi autotopica che si potrebbe fare del tessuto musivo, scovandolo fra gli interstizi esistenti fra tessera e tessera³⁷, ma in base ad altri elementi ancora. A Monreale, infatti, il distacco di ben 800 mq circa di mosaici, compiuto nel corso dei restauri più recenti, ha messo a nudo una superficie ampissima, permettendo di chiarire due cose: che la malta d'allettamento risulta interessata costantemente dalla presenza del disegno preparatorio colorato e che esiste una precisa corrispondenza fra il disegno-guida e la sua versione a mosaico (fig. 9)³⁸.

Più clamorosa ancora è stata la scoperta di pezzi di intonaco e malta d'allettamento caratterizzata dalla presenza di campiture ad affresco di colore verde, giallo, rosso e dove sono anche perfettamente leggibili le incisioni, frutto della battitura del filo realizzata sulla malta fresca (fig. 10). Pezzi – si badi – dalla natura particolare, perché la malta di allettamento mostra di essere stata preparata per ricevere la mosaicatura che invece non fu mai eseguita. Per ragioni ignote, dovute forse al fatto che la superficie si dovette nel frattempo asciugare troppo rendendo impossibile l'allettamento in essa delle tessere, l'intonaco dipinto fu scartato dai *magistri musivarii*, finendo insieme ad altri materiali, egualmente scartati, nei depositi accumulati all'interno dei vani delle finestre murate dagli stessi mosaicisti nel prosieguo dei lavori³⁹.

Chi sono i destinatari della presenza del disegno preparatorio con campiture cromatiche?

Questa volta non possono esserci dubbi. I destinatari e fruitori sono i *magistri musivarii*. I quali, procedendo nella stesura del mosaico, a brani, “giornata” dopo “giornata”, in questo modo mantengono costantemente la possibilità di avere davanti agli occhi il disegno preparatorio, il quale, essendo dipinto ad affresco, è steso



a sua volta necessariamente non in maniera omogenea, una volta per tutte, ma secondo il sistema delle "giornate"⁴⁰.

Ed ecco che, sollecitati dall'intreccio fra conoscenze pregresse e scoperte dei materiali invenuti a Monreale, siamo in grado di sorprendere il lavoro *in fieri*, le dinamiche in atto che si svolgevano sugli altissimi ponteggi permanenti nella cattedrale di Monreale nei decenni dell'avanzato XII secolo.

Vergata la sinopia per i fini che abbiamo detto, stesi gli strati di intonaco necessari, stesa la malta d'allettamento, si procede a rendere ad affresco le linee compositive del disegno da attuare, premurandosi di colmarlo di campiture cromatiche onde possa diventare guida sicura nella fase della mosaicatura.

Quello che vorrei mettere in evidenza a proposito della fase esecutiva che si sta illustrando è la strettissima connessione di tempi e di gesti che s'impone alla schiera dei pittori e a quella dei mosaicisti, costretti come sono dalle esigenze dettate dalla tecnica dell'affresco e dall'allettamento delle tessere a lavorare in successione e alternandosi, secondo un ritmo preciso e serrato da "catena di montaggio". Dunque, un dialogo ininterrotto, e però cadenzato sul ritmo della "giornata"⁴¹, coinvolge il lavoro dei pittori e dei mosaicisti. Nel presentarlo, stiamo immaginando che pittori e mosai-

cisti siano personalità distinte, ciascuna addetta a compiti e operazioni diversi, l'una a dipingere, l'altra a mosaicare.

Nel riflettere sulla compagine di artefici al lavoro nel cantiere musivo di Monreale che s'è scelto di presentare non in una visione astratta, ma tentando di coglierla nella sua dimensione di processo in atto, "fotografandola" quasi nel suo farsi, sorge naturale una domanda. Ci si chiede, cioè, se davvero, operando sui ponteggi, la distinzione tra le figure del pittore e del mosaicista fosse sempre praticata o se, invece, non ci siano margini per pensare diversamente, congiungendole insieme in un'unica figura, destinata a realizzare sia il disegno preparatorio, sia la corrispondente mosaicatura.

Altre volte ho avuto occasione di affrontare la questione, seppure in termini leggermente diversi e in un'ottica più generale. E sempre il riferimento più prezioso da cui partire sono stati quei mosaici della basilica della Natività a Betlemme, datati 1169, e contrassegnati dall'iscrizione con il nome dell'autore, il monaco Ephraim, indicato come *historiographos kai mousiátoros*⁴².

Ephraim, dunque, svolse insieme la funzione di ideatore dell'opera e di mosaicista⁴³. Nel mondo paleocristiano e medievale non sono note altre testimonianze in cui si dichiara in modo espli-

cito che l'autore del mosaico parietale convogli in sé le funzioni del pittore e del mosaicista. Diversamente, nel campo del mosaico pavimentale antico non sono pochi i casi che attestano la fusione nella stessa persona delle due funzioni, di ideatore e mosaicista dell'opera⁴⁴.

Prospettata la questione nei termini conoscitivi generali, non ritengo in questa fase delle ricerche di poter avanzare delle proposte sufficientemente supportate a favore dell'una o dell'altra soluzione, a favore, cioè, della distinzione o meno delle figure del pittore e del mosaicista.

Anche perché, tornando a Monreale, emerge che l'ottica con cui ho trattato il problema non è di carattere generale, ma specifico. Per intendersi, in questa occasione non si è inteso discutere sui ruoli del *pictor imaginarius, parietarius* e *musivarius*, ma semplicemente puntare l'attenzione su ciò che succede sui ponteggi quando si giunge alla fase in cui l'obiettivo non è progettare il mosaico nel suo insieme, ma realizzare il brano giornaliero, nella logica interna all'*iter* tecnico-esecutivo ad esso appropriato.

Sui ponteggi della cattedrale di Monreale lavoravano insieme affreschisti e mosaicisti, gli uni dopo gli altri, "giornata" dopo "giornata".

Nelle pagine trascorse abbiamo potuto ricostruire il metodo e il ritmo del loro lavoro, immaginandolo sulla base delle conoscenze che possediamo a riguardo e alla luce delle tracce offerte dai materiali scoperti nel corso dei restauri.

Oltre alle figure sopra dette, però, altre figure ancora dovevano sostare in contemporanea a loro sui ponteggi. Sono gli addetti specializzati nel taglio delle tessere da ricavare dalle pizze di pasta vitrea.

Lo dimostra il rinvenimento di una serie di pizze di pasta vitrea – per la precisione cinque – di colore e caratteristiche diverse fra loro⁴⁵, scoperte fra i materiali vari accumulati nei vani delle finestre murate in seguito alla mosaicatura originaria e venute alla luce grazie ai distacchi operati negli ultimi restauri (figg. 11-12). Oggetto anch'esse, come gli altri materiali, di un atto di selezione che ha portato a scartarle, sono state trovate in recessi situati nella parte alta dell'edificio e perciò collegabili ad un'attività che doveva svolgersi non al piano terra ma, come è palese, sui ripiani dei ponteggi.

Tutto ciò chiarisce due aspetti dell'organizzazione legati al cantiere. Da una parte, mostra che il taglio delle tessere era frutto di un'operazione che si compiva non all'esterno del cantiere musivo, ma al suo interno. Le tessere non arrivavano belle e pronte sui ponteggi, ma venivano tagliate sui loro ripiani⁴⁶. Dall'altra, si ha la possibilità di ricostruire un altro segmento della catena del lavoro che doveva svolgersi sui ponteggi, una volta che si collegò la preparazione dei materiali con la fase della realizzazione del mosaico. Ne deriva che gli addetti al taglio delle pizze non lavoravano autonomamente, ma seguendo i desiderata dei mosaicisti i quali, in questo modo, erano nelle condizioni di avere a portata di mano, e di selezionare velocemente, le tessere più idonee – per tipologia, misura, colore – onde realizzare "giornata" dopo "giornata" il brano musivo previsto.

Nel chiudere sul cantiere musivo della cattedrale di Monreale, vale la pena soffermarsi sulla natura dei suoi legami con il cantiere architettonico.

Nella visione di Ernst Kitzinger, il rapporto architettura-mosaici sarebbe basato su un'unità armonica e inscindibile⁴⁷, sostenuta da uno schema progettuale ed esecutivo "a piramide" al culmine della quale si staglierebbe la presenza di un solo maestro-capo alla direzione dei lavori della fabbrica e del rivestimento a mosaici, cioè di un'unica mente capace di coordinare, dirigere e sovrintendere le maestranze di ambedue i cantieri, l'architettonico e il musivo⁴⁸.

Senonché, nel corso dei restauri più volte ricordati, la scoperta di una serie di aspetti inediti pertinenti l'assetto originario della fabbrica – come la finestra posta al di sopra dell'arco trionfale, le finestre contrapposte sulle pareti meridionale e settentrionale della sòlea, le nicchie predisposte ad accogliere le colonne angolari nella zona dell'abside centrale, le cornici sagomate in pietra d'ingtaglio⁴⁹ – induce a proporre un'interpretazione di tipo diverso.

Intanto siamo costretti a pensare il tempo dell'eruzione della fabbrica e quello della realizzazione dei mosaici come sfere separate, dotate di strutture completamente distinte e non comunicanti fra loro. Quando al cantiere architettonico subentrò quello musivo, accadde che i mosaicisti, sotto la guida di un capo mosaicista, non tennero conto della spazialità interna ideata e realizzata dal capo costruttore, che – sembra probabile – aveva preparato per la decorazione a mosaico una superficie meno estesa. Di contro, i mosaicisti avevano necessità di poter contare su superfici più estese ed ininterrotte; perciò non si peritarono di tamponare vani di finestre, sacrificare le nicchie angolari e coprire le cornici sagomate al fine di non interrompere la continuità delle superfici musive⁵⁰.

Nello spazio del duomo di Monreale, ciò a cui assistiamo nel giro di pochi lustri (1174 circa-1190 circa) è allora il susseguirsi di due cantieri, l'uno per la realizzazione dell'edificio, l'altro per l'esecuzione del rivestimento musivo, ognuno dei quali, lungi dal rapportarsi all'altro, si rivela essere portatore della propria specifica visione, che è di natura ora occidentale – l'architettonico –, ora bizantina – il musivo.

Il patrimonio di conoscenze ed esperienze acquisito nel mettere a fuoco la concatenazione delle attività di carattere tecnico-esecutivo nel cantiere musivo di Monreale ha fatto da perno per l'orizzonte delle ricerche che nel tempo ho avuto l'occasione di compiere intorno a due altri complessi musivi, nella Cappella Palatina e nella cattedrale di Cefalù.

Nella primavera del 1987 le vistose decoesioni apparse in alcuni punti delle superfici musive del riquadro con il *Miracolo del paralitico di Ledda* sulla parete settentrionale della navatella nord della cappella indussero la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia occidentale a procedere al distacco del mosaico e alla sua successiva ricollocazione. Successivamente, però, per l'impegno di chi scrive, la Soprintendenza si decise a cambiare ottica e modalità d'intervento e, di conseguenza, il compito di intervenire sui mosaici della Cappella Palatina fu affidato alla competenza indiscussa di Carlo Giantomassi e Donatella Zari, con la consulenza dell'Istituto Centrale per il Restauro. I restauratori, nella primavera del 1988, operarono un pronto intervento sui mosaici della cupola e, nella primavera del 1989, eseguirono il restauro dei mosaici con le *Storie di san Pietro* quale prologo a un progetto che nelle intenzioni contemplava la ricognizione dello stato

di conservazione di tutte le stesure musive della cappella, in vista delle operazioni più opportune da compiere⁵¹.

Passano gli anni.

Nel frattempo, l'intero complesso di opere contenute nella cappella e l'insieme di tutte le superfici di cui essa dispone, dal soffitto dipinto ai mosaici parietali al pavimento in *opus sectile* sono stati oggetto di un intervento globale di restauro condotto grazie alla sponsorizzazione della società Adolf Würth GmbH & Co. Il restauro si è concluso nel 2008. Siamo in attesa di conoscere i risultati delle ricerche e degli studi compiuti.

Da parte mia, non mi sottraggo a comunicare il frutto delle esperienze e degli studi germinati in occasione degli interventi, assai parziali, risalenti alla fine degli anni ottanta del secolo scorso e dei quali ho riferito.

Per quel che riguarda il taglio di questa relazione, due sono i nuclei che possono interessare.

Il primo consiste in una riprova. Analizzando il riquadro distaccato nel 1987, ho potuto prendere atto della presenza estesa a tutto il riquadro del disegno preparatorio colorato campito sulla malta d'allettamento. Al pari dei cantieri musivi di Monreale e di Cefalù, anche il cantiere musivo attivo nella Cappella Palatina negli anni di Guglielmo I non si discosta dalla fedeltà al protocollo delle fasi tecnico-esecutive proprie del mosaico parietale paleocristiano e medievale, che ha nel nesso disegno preparatorio-mosaicatura il punto di snodo più significativo.

Diversamente, il secondo nucleo cui si accennerà è segnato da aperture del cantiere verso delle novità; novità, tuttavia, che non contraddistinguono l'*iter* delle modalità tecnico-esecutive, quanto la sfera dei materiali e il loro uso.

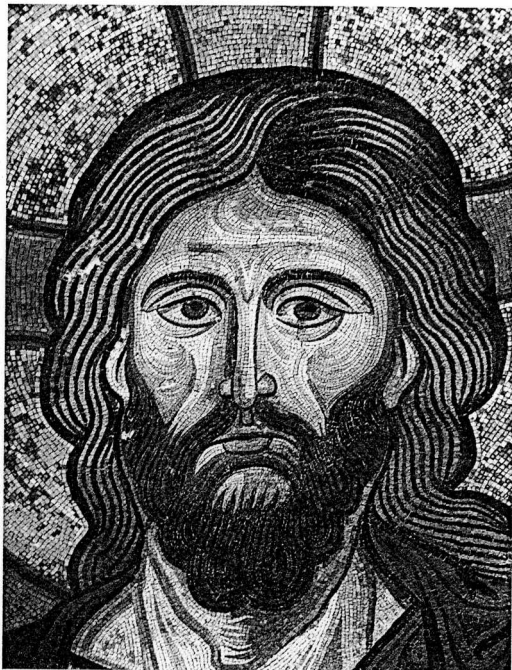
Accade che nei mosaici che rivestono le superfici dell'abside e della cupola, come pure le pareti del transetto, fa la sua comparsa, ma solo lì e non altrove nella cappella, una cospicua presenza di tessere d'argento.

L'uso delle tessere d'argento non è casuale, non è frequente⁵², non è senza significati; esse vengono utilizzate a piene mani soprattutto nelle scene gloriose che ricoprono la parete meridionale del transetto, come il *Battesimo* o la *Trasfigurazione* (fig. 13), ma anche nell'aureola del *Pantocrator* campito nella conca dell'abside (fig. 14) e perfino nella fascia con l'iscrizione in greco alla base della cupola, contenente la data 1143 (fig. 15). Il raro e prezioso argento indica quanto sofisticati fossero sul piano tecnico e materico i saperi dei mosaicisti del cantiere suggerivano all'opera nella cappella e quanto consapevoli del valore intrinseco che le tessere d'argento svolgono quali messaggeri della luce: luce fenomenica, ma anche luce simbolica.

Ciò che emerge seguendo la configurazione dei cantieri ruggeriani della cappella è, infine, uno spirito sperimentale, attivo non solo nei confini del cantiere addetto alla realizzazione dei mosaici parietali, ma anche nel cantiere responsabile dell'*opus sectile* del pavimento, nel quale è stato individuato l'uso di un litotipo artificiale, denominato "stracotto", con la funzione di utilizzare consapevolmente delle tessere bianche di una qualità, di un aspetto, di una pacata luminosità che non erano ugualmente reperibili nei marmi e nei calcari a disposizione del cantiere⁵³.

Il terzo cantiere musivo che entra nell'orizzonte di questa rela-

14. Palermo, Cappella Palatina, catino dell'abside centrale, Cristo Pantocratore (foto R. Longo)

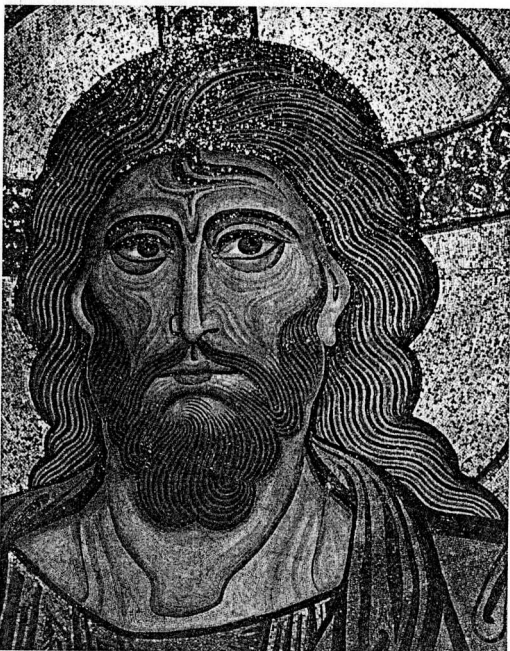
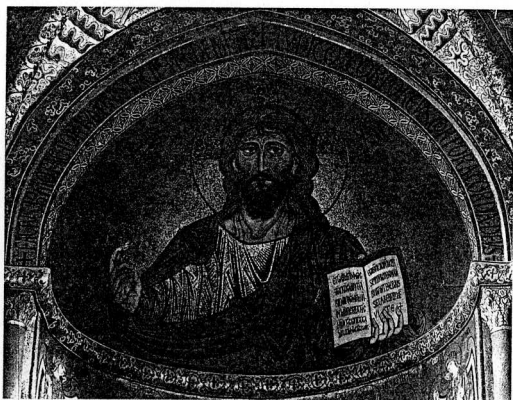


15. Palermo, Cappella Palatina, base del tamburo, iscrizione in greco, particolare con il fondo con tessere in argento (foto R. Longo)



16. Cefalù, duomo, catino absidale, Cristo Pantocratore (foto R. Longo)

17. Cefalù, duomo, Cristo Pantocratore, particolare (M.D. Raneri)



zione è il cantiere di Cefalù. Vi entra portandovi il peso di una condizione che reputo assai significativa e tale da modificare e, per certi aspetti, rivoluzionare il nostro punto di vista sul rapporto fra superficie musiva e pittura nella Palermo normanna e anche più in generale.

Si tratta di accostarsi infatti al paragrafo che ho intitolato: *I mosaici dipinti*.

Nell'affrontarlo, si constaterà che ho scelto di riferirne ricorrendo ad un registro un po' diverso rispetto a quello tipico di una relazione, per l'andamento da racconto che ne caratterizza la prima parte. Sottotraccia scorre l'idea di rendervi il più possibile partecipi della scoperta⁵⁴.

I mosaici dipinti

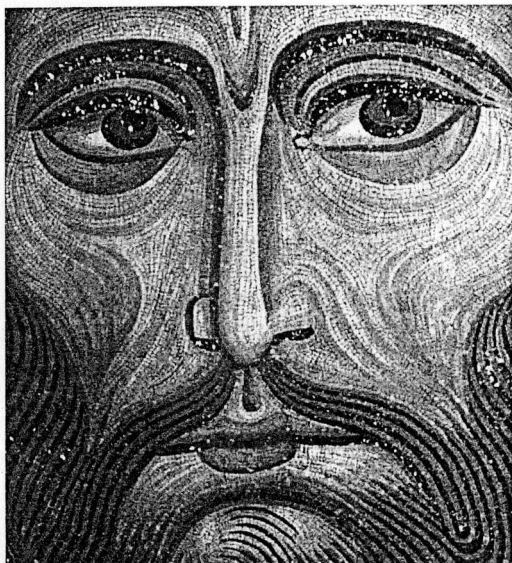
La bellezza, l'importanza, la luce dei mosaici di Cefalù sono qualità che tutti i visitatori, comuni o colti, distratti o attenti, percepiscono in modo vivido, una volta che, inoltratisi nella navata della cattedrale normanna, giungano a vederli, distesi nella conca e nel catino dell'abside, nella crociera sovrastante, sulle pareti del presbiterio (fig. 16).

Oggi come nel passato. Se, infatti, si ha la pazienza di leggere la vasta bibliografia sviluppata sull'argomento, si riscontra come, a fronte di un quadro storiografico caratterizzato da opinioni che divergono su varie questioni, ci sia invece un'assoluta armonia su un punto: sulla qualità eccelsa dei mosaici dell'abside e sul loro manifestarsi come una testimonianza di pura arte bizantina.

In un'ideale graduatoria che intenda applicarsi al complesso dei mosaici della Sicilia normanna – dalla Cappella Palatina di Palermo alla chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e alla cattedrale di Monreale, senza contare i mosaici profani del Palazzo dei Normanni e della Zisa – sono i mosaici di Cefalù ad aggiudicarsene sempre la palma, sulla base appunto degli aspetti evocati, che sono la loro qualità intrinseca e il gradiente di bizantinità più o meno accolto. Dall'Ottocento al 2000, da Cavalcaselle a Lazarev; almeno limitatamente ai mosaici dell'abside⁵⁵.

Il *Pantocrator* nella conca, la Vergine accompagnata dai quattro arcangeli e i dodici apostoli nei tre registri del cilindro erano compiuti già nel settembre dell'anno 1148, secondo quanto attesta l'iscrizione alla base del cilindro absidale⁵⁶. Sono convinta che a questo nucleo di mosaici, antichi e ruggeriani, appartengano anche i mosaici della crociera con la raffigurazione dei serafini, cherubini e angeli del Signore⁵⁷, mentre sono da ritenere più tardi tutti gli altri mosaici che, articolati in quattro registri, s'estendono sulle pareti del presbiterio. Si tratta dei mosaici con le figure di profeti, santi diaconi, guerrieri, padri della chiesa orientale e occidentale, non omogenei fra loro e comunque diversi nei confronti dei mosaici dell'abside in base ai rispettivi caratteri stilistici⁵⁸, ma anche perché appare meno varia la scelta dei materiali costitutivi e non ugualmente raffinata la resa delle stesure musive.

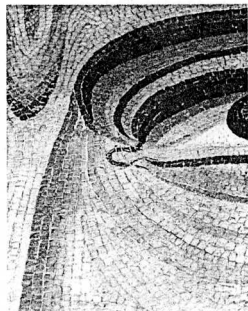
Nel corso dei decenni compresi fra il 1145 circa e il 1170 circa, sui ponteggi della cattedrale di Cefalù si sono avvicendati, dunque, maestranze e maestri diversi. I primi sono i grandi maestri di stretta formazione e cultura bizantina chiamati da Ruggero per dar corpo e splendore alla sua cattedrale allorquando il re decise che essa avrebbe assolto pure la funzione di mausoleo perso-



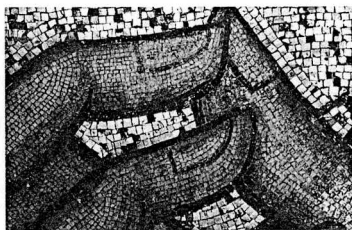
18

18. Cefalù, duomo, Cristo Pantocratore (M.D. Raneri)

19-22. Cefalù, duomo, Cristo Pantocratore, particolari (foto M.D. Raneri)



19



22



20



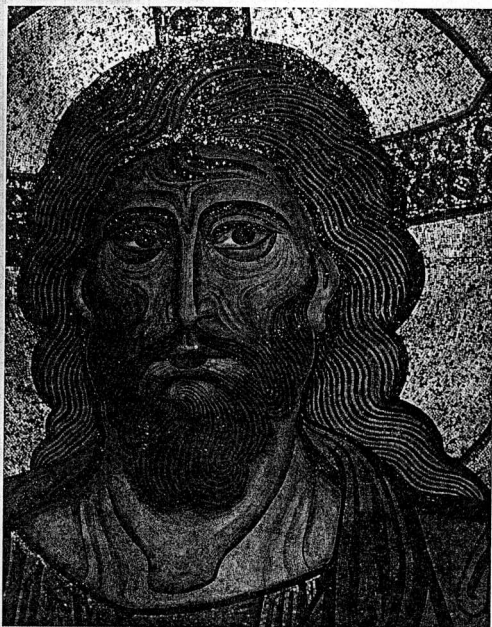
21

nale; gli altri sono giunti dopo la sua morte, avvenuta nel 1154. Maestri e maestranze ancora una volta di radice bizantina, ma dall'impronta meno classicamente aulica, dediti a comporre secondo registri compositivi ora esagitati, come accade per i profili e i panneggi dei profeti o dei santi guerrieri, ora invece molto compassati e con qualche rigidezza, quale si riscontra nei padri della chiesa del registro più basso.

Sono queste alcune delle linee del quadro generale che occorrerà tenere a mente nell'introdurre il tema specifico di questa parte della relazione nella quale intendo presentare un aspetto inedito ed eccezionale dei mosaici, quell'aspetto che è precisamente compendiato nel titolo del paragrafo: *I mosaici dipinti*.

Punto di partenza è la ricognizione delle stesure musive che è stato possibile compiere direttamente dai ponteggi nel corso delle fasi di studio e di intervento che le hanno riguardate nell'ambito degli interventi conservativi dedicati alla fabbrica della cattedrale di Cefalù, progettati e diretti dalla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo negli anni 1999-2001, sulla base di finanziamenti europei⁵⁹.

In precedenza, ricordo che i ponteggi erano stati eretti nel presbitero della cattedrale di Cefalù in occasione degli ultimi restauri dei mosaici che risalgono agli anni 1977-79. Su invito della Soprintendenza, allora per i Beni Artistici e Storici della Sicilia occidentale, elaborai una scheda sui mosaici restaurati sulla base dei dati raccolti nella relazione dei restauratori Dixitdomino, ma, purtroppo, senza che avessi avuto la possibilità di condurre delle analisi autoptiche dei mosaici⁶⁰. Nonostante questi limiti oggettivi, ebbi modo di contribuire a precisare il quadro dell'*iter* tecnico-esecutivo dei mosaici, rilevando la presenza del disegno preparatorio e delle campiture cromatiche sulla malta d'allettamento, sulla base



- linee nero-verde
- linee rosse e nere
- stesure pittoriche bianco-avorio
- stesure pittoriche rosa-arancio
- stesure pittoriche gialle

non dell'osservazione diretta dei mosaici, ma grazie a testimonianze ineccepibili. Mi riferisco alle affermazioni risalenti al restauratore Rosario Riolo e a Giovanni Cavalcaselle, preziosissimo testimone oculare nel 1860 del fatto che, distaccato il mosaico con la figura di Mosè, comparve il disegno "per intero e a colori"⁶¹.

Già negli anni ottanta del secolo scorso e successivamente fino ad ora, ripeto, sono stata interessata al dialogo fra superficie musiva e modalità pittoriche, intercettato nei vari modi in cui esso si ripropone nel lungo percorso che contraddistingue il mosaico parietale d'età tardoantica e medievale, a Bisanzio e in Occidente.

Di questo dialogo ho rinvenuto a Cefalù un'altra modulazione, inedita e dal carattere speciale.

Nel gennaio 2001 potevo salire sui ponteggi appena approntati nel presbiterio per iniziare l'analisi delle superfici musive. Per ragioni logistiche le aree perlustrabili erano limitate ai registri più bassi; comprendendo le figure degli apostoli nell'abside e dei padri della chiesa sulle pareti del presbiterio.

Già ad una perlustrazione preliminare emerse subito con nettezza e meraviglia un elemento riscontrabile in modo copioso su quasi tutte le figure. Le vesti bianche di Bartolomeo, Filippo e Pietro rappresentati nell'abside, ma anche di Basilio o Agostino

sulle pareti del presbiterio, apparvero essere sì a mosaico, ma con una particolarità. La tessitura di tessere bianche rivelava la presenza di stesure pittoriche di colore, ora rosato, come per Bartolomeo o Filippo, ora giallo, ed è il caso di Pietro o Agostino.

Successivamente, man mano che venivano innalzati i ponteggi, fu possibile estendere l'analisi a distanza ravvicinata anche alle figure ubicate nei registri superiori, fino al *Pantocrator* nel catino. Ovunque, le stesure pittoriche continuavano a emergere nitidamente e la gamma cromatica ad arricchirsi. Oltre ai rosati e ai gialli, compaiono i rossi, i verdi chiari, i grigi; inoltre, è sempre più palese che la pittura non ha solo la funzione di colorare, come nel caso delle vesti, ma svolge anche il ruolo di delineare, di precisare i contorni, talora di disegnarli. È il caso della marcatura del labbro superiore nei santi guerrieri, delle linee che connotano il pannello, fino all'esempio massimo e sublime espresso dalla figura di Cristo (fig. 17).

In essa il volto, il collo, il collo, il pannello della veste e del manto e persino i capelli sono un insieme organico e raffinatissimo di mosaico e pittura; nel volto (fig. 18), poi, questa concezione del mosaico dipinto, che abbiamo rinvenuto presente e su larga scala in tutto il complesso dei mosaici di Cefalù, s'invera in modo naturale e trova la sua più alta espressione sia nella direzione

che veicola le stesure dipinte verso la coloritura, sia in quella volta ad esprimere la linea, il contorno, il disegno.

Un'antologia di brani e particolari pertinenti alla figura di Cristo è in grado di testimoniare la complessità e la qualità del dialogo mosaico-pittura. Sono, fra l'altro, disegnati in nero la goccia lacrimale dell'occhio destro (fig. 20) così come alcuni tratti che sottolineano il contorno degli occhi e delle pupille (fig. 19). Sorprendono la sottilissima linea rossa che disegna il labbro superiore (fig. 21) e i contorni rossi delle unghie delle dita (fig. 22) e le linee che sottolineano qui e là le ciocche dei capelli (fig. 17).

Per il resto, ovunque, sul volto, sul collo, sulle mani, il mosaico "duetta" con la stesura pittorica, sottile ma coprente (fig. 18).

Volendo far cogliere i caratteri di questa simbiosi, è sembrata cosa assai utile elaborare un grafico delle stesure pittoriche, grafico che è stato realizzato da Maria Donatella Raneri sulla base di un'attentissima osservazione del volto di Cristo condotta da ambedue (tavola a colori e fig. 23)⁶².

Molto più e meglio delle parole, il grafico consente di percepire immediatamente l'estensione delle stesure pittoriche e le modalità delle sue applicazioni, grazie al tramite della loro visualizzazione. La mappatura - lo assicuriamo - è aderente, fedele, seppure non sfugga a un inevitabile effetto enfaticamente.

Nella realtà, la pittura si stende leggera, accompagnando e mai soffocando la tessitura musiva che non viene mai obliterata, semmai velata; essa traspare sempre, ma se ne tagliano gli effetti più crudi. La pittura, a sua volta, modula con la sottigliezza che le può essere propria il registro delle indicazioni cromatiche, arricchendole di quelle sfumature che sono difficili da realizzare con i materiali e le modalità propri del genere musivo, ossia con le tessere.

Il Cristo di Cefalù è quel capolavoro riconosciuto che è, vale a dire una delle realizzazioni di arte sacra più nobile di tutti i tempi. Oggi, dopo l'analisi che stiamo presentando, sappiamo meglio come quella figura sia stata realizzata e ci spieghiamo il perché di quella infinita dolcezza che caratterizza il suo volto e lo distingue dal tanto più severo e terribile Cristo di Monreale. Non è estraneo a questo esito il fatto che nel volto si assommino insieme le qualità del tessuto musivo più sapiente e quelle di una pittura dalla presenza assai discreta ma incisiva negli effetti cromatici e nel disegno. Al fine di poter leggere in modo adeguato il rapporto fra stesure musive e stesure e contorni pittorici non ci soccorrerà più il grafico, ma una mirata documentazione fotografica di particolari. In questo modo siamo in grado di apprezzare l'armonia fra segno dipinto, stesure cromatiche e tessitura musiva, ad esempio, a proposito della bocca di Cristo (fig. 21), o di cogliere le velature bianche nella sclerotide dell'occhio (fig. 19), seguendole lungo quell'idea di resa naturale che credo stia alla base della scelta per cui si realizzarono a Cefalù non dei semplici mosaici, ma dei mosaici dipinti.

Di questa concezione e realizzazione, la figura di Cristo costituisce certamente l'apice; tuttavia, è pur vero che tutte le superfici musive conservano tracce più o meno consistenti di stesure pittoriche. Le conservano i mosaici della prima fase ruggeriana, compiuti nel 1148, ma anche quelli eseguiti più tardi, in una seconda fase e ad opera di maestri certamente diversi. Se ne deduce che il pensare i mosaici completati da pittura non è frutto della tradizione di una singola e specifica maestranza, ma un'esperienza comu-

ne ad almeno due differenti cantieri attivi a Cefalù nel corso dei decenni centrali del XII secolo.

La mancanza di confronti con gli altri mosaici della Sicilia normanna, confrontati da me programmati ma che non ho avuto l'opportunità di effettuare, rende i processi ideativi ed esecutivi rilevati nel complesso di Cefalù finora un'eccezione. Dall'altra, proprio il carattere eccezionale invita a definire in maniera rigorosa i confini della loro finora presunta autenticità, a chiederci quali margini esistano per ritenere la soluzione dei mosaici dipinti un fenomeno originario e non il frutto di interventi posteriori.

Per fare chiarezza su questo punto, è essenziale richiamare due elementi.

Il primo riguarda l'analisi di quelle figure a mosaico che nella cattedrale di Cefalù non sono medievali, ma rifacimenti totali ad opera del restauratore Rosario Riolo⁶³. Ebbene si può affermare senza alcuna incertezza che in esse non c'è alcuna traccia di stesure dipinte. Quest'assenza consente di escludere, dunque, che il restauratore ottocentesco usasse dipingere i mosaici.

Il secondo elemento riguarda una testimonianza del passato, la lettura di una fonte che così afferma: "Altra prova della valentia degli artisti bizantini (*sic*) l'abbiamo nel fatto osservato per la prima volta da mio padre in Cefalù; le teste delle figure sono ajutate con colori in difetto di mezze tinte di pietra o smalto, con che correggevano la pratica e la poca efficacia dei mezzi per attingere l'effetto e l'armonia desiderata". Chi scrive è Gaetano Riolo, il figlio di Rosario, il quale, come già chiarito, pubblica nel 1870 un testo nel quale raccoglie amorevolmente le scoperte e le riflessioni del padre "valentissimo restauratore", ma anche ottimo conoscitore dei caratteri del mosaico della Sicilia normanna⁶⁴. È merito della testimonianza di Rosario e Gaetano Riolo assicurarci che nell'Ottocento i mosaici di Cefalù apparivano già colorati e indurci a ritenere che lo fossero in origine quale frutto dell'ideazione e realizzazione compiuta nelle campagne del 1148 e del 1170 circa⁶⁵.

Devo confessare che il brano di Gaetano Riolo non mi era ignoto, al tempo in cui andavo analizzando i mosaici dipinti di Cefalù. L'avevo letto, meditato e persino citato per esteso⁶⁶; lo tenevo a mente quando accadeva di riflettere sul tema mosaico e pittura e, tuttavia, non l'ho ricordato a tempo debito. L'incontro diretto con le stesure pittoriche s'è posto per me, infatti, nei termini di una vera e propria scoperta, come un'inattesa soluzione. Il perché cercherò di spiegarlo in breve.

Il fenomeno delle tessere dipinte non è in sé una novità assoluta. Sono noti dei mosaici in cui tessere di marmo bianco siano ricoperte dal colore. Ciò accade nei mosaici delle chiese di Kiti e di Lythrankomi a Cipro, a Mar Gabriel in Mesopotamia, nei mosaici della Cupola della Rocca a Gerusalemme, nel mosaico absidale della Santa Sofia a Costantinopoli⁶⁷. E, tuttavia, sono macroscopiche le differenze.

La serie degli esempi raccolti è tutta concentrata in tempi anteriori al XII secolo. I mosaici appartengono al V-VI (mosaici di Cipro), alla fine del VII (mosaici di Gerusalemme), alla metà del IX secolo (mosaico della Santa Sofia). Ma soprattutto divergono profondamente le caratteristiche delle tessere colorate a Cefalù e nell'altro gruppo.

In base all'analisi condotta sui mosaici della chiesa della Panagia

Kanakaria a Lythrankomi, Megaw e Hawkins affermano: "sono state ritrovate delle tessere di marmo bianco ricoperte con colori 'terrosi', applicati prima della loro inserzione nella malta"; annotano, inoltre: "Queste tessere furono usate in maniera estensiva, ma oggi il colore della faccia esposta è quasi sempre irrimediabilmente perduto"⁶⁹. Lo stesso procedimento si rileva negli altri casi citati; ogni volta le tessere colorate sono state preventivamente pigmentate e poi allettate.

A Cefalù le modalità, le intenzionalità, gli esiti, il gesto sono di altra natura. Non sono le tessere a essere colorate, ma è il tessuto musivo a fare da supporto alle stesure pittoriche. Con tutte le conseguenze che ciò comporta.

Seppure sia comune ad ambedue i nuclei di mosaico colorato – quello con le tessere pigmentate e l'altro con il tessuto musivo dipinto – il desiderio di completare surrettiziamente la gamma cromatica disponibile da parte delle tessere lapidee e di paste vitree, il fine che si persegue a Cefalù è parzialmente diverso. Si tratta sì di aggiungere e arricchire di sfumature il piano cromatico, ma anche d'intervenire con sottili modulazioni a livello di disegno, completandolo.

In questa direzione risulta emblematico il volto di Cristo. Il disegno degli occhi e del labbro superiore non è dato tutto o in parte dai filari di tessera, ma dalle linee dipinte.

Tornando alle modalità e alle intenzionalità, che sono differenti a Cefalù e altrove, siamo consapevoli che la differenza di concezione non potrà sortire esiti che non siano a loro volta differenti.

Mentre nei mosaici bizantini e di area bizantina, appartenenti al periodo preiconoclasta e, in un solo caso, agli anni immediatamente successivi all'iconoclastia, l'uso delle tessere pigmentate è destinato a colmare la mancanza di aree cromatiche, a Cefalù l'"invenzione" delle stesure pittoriche favorisce altri traguardi.

A Cefalù i mosaici non sono semplicemente colorati, ma dipinti; il gesto evocabile dietro le stesure di colore non è quello proprio del mosaicista che sceglie la tessera di marmo, di pasta vitrea, di madreperla, di cotto e l'alletta, l'una dopo l'altra. Il gesto, invece, è quello del pittore che col pennello intinto nel colore⁶⁹ lo stende. Lo stende, in questo caso, non sulla superficie di una parete ma sulla superficie mosaicata, con l'idea di renderla unita e continua, in opposizione al principio fondativo del mosaico che è strutturato sulla logica di mostrarne separati gli elementi costitutivi, ossia le tessere.

E, tuttavia, quello che si raggiunge a Cefalù, almeno nei brani più alti e meglio conservati, non è la mera giustapposizione di due generi di raffigurazione diversi e opposti, come sono la pittura e il mosaico, o la negazione di uno dei due, ma la loro intelligente confluenza in quello che davvero è "il mosaico dipinto".

¹ M. Andaloro, *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo* Catalogo della mostra, Palermo, Palazzo Reale, 27 dicembre 2003-10 marzo 2004, Vienna, Hofburg, Schweizerhof, Alte Geistes- und Schatzkammer, 30 marzo-13 giugno 2004, a cura di M. Andaloro, I, *Catalogo della mostra*, Catania 2006, pp. 29-39. Sulla *Lettera a Pietro, tesoriere della Chiesa di Palermo* e sul suo autore, il cosiddetto pseudo Ugo Falcano, si veda S. Tramontana, *La lettera dello pseudo Falcano: una lettura filologica*, ivi, II, *Saggi*, Catania 2006, pp. 81-90.

² W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton (N.J.) 1997.

³ *Art in Norman Sicily* Symposium held at the Dumbarton Oaks, 1-5 maggio 1981. Si veda E. Kitzinger, *Introductory Remarks*, "Dumbarton Oaks Papers", XXXVII 1983, pp. 167-170.

⁴ A. Pinotti, *Il corpo dello stile: storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Palermo 1998, pp. 15-41.

⁵ A. Riegl, *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, trad. di M. Pacor, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 1963; M. Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano 2001.

⁶ Fra le regioni culturali che in passato hanno maturato posizioni non tenere o indifferenti nei riguardi dell'arte bizantina, è da annoverare, infatti, l'Italia. Sulle ragioni di questo indirizzo critico, cfr. M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.

⁷ S. Piazza, *Odighritia dalla cosiddetta cripta della Palatina*, scheda VIII.16, in *Nobiles Officinae* cit., I, *Catalogo della mostra*, pp. 548-549. In anni recenti l'affresco staccato è stato riportato nella cosiddetta cripta, sulla parete originaria. È

da notare che secondo la proposta di V. Zoric (*Arx preclara quam Palatium Regale appellat. Le sue origini e la Prima cappella della corte normanna*, "Contrade e chiese nella Palermo medievale, Schede medievali. Rassegna dell'Officina di studi medievali", XXXIV-XXXV 1999, pp. 131-139) la cosiddetta cripta della Cappella Palatina sarebbe da identificare con la chiesa denominata nelle fonti *Sancta Maria de Jerusalem*, preposta a svolgere le funzioni palatine negli anni antecedenti al regno.

⁸ Tronzo, *The Cultures of His Kingdom* cit., pp. 77-78; V. Zoric, *Le porte di bronzo della Cappella Palatina*, in *Nobiles Officinae* cit., II, *Saggi*, pp. 33-46.

⁹ Il riferimento è alle travi del soffitto, la cui essenza lignea era ritenuta dalla tradizione cipresso o cedro del Libano e che invece è da ritenersi abete bianco. Cfr. M. Romagnoli-M. Sarlatto-F. Terranova-E. Bizzarri-S. Cesetti, *Wood Identification in the Cappella Palatina Ceiling (12th Century) in Palermo (Sicily, Italy)*, "IAWA Journal", XXVIII 2007, pp. 109-123.

¹⁰ E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I, *La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici del presbitero*, Palermo 1992; Id., *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, II, *La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici delle navate*, Palermo 1992.

¹¹ U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950; U. Scerrato, *L'arte islamica in Italia*, in F. Gabrieli-U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Milano 1979, pp. 359-398.

¹² Si tralascia in questo contesto di precisare e discutere le cronologie relative alle diverse campagne musive che si succedettero nella cappella. Basti dire che la prima campagna è datata 1143, come ricorda l'iscrizione alla base della cupola

(O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pp. 25-26, 59 nota 11), mentre il mosaico sulla controfacciata, sopra il trono, è verosimilmente databile agli anni del regno di Guglielmo II (Tronzo, *The Cultures of His Kingdom* cit., pp. 70-76). È poi da ricordare che il soffitto dipinto risale agli anni del regno di Ruggero II poiché viene precisamente citato nell'*Ekphrasis* pronunziata da Filagato da Cerami nel corso dell'Omelia per la festività dei santi Pietro e Paolo nella cappella, alla presenza del sovrano Ruggero e della corte. M. Andaloro, *La Cappella Palatina di Palermo e l'inventario del 1309 fra analisi e ragionamenti*, in *Nobiles Officinae* cit., II, Saggi, pp. 91-118; B. Lavagnini, *Profilo di Filagato da Cerami con traduzione della Omelia XXVII pronunziata dal pulpito della cappella Palatina in Palermo*, Palermo 1992.

¹³ M. Andaloro, *L'immagine assente*, in *Storia di Palermo, II. Dal Tardo antico all'Islam*, Palermo 2000, pp. 55-62.

¹⁴ La data indicata è il 6651. La data segue dunque non il computo consueto che fa iniziare la nostra era dalla nascita di Cristo, ma quello aderente al calendario di Bisanzio che fa iniziare la nostra era dalla creazione del mondo. Cfr. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* cit., pp. 59-60 nota 11.

¹⁵ L'anno dell'editto è il 726. Cfr. G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, trad. it. di P. Leone, Torino 1963, pp. 144-150. Si ricordi che l'editto imponeva di non fare immagini sacre, di distruggere quelle esistenti, al fine di proibire ogni forma di culto.

¹⁶ Amministratore della chiesa e dei mosaici della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio. E. Kitzinger, *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 1990.

¹⁷ Non sono note opere pittoriche significative del periodo normanno prima della decorazione musiva della Cappella Palatina, data 1143. I fratelli Ruggero e Roberto entrano a Palermo nel 1071. Come primo atto, essi si preoccuparono di trasformare la Grande Moschea, a sua volta già cattedrale di Palermo, nella chiesa cattedrale della città conquistata. Sul patrimonio di decorazioni pittoriche, ricordate dalle fonti al tempo di Ruggero, ma delle quali rimane incerta l'appartenenza religiosa, cristiana o no, cfr. M. Andaloro, *I mosaici e altra pittura*, in *Storia di Palermo, III. Dai Normanni al Vespro*, Palermo 2003, pp. 183-213, in partic. pp. 196-197.

¹⁸ E. Kitzinger, *Two Mosaic Ateliers in Palermo in the 1140s*, in *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge* Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2-6 maggio 1983, a cura di X. Barral i Altet, I, Paris 1986, pp. 277-294.

¹⁹ Non sono noti molti affreschi nell'ambito della produzione pittorica di committenza normanna che possiamo riferire alla sfera dei sovrani o dei personaggi della corte. Si rimanda, comunque, all'immagine con l'*Odighirina* nella cosiddetta cripta, per cui cfr. *supra*, nota 7, e all'insieme dei brani dell'avanzato XII secolo, visibile sulle pareti della cosiddetta sala araba, attigua alla chiesa di San Giovanni degli eremiti. Cfr. Andaloro, *I mosaici e altra pittura* cit., pp. 199-200.

²⁰ Un chiarimento: quando si dice Palermo, si indica nella capitale del regno l'epicentro di tutte le produzioni artistiche relative al periodo scelto, senza tuttavia che vengano escluse le attività che toccano altri centri. Ciò è particolarmente pertinente se si parla di cantieri musivi, a proposito dei quali è inevitabile riferirsi a Cefalù e Monreale.

²¹ M. Andaloro, *Tecniche e materiali*, in *I mosaici di Monreale: restauri e scoperte (1965-1982)* XIII Catalogo di opere d'arte restaurate, Palermo 1986, pp. 55-56; Ead., *Atorno al mosaico-fiammento. Dalla tessera all'immagine*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* Catalogo della mostra, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, a cura di M. Andaloro et alii, Roma 1989, pp. 37-44.

²² Il riferimento è al concetto in base al quale si teorizza "l'unità potenziale" dell'opera d'arte in ogni sua parte, concetto fondante della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 13-20).

²³ Due studi campione: Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 55-56; Ead., *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 126-191.

²⁴ S. Cassisa, *Prefazione*, in *I mosaici di Monreale* cit., p. 7. Salvatore Cassisa era arcivescovo di Monreale e presidente della Fabbrica del duomo.

²⁵ V. Scuderi, *Presentazione*, in *I Mosaici di Monreale* cit., pp. 9-12, in partic. p. 12.

²⁶ M. Andaloro, *Tecniche di esecuzione dei mosaici di Monreale*, in *Conservation in situ* Atti della III Conferenza Internazionale dell'ICCROM, Aquileia, 7-10 ottobre 1983, Roma 1985, pp. 231-255; Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 55-70. Accompagnano il c. n.tributo altri due capitoli: Ead., *Introduzione: Percorso storiografico*, pp. 13-25; Ead., *I restauri antichi dal XV al XIX secolo*, pp. 73-82.

²⁷ G. Naselli Flores, *I restauri dei mosaici*, in *I mosaici di Monreale: restauri* cit., pp. 27-45, in partic. pp. 31-45.

²⁸ G. Naselli Flores, *I mosaici del duomo di Monreale: stato di conservazione e re-*

stauro (1960-1982), in *Conservation in situ* cit., p. 301. Talora però sono stati riscontrati tre strati, talora solo uno. Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., p. 56.

²⁹ Naselli Flores, *I mosaici del duomo di Monreale* cit., p. 301.

³⁰ G. Riolo, *Dell'artificio pratico dei Musai antichi e moderni*, Palermo 1870.

³¹ Naselli Flores, *I mosaici del duomo di Monreale* cit., p. 301.

³² Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 56-57.

³³ I caratteri bizantini del cantiere musivo monreale sono stati difesi e dimostrati da Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* cit., pp. 123-148; e da E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, pp. 70-108. Oggi questa linea è totalmente condivisa.

³⁴ Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 57-58.

³⁵ *Ivi*, p. 57.

³⁶ Per il disegno preparatorio con campiture cromatiche come sistema coerente in sé e in rapporto al mosaico, Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 167-169.

³⁷ Come, ad esempio, nelle analisi dei mosaici del *Sancta Sanctorum* (Andaloro, *ivi*, p. 167).

³⁸ Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 58-60.

³⁹ *Ivi*, pp. 60-61.

⁴⁰ Per il rapporto fra mosaica e disegno preparatorio si confronti: Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 167-169.

⁴¹ Com'è noto la "giornata" indica l'unità temporale relativa alla durata entro la quale permangono le condizioni di giusta umidità dell'intonaco per poter accogliere la pittura ad affresco e, nel caso del mosaico, l'allettamento delle tessere.

⁴² M. Andaloro, *Da Bisanzio al Mediterraneo*, in *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2000, p. 202; Ead., *Al-musawwir: colui che scrive le immagini*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 614-615.

⁴³ Andaloro, *Al-musawwir: colui che scrive* cit.

⁴⁴ La serie di casi è ricordata da Salvatore Settis in: S. Settis, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro: voci e sguardi dall'Ecrito greco-romano* Catalogo della mostra, Torino, 8 febbraio-7 maggio 2006, a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano 2006, pp. 20-25.

⁴⁵ Andaloro, *Tecniche e materiali* cit., pp. 61-64.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Kitzinger, *I mosaici* cit., p. 108.

⁴⁸ *Ivi*, p. 112.

⁴⁹ G. Naselli Flores, *Novità e ipotesi*, in *I mosaici di Monreale: restauri* cit., p. 50.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

⁵¹ M. Andaloro, *Mosaici di Venezia e mosaici della Sicilia normanna*, in *Storia dell'arte marciiana: i mosaici* Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 105-122, in partic. pp. 112-113.

⁵² P.J. Nordhagen, *Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'Alto Medioevo*, "Colloqui del Sodalizio", II s. (1973-74), 1975, pp. 143-155.

⁵³ R. Longo, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*, tesi di dottorato in Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, XXI ciclo, a.a. 2008-09, Università della Tuscia di Viterbo, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici, tutor: Maria Andaloro, Ulderico Santamaria; R. Longo-R. Garruso, *L'impiego del calcare palombino e del litopio artificiale stracotto nell'opus sectile del meridione normanno*, in *Atti del XVI Colloquio AISCOM (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico)*, Palermo, 17-19 marzo 2010, in corso di stampa.

⁵⁴ M. Andaloro, *I mosaici dipinti*, in *I Mosaici. Cultura, Tecnologia, Conservazione* Atti del Convegno di studi, Bressanone, 2-5 luglio 2002, Venezia 2002, pp. 350-357, testo che si reputa opportuno ripresentare in questa sede.

⁵⁵ Per il quadro bibliografico generale si rimanda a M. Andaloro, *I mosaici di Cefalù dopo il restauro*, in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico* Atti del Colloquio, Ravenna, 6-10 settembre 1980, Ravenna 1984, pp. 105-116 e bibl. precedente. Fondamentalmente rimangono: Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* cit., e successivamente E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. VI. La Cattedrale di Cefalù, la Cattedrale di Palermo e il Museo Diocesano, mosaici profani*, Palermo 2000.

⁵⁶ Il testo dell'iscrizione è riportato in Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* cit., p. 6.

⁵⁷ Cfr. Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit., pp. 109-113.

- ⁵⁸ Da ultimo Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, VI cit.
- ⁵⁹ G. Fanelli-M.S. Giunta-M. Scognamiglio, *I mosaici del Duomo di Cefalù. Restauri e conservazione*, in *I Mosaici. Cultura, Tecnologia* cit., p. 337.
- ⁶⁰ M. Andaloro, *Maestri bizantini, 1145-1148*, in *XI Catalogo di opere d'arte restaurate (1976-1978)*, Palermo 1980, pp. 19-25. Quella scheda e gli altri studi che nel frattempo ho dedicato ai mosaici di Cefalù (M. Andaloro, *La decorazione del presbitero prima del Seicento. I mosaici*, in *Documenti e testimonianze figurative della basilica ruggeriana di Cefalù* Catalogo della mostra, Cefalù, duomo, luglio-settembre 1982, pp. 73-90; Ead., *I mosaici di Cefalù* cit.), testimoniano con costanza l'interesse che nutro da tempo a penetrare nelle corde profonde del fare mosaico da parte delle maestranze presenti nella cattedrale di Cefalù, inoltrandomi, per quanto approssimativamente, lungo le vie della definizione dei materiali costitutivi e delle modalità tecnico-esecutive.
- ⁶¹ Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit., p. 108.
- ⁶² La fase analitica e il modello di scomposizione sono stati momenti di ricerca e studio di particolare interesse e condivisione: con me, ma anche con l'architetto Marinella Giunta e l'architetto Giuditta Fanelli. L'idea del grafico di mappatura delle stesure pittoriche è organica a un metodo di documentazione messo a punto ed elaborato all'interno di un lavoro di ricerca decennale, divenuto la spina dorsale di un progetto di ricerca interuniversitario dal titolo *Per una banca dati dei dipinti murali e mosaici parietali a Roma e Bisanzio. Immagini, fonti, materiali costitutivi, tecniche d'esecuzione (sec. IV-XV secolo)*. Diversi e articolati i fini alla base della documentazione. Si vedano: Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum* cit., pp. 126-191; Ead., *Küçük Tavsan Adası 1996 the Wall-paintings: Chronological Sequence, Technique and Materials*, in *XV Arastırma Sonuçları Toplantısı I. cilt*, Ankara 1998, pp. 183-200; Ead., *Küçük Tavsan Adası: 1997*

- Report*, in *XVI Arastırma Sonuçları Toplantısı I. cilt*, Ankara 1999, pp. 183-201; Ead., *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, in *Roma fra Oriente e Occidente* XLIX Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 19-24 aprile 2001, Spoleto 2002, pp. 719-753; Ead., *La decorazione pittorica della cripta altomedievale e l'inaspettata scoperta di un ciclo di San Benedetto*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano 2002, pp. 163-175.
- ⁶³ Ci si riferisce, ad esempio, alla figura di Mosè, sulla parete settentrionale del presbitero, firmata dal restauratore e datata 1862. Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit., p. 108.
- ⁶⁴ Riolo, *Dell'artificio pratico dei Mosaici* cit., p. 12; Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit., pp. 107-108.
- ⁶⁵ Per questa strada, in teoria, ciò che si dimostra non è che la coloritura sia originaria, ma antica. È tuttavia assai improbabile che essa possa imputarsi a un intervento di restauro precedente a quello di Riolo, altrimenti non documentato. Sulle vicende conservative dei mosaici di Cefalù: Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit.; Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, VI. cit., pp. 12-14.
- ⁶⁶ Andaloro, *I mosaici di Cefalù* cit., p. 107.
- ⁶⁷ A.H.S. Megaw-E.J.W. Hawkins, *The Church of the Panagia at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes*, Washington, D.C. 1977, p. 133 e nota 604.
- ⁶⁸ *Ibidem*.
- ⁶⁹ A Cefalù sono stati fatti dei prelievi relativi ai seguenti colori: rosso, giallo, bianco, nero. Le analisi eseguite nel Laboratorio di Diagnostica per la conservazione e il restauro della Facoltà di Conservazione dell'Università della Tuscia, Viterbo, sono in corso di elaborazione.