

FRANCESCA DELL'ACQUA

PARVENUS ECLETTICI E IL CANONE ESTETICO
DELLA VARIETAS

RIFLESSIONI SU ALCUNI DETTAGLI
DI ARREDO ARCHITETTONICO NELL'ITALIA
MERIDIONALE NORMANNA

Dedico il presente contributo a Ingo Herklotz (*Richard Krautheimer Gast-Professor* presso la Bibliotheca Hertziana, 2002–03), in segno di riconoscenza. – Ringrazio Beat Brenk, Enrico Castelnuovo ed Eve Borsook per l'attenta lettura di queste pagine; Irfan Shahid, Vincenza Grassi e Maria Vittoria Fontana per preziose delucidazioni sulla paleo-

grafia e la cultura artistica islamica. – Su invito di David Knipp, in questo contributo sono stati sviluppati alcuni temi sfiorati precedentemente da Francesca Dell'Acqua in «*Illuminando colorat*»: *la vetrata tra l'età tardo imperiale e l'Alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*, Spoleto 2003, pp. 68–77.

SOMMARIO

1. «Parvenus» eclettici	51
2. La «varietas»	51
3. Il vetro: una scelta intenzionale	52
4. Vetrate e transenne in stucco nell'Italia centro-meridionale	53
5. La Sicilia	58
6. Lo «stupore» dei viaggiatori, da Ibn 'Gubayr a Viollet-le-Duc	69
7. Le transenne in stucco e vetro colorato	69
8. Un «sistema» architettonico?	74
9. Desiderio di «alterità»?	75
Conclusioni	78

1. «Parvenus» eclettici?

«Eclectic parvenus» erano stati ribattezzati da Otto Demus, con una punta di ironia, principi e re normanni al centro di una stagione artistica memorabile per il Sud, che a tratti è apparsa «capricciosa» nella combinazione di formule espressive e repertori ornamentali.¹ Specchio di tale gusto non univoco, ma piuttosto variegato da molteplici suggestioni culturali che sfociano in risultati innovativi e raramente replicati, può essere considerato anche un preciso dettaglio attraverso il quale illustrare la varietà di modi dell'arredo architettonico nell'Italia meridionale normanna, ossia la schermatura delle finestre.

Le vetrate o le transenne da finestra sono di importanza assolutamente periferica se confrontate con la magnifica profusione di rivestimenti musivi, di soffitti intagliati e dipinti e di scultura che ornavano le architetture civili e religiose tra l'XI e il XII secolo; tuttavia erano e sono fondamentali per l'apprezzamento degli interni. Al contempo le loro caratteristiche possono svelare l'aspirazione o l'adesione a sistemi strutturali-decorativi afferenti all'architettura romana della Riforma gregoriana, oppure all'architettura bizantina, o a quella coeva transalpina, o finanche a quella legata alla precedente dominazione araba in Sicilia. Infatti, dai committenti, o da chi mediava tra questi e le maestranze multilingue che attraversavano il Sud in quell'epoca, è stata guidata la scelta di vetro connesso da piombi in forma di pannelli istoriati, usuali Oltralpe, oppure di transenne in stucco traforato, sia del tipo a fori circolari con dischi di vetro come erano in ambito bizantino, sia con piccoli trafori a matrice geometrica (con o senza inserti di vetro piano) di ascendenza islamica.

In alcuni casi è direttamente o indirettamente documentato l'ingaggio di competenze artigianali altamente specializzate per mettere in opera le vetrate, le transenne e i rivestimenti in *opus sectile* o mosaico.

2. La «varietas»

Dalle molteplici caratteristiche degli esempi superstiti, emerge che le vetrate e le transenne da finestra testimoniano e avvalorano una visione della cultura artistica di età normanna come caratterizzata da una varietà «linguistica» nell'arte degna di Babele e da un'aspirazione alla magnificenza che si avvaleva del meglio presente sulla piazza. La ridondanza e apparente incoerenza nell'assemblaggio di schemi planimetrici, sculture di nuovo intaglio e *spolia* di varia origine, pittura murale, stucco, incrostazioni musive e lapidee, etc., è stata a lungo riconosciuta dagli storici dell'arte manifestazione di un eclettismo che equivaleva alla rozzezza culturale dei Normanni, i quali, privi di un bagaglio culturale, si sarebbe serviti in modo incoerente e casuale di diverse tradizioni artistiche.² L'effetto complessivo di tali arredi, invece altamente innovativo, può trovare una coerenza interpretativa ipotizzando che il gusto del tempo fosse dominato dal principio della *varietas*. Nell'ansiosa, ma fruttuosa, ricerca della *varietas* negli arredi, che produce una novità capace di distinguere il monumento o l'oggetto d'arte per distinguerne il committente, va riconosciuta l'espressione di una consapevole e appunto innovativa cultura artistica.

Sul concetto della *varietas* in più occasioni si sono espressi negli ultimi anni diversi studiosi che nella letteratura tardoantica e altomedievale hanno opportunamente selezio-

¹ Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988² (prima edizione: Londra 1949), p. 209. Definisce Roberto il Guiscardo un *parvenu* nel panorama politico dell'epoca Ingo Herklotz, «Lo spazio della morte e lo spazio della sovranità», in Mario D'Onofrio (a cura di), *I Normanni. Popolo d'Europa. 1030-1200 (Roma Palazzo Venezia, 28 Gennaio-30 Aprile 1994)*, Venezia 1994, pp. 321-26, in part. p. 323. Ha osservato il tono peggiorativo e svalutante dell'aggettivo «eclettico» Hans-Rudolph Meier, *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst*, Worms 1994, p. 134. L'A. (p. 325) parla anche di eclettismo a proposito del Mausoleo di Boemondo, uno dei figli del Guiscardo, a Canosa.

² Cfr. la sintesi di William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, p. 13 sg. – Parallelamente a quanto si vede nei monumenti di committenza regia in Sicilia, nella decorazione musiva della Basilica di San Marco a Venezia predomina il fondo oro, largamente esuberante rispetto ai presunti modelli di ambito bizantino; con la «ubiquità» delle tessere vitree rivestite del prezioso metallo i committenti volevano probabilmente esibire il potere economico e politico di Venezia; cfr. Wladimiro Dorigo, «I mosaici medioevali di San Marco: sistema, concezione, linguaggio», in Bruno Bertoli (a cura di), *I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milano 1986, pp. 40-42.

nato dei brani tramite i quali guadagnare una chiave interpretativa per l'oscura estetica dei secoli anteriori al Mille e per quella dei programmi decorativi in esame.³ Se una esplicita dichiarazione che la *magnificentia* fosse appropriata alla dignità regale si legge sul soffitto della Cappella Palatina, o sull'arco d'ingresso della sala della fontana alla Zisa,⁴ il canone della *varietas* non trova invece una formulazione programmatica nell'estetica contemporanea, ed è piuttosto un modello interpretativo formulato a posteriori dalla storiografia.⁵ Tuttavia esso ben si adatta a descrivere il panorama delle testimonianze ad oggi pervenute sugli schermi delle finestre nell'architettura normanna, rispondenti di volta in volta sia alle caratteristiche strutturali, sia al proponimento dei costruttori o dei committenti di ricreare particolari ambientazioni, che dipendevano in buona parte da una appropriata illuminazione degli interni.

3. Il vetro: una scelta intenzionale?

Recenti indagini di restauro o archeologiche hanno rivelato che oggetti in vetro erano tra i principali mezzi decorativi e

qualificanti di edifici prestigiosi del Medioevo centro-meridionale, e perciò protagonisti, entro vetrate e ricchi rivestimenti ad *opus sectile*, di una nuova partitura della storia dell'arte e dell'architettura mediterranea.

Al fine di illustrare le aspirazioni dei committenti o di chi ne interpretò il volere, alla discussione dei resti materiali si affiancherà occasionalmente in questa sede il recupero di noti *topoi* letterari, che, una volta sfrondata la dose di retorica ad essi connaturata e messi a confronto con la realtà monumentale o le briciole restituite dall'archeologia e dai restauri, lasciano trapelare l'adesione a principi estetici da parte di coloro che commissionarono, concepirono, o recepirono i monumenti e i loro allestimenti decorativi.⁶

Rimarrà difficile accertare fino a che punto i *concepteurs* o i committenti fossero consapevoli di recuperare degli «spolia», fossero essi dei «literary spoils», nella efficace definizione di Eve Borsook,⁷ ossia luoghi letterari, oppure modalità di arredo architettonico attestate dalla tradizione.⁸ Infatti, per l'ambito in esame non ci si può giovare di esposizioni programmatiche su opere architettoniche da farsi o di resoconti su quanto fatto che parlino di vetrate o di

³ «Venustas est aliquid ornamentum, et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae» scrive Isidoro di Siviglia, *Libri etymologiarum*; cfr. Beat Brenk, «Four Langobardic marble reliefs recently acquired by The Cloisters», in Elizabeth C. Parker e Mary B. Shepard (a cura di), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York 1992, pp. 63–85, in part. p. 78 sg. e p. 84, n. 14. L'A. lamentava la mancanza di una solida base teorica all'estetica della *varietas*, pur riconoscendone le avvisaglie già tra III–IV secolo, sia nella ricchezza degli arredi di spazi residenziali che dell'architettura pubblica di Costantino il Grande, nella quale per la prima volta in nome di nuove esigenze funzionali viene sovvertito il codice architettonico cristallizzato dal trattato di Vitruvio. Sul concetto della *varietas* come canone estetico si vedano Michelangelo Cagiano de Azevedo, «Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo», *Felix Ravenna*, 101.1 (1970), pp. 223–59, poi in Silvia Lusuardi Siena e Maria P. Rosignani (a cura di), *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo. Vita e Pensiero*, Milano 1986, pp. 19–55; Axel Christoph Gampp, «Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau», in Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi e Philippe Büttner (a cura di), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlin 1995, pp. 287–308. In particolare sulla Sicilia normanna si veda Beat Brenk, «Zur Programmatik der Kapitelle im Kreuzgang von Monreale. Rhetorik der varietas als herrscherliches Anspruchsdenken», in Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 43–49; quindi Meier (come a nota 1), p. 126.

⁴ Cfr. Michele Amari, *Le iscrizioni arabe di Sicilia, trascritte, tradotte e illustrate*, a cura di Francesco Gabrieli, Palermo 1971, nr. VI e X, p. 47 e sgg. e 82; cfr. anche Meier (come a nota 1), p. 133, e Tronzo (come a nota 2), p. 60. L'aspirazione ad edifici grandiosi è ravvisata

anche da William di Malmesbury, storico inglese del XII secolo, a proposito dell'architettura promossa dalla dinastia regale normanna in Inghilterra (cfr. John Hooper Harvey, *The Mediaeval architect*, London 1972, p. 60, che parla di «megalomania» degli edifici normanni).

⁵ Meier (come a nota 1, p. 126, n. 96) avverte che «Dieser Kanon ist freilich nicht in der zeitgenössischen Theorie oder Baupraxis formuliert worden, sondern ein Konstrukt der Architekturstoriographie. *Varietà* wird so zum Interpretationsmodell für Dinge, die wir heute aufgrund forschungsgeschichtlicher Traditionen und Sehweisen als störend empfinden». «Störend» = «disturbante» è però un malinteso dell'A. Questi spiega la genesi del canone estetico e modello retorico della *varietas*, partendo da Cicerone, e percorrendone i successivi sviluppi sino alla comparsa in età normanna del sostantivo *varietas* e dell'aggettivo *varius*, come ad esempio in una iscrizione del Duomo di Salerno o in quella dedicatoria in mosaico nell'abside di Cefalù, o nella descrizione che Romualdo Salernitano fa della Cappella Palatina di Palermo.

⁶ Discute il senso dei *topoi* letterari che hanno radice nella letteratura dell'Antichità classica Gampp (come a nota 3), p. 292 sg.

⁷ Eve Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187)*, Oxford 1990, p. 18; un aggiornamento su questa interpretazione è offerto da ead., «Rhetoric or Reality: mosaics as expressions of a metaphysical idea», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44.1 (2000), pp. 2–18.

⁸ Pina Belli D'Elia, «I grandi cantieri laici ed ecclesiastici», in Giosuè Musca (a cura di), *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve, Bari, 17–20 ottobre 1995*, Bari 1997, pp. 299–326. L'A. ha scritto che «La Palermo nel XII secolo può essere considerata anche un laboratorio privilegiato per verificare quanto incidessero sulle fabbriche le volontà dei committenti e quali trasformazioni subissero, quelle volontà e quelle aspirazioni, nell'interpretazione di esecutori di diversa cultura».

schermi per le finestre, come ad esempio quello di preziosa rarità redatto dall'abate Sugerio di Saint-Denis.⁹

Ad ogni modo, qui non si presenta una panoramica esauritiva delle vetrate e delle transenne da finestra nell'Italia meridionale normanna – sarebbe ancora prematura – bensì una serie di casi, tramite i quali tentare di intuire le aspirazioni estetiche che animarono alcune soluzioni ornamentali e funzionali nell'architettura normanna, all'apparenza solo frutto di pretenziose e capricciose scelte di gusto di «eclectic parvenus».

4. Vetrate e transenne in stucco nell'Italia centro-meridionale

Nel corso di studi sugli effetti della luce nell'arte e nell'architettura, che ovviamente lasciavano spazio maggiore a situazioni meglio rappresentate come le cattedrali gotiche del Nord Europa, non erano sfuggiti a Wolfgang Schöne i resti siciliani, tanto che li aveva definiti particolarmente interessanti sia per quanto rimaneva *in situ* che per quanto era stato tramandato dalle fonti. Schöne poneva soprattutto

l'accento sulla varietà di soluzioni adottate nei vari monumenti di età normanna.¹⁰

Prima di inoltrarsi nel Sud Italia, è opportuno ricordare quanto era stato messo in opera presso il più grande cantiere artistico attivo nell'XI secolo, quello di Montecassino, animato dall'abate Desiderio (1058–87). Non c'è bisogno di dilungarsi sul fatto che Montecassino fosse infatti un modello spirituale, e non solo, per i primi Altavilla, i quali si legarono intimamente alla casa-madre dell'ordine benedettino.¹¹

Definito un «costruttore di fede, di cattedrali e di abitudini nuove, un vero Sugero cassinese»,¹² Desiderio non ha lasciato un resoconto di propria mano dell'attività edilizia svolta, come invece fa l'abate francese, che tratteggia in dettaglio, e con malcelato orgoglio, le proprie scelte nella ristrutturazione della chiesa abbaziale: il reperimento di materiali rari e di maestri da terre lontane, la genesi delle vetrate da lui commissionate, dalla concezione dei temi in esse raffigurati, alla loro fabbricazione per mano di abili maestri, alla funzione estetica spirituale che esse avevano nel rinnovato coro della chiesa di Saint-Denis.

Nondimeno, l'apologetica narrazione delle imprese desideriane, il *Chronicon* di Leone Marsicano, che si

⁹ Sugerii abbatis s. Dionysii Liber de rebus in administratione sua gestis. Per un'agevole consultazione si rimanda a Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Ristampa anastatica a cura di J. Végh, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV–XV)*, Firenze 1992, par. XXXVI, p. 268 e sgg. Una recente edizione degli scritti di Sugerio è quella di Andreas Speer, Günther Binding et al. (a cura di), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000. Adriano Peroni, «Il Duomo di Trento e il mito moderno della cattedrale», in Enrico Castelnuovo e Adriano Peroni (a cura di), *Il Duomo di Trento. Architettura e scultura*, Trento 1992, pp. 34–53, in part. p. 49, faceva notare che la committenza artistica di Sugerio, che aspirava alla magnificenza, faceva ricorso anche a formule espressive disusate, e che non era stata programmaticamente innovativa tranne che nell'eccezione del mosaico sulla lunetta del portale principale della chiesa abbaziale di Saint-Denis, che Sugerio stesso definisce «novum contra usum». Suggestiva è l'ipotesi di Beat Brenk («Sugers Spolien», *Arte Medievale*, 2.1 (1983), pp. 101–107, in part. p. 104) secondo la quale Sugerio avrebbe fatto inserire il mosaico nella lunetta dopo aver forse visto o essere venuto a conoscenza di cose simili in Toscana o Campania. Ad esempio si pensi alla lunetta all'interno del portale del Duomo di Salerno, eretto da Roberto il Guiscardo, cfr. Valentino Pace, «La Cattedrale di Salerno. Committenza programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale», in Faustino Avagliano (a cura di), *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma gregoriana. Biblioteca della Miscellanea Cassinese 1*, Montecassino 1997, pp. 189–230; Antonio Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, p. 121 sg.

¹⁰ Wolfgang Schöne, «Über den Beitrag von Licht und Farbe zur Raumgestaltung im Kirchenbau des alten Abendlandes», in *Evangelische Kirchenbautagung 1959*, Berlino [1961], pp. 89–154, in part. p. 110 sg. Ringrazio Adriano Peroni per avermi segnalato questo scritto di

Schöne poco frequentato, diversamente dal noto *Über das Licht in der Malerei*, Berlino 1954.

¹¹ Paolo Delogu, «L'evoluzione politica dei Normanni d'Italia fra poteri locali e potestà universali», in *Atti del congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna (Palermo, 4–8 Dicembre 1972)*, Palermo 1973, pp. 51–104; sulla convergenza tra l'espansionismo del Guiscardo e la riforma gregoriana, volte anche a «cattolicizzare» i monasteri greci del Sud Italia, Pietro Dalena, «Guiscardi Coniux Alberada: donne e potere nel clan del Guiscardo», in Cosimo D. Fonseca (a cura di), *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno, Atti del Convegno internazionale di studio (Potenza-Melfi-Venosa, 19–23 Ottobre 1985)*, Potenza-Galatina 1990, pp. 157–80; nello stesso volume ricorda la visita del Guiscardo con la moglie a Montecassino nel 1076 Hubert Houben, «Roberto il Guiscardo e il monachesimo», pp. 223–42, in part. p. 233; Idem, *Die Abtei Venosa und das Mönchtum im normannisch-staufischen Süditalien*, Tübingen 1995, p. 39.

¹² Massimo Oldoni, «Intellettuali cassinesi di fronte ai Normanni (secoli XI–XII)», in *Miscellanea di Storia italiana e mediterranea per Nino Lamboglia*, Genova 1978, pp. 95–153, per la citazione p. 132. Brenk (come a nota 9, p. 103), ha riesaminato e chiarito i termini della supposizione di Erwin Panofsky (*Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures*, Princeton, N.J. 1946, 1979², pp. 213 e 230–32) a proposito dell'eco negli scritti sugeriani della cronaca dei lavori di Desiderio a Montecassino, redatta non molto tempo prima da Leone d'Ostia. Lungi dal poter essere sovrapponibili, è nella sostanza che esse appaiono affini: l'impegno dell'abate parigino e di quello cassinese nel rintracciare uomini abili, materiali rari nonché di pezzi di spoglio, che richiamassero l'architettura basilicale romana e quindi il prestigio spirituale ad essa connesso. Sulla committenza di Desiderio si veda Beat Brenk, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino: cod. vat. lat. 1202. Ein Meisterwerk italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zurigo 1987, p. 21 e sgg.

dilunga in noti passi descrittivi sulle fabbriche compiute,¹³ non manca di riferire, seppur concisamente, sugli schermi delle finestre in stucco oppure assemblati con vetro e piombo.

Interessa che di essi venga annotata la presenza nei diversi ambienti del monastero – dalle chiese principali, al refettorio, all'aula capitolare – facendo trapelare che la messa in opera delle vetrate e delle transenne in stucco fosse stata dettata da una gerarchia di importanza degli spazi. Per esempio, a proposito della chiesa principale del complesso monastico, Leone scrive che Desiderio chiuse tutte le finestre sia della navata che del transetto con lastre di vetro connesse col piombo, intelaiate in una armatura di ferro, mentre per le finestre delle navate laterali fece fare delle transenne in stucco, «quasi simili nella decorazione».¹⁴

Purtroppo, a causa delle reiterate distruzioni di cui l'abbazia è stata oggetto, non rimane nulla degli schermi delle finestre, ma un'eco delle transenne di stucco o delle «fenestras vitreas speciosissimas», come vengono definite quelle del refettorio, si può cogliere in due monumenti legati alla figura di Desiderio. Infatti nell'ultima committenza monumentale dall'abate, la chiesa di San Benedetto a Capua, cenobio istituito dai cassinesi all'indomani della devastazione saracena di Montecassino nell'883, nella tamponatura tardo barocca dei muri sono state recuperate alcune transenne in stucco con nastri intrecciati intorno a fori circolari, chiusi con dischi di vetro colorato, talora completate – in epoca moderna? – con una decorazione pitto-

rica che riproduce le caratteristiche delle parti deteriorate (figg. 1–2).¹⁵ Lo schema e i materiali paiono affini agli sviluppi che gli schermi da finestra ebbero nell'architettura dell'Impero bizantino tra la tarda Antichità e il Medioevo,¹⁶ e forse grazie alla diretta filiazione artistica da parte di Montecassino, dove erano stati attivi artigiani costantinopolitani.¹⁷

Riverbero delle vetrate cassinesi costituite con canaletti di piombo e armature di sostegno in ferro si possono invece ravvisare nei resti di vetrate dipinte a *grisaille* rinvenute nell'area della non lontana abbazia di San Vincenzo al Volturno (figg. 3–4).¹⁸ Intorno al 1070 circa, Montecassino, che vedeva la propria posizione economica consolidata dalle donazioni fatte dai nuovi dominatori dell'Italia meridionale di origine normanna, istituì sulla comunità vultur-nense una sorta di protettorato economico e spirituale, innanzitutto promuovendo alla carica di abate religiosi di formazione cassinese.¹⁹ Non a caso durante l'abbaziato di Gerardo (1076–1109), che era stato monaco nella casamadre benedettina al tempo di Desiderio, l'abbazia di San Vincenzo risorse dalle fondamenta, con una larghezza di mezzi e l'adozione di soluzioni architettonico-decorative che si possono far risalire alla diretta influenza delle fabbriche desideriane.²⁰ Tra queste, un rivestimento parietale con spesse lastre di vetro a foglia d'oro che non ha precedenti diretti se non i rivestimenti messi in opera a Montecassino dagli artigiani costantinopolitani esperti di «arte musiarica e quadrataria», come ricordava Leone;²¹ inoltre, è ancora visibile nella ricostruita chiesa abbaziale parte di un *opus*

¹³ Ha osservato che le parole di Leone assumono talora un tono «arido e insieme puntuale come una relazione di scavo» Francesco Aceto, «Leone Marsicano e la descrizione della basilica di Montecassino tra modelli letterari e istanze ideologico-politiche», in Antonio Cadei, Marina Righetti Tosti-Croce e al. (a cura di), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. 3, Roma 1999, pp. 957–70, in part. p. 959.

¹⁴ Leone d'Ostia, *Chronica Monasterii Casinensis, lib. III*, cap. 28, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, t. XXXIV, ed. H. Hoffmann, Hannover 1980, p. 397: «fenestras omnes tam navis quam tituli plumbo simul ac vitro compactis tabulis ferroque connexis inclusit. Eas vero, que in lateribus utriusque porticus site sunt, gipseas quidem, sed similis fere decoris extruxit. . . .»; una traduzione commentata ai capitoli che descrivono le costruzioni desideriane è stata pubblicata da Francesco Aceto e Vinni Lucherini, *Leone Marsicano. Cronaca di Montecassino (III 26–33)*, Milano 2001, per questo passo p. 58 sg.

¹⁵ Sulla storia della fondazione monastica si veda Lucinia Speciale e Giuseppina Torriero Nardone, «Sicut nunc cernitur satis pulcherimam construxit: La basilica e gli affreschi desideriani di San Benedetto a Capua», *Arte Medievale*, 9.2 (1995), pp. 87–103. La segnalazione delle transenne e dei resti di vetro, il tutto ancora inedito, si deve a Lucinia Speciale (Università di Lecce).

¹⁶ Per una rassegna cronologica e problematica dell'evidenza rimasta in ambito bizantino, corredata della bibliografia specialistica si veda Fran-

cesca Dell'Acqua, «Enhancing luxury through glass, from Asia Minor to Italy», in Alice-Mary Talbot e David Whitehouse (a cura di), *Workshop on Byzantine Glass. Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies (16th November 2002)*, Dumbarton Oaks Papers (2005), in c.s.

¹⁷ In proposito si veda il commento al testo di Leone d'Ostia, a cura di Aceto e Lucherini (come a nota 14), p. 31.

¹⁸ Per ulteriori notizie si rimanda a Francesca Dell'Acqua, «Shades of Desiderius. An early example of Italian stained-glass from the Romanesque abbey of San Vincenzo al Volturno (Molise, Italy)», in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. XIXth International Colloquium (Kraków, 14–16 May 1998)*, *Stained glass as monumental painting, Proceedings*, Krakow 1999, pp. 81–95.

¹⁹ Chris Wickham, «Monastic Lands and monastic Patrons», in Richard Hodges (a cura di), *San Vincenzo al Volturno 2. The Excavation 1980–86. Part II*, London 1995, pp. 138–52, in part. p. 139; Herbert Edward John Cowdrey, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino*, Milano 1986, p. 43.

²⁰ Ad esempio, sebbene non sia stato ancora possibile tracciare per intero la planimetria dell'abbazia, è evidente che la chiesa a tre navate, pianta basilicale e il quadriportico colonnato antistante, i cui bracci si assottigliavano mano che ci si avvicinava alla facciata creando un effetto prospettico di allungamento dello spazio, furono esemplati sul modello cassinese.

²¹ Leone d'Ostia (come a nota 14), cap. 27, p. 396.

sectile pavimentale in marmi vari,²² che Herbert Bloch ha giudicato tra le imitazioni più fedeli del pavimento cassinese.²³

La mancanza ad oggi nell'Italia centro-meridionale di termini di riferimento per entrambi i tipi di manufatti – vetro dipinto a *grisaille* e dischi di vetro a corona inseriti nello stucco – tradisce il coinvolgimento di specialisti non autoctoni sia a Montecassino (come tramanda un noto passo del *Chronicon* di Leone²⁴), sia a San Vincenzo e a Capua. Insieme alle transenne capuane, i frammenti delle vetrare provenienti dalla fase romanica vulturturnense vanno a completare il quadro degli schermi da finestra messi in opera a Montecassino tratteggiato da Leone d'Ostia.

L'osservazione di alcuni dettagli tecnici delle vetrare vulturturnensi può fruttificare in ulteriori considerazioni: dal momento che nessun frammento dipinto è stato rinvenuto negli orizzonti stratigrafici della fase carolingia, si deduce che la tecnica della *grisaille* temprata a fuoco sia stata introdotta nel cantiere di Gerardo, grazie all'intervento di vetrai aggiornati alle tendenze d'Oltralpe.²⁵ Altro dato tecnologico di un certo rilievo nella storia dell'industria vetraria è che a dispetto della scarsità di vetro soffiato «a corona» in Occidente anteriormente al XIII secolo, esso è stato rinvenuto, oltre che nelle transenne di Capua, anche a San Vincenzo, dove si presenta però di maggior spessore, senza decorazioni e in colori spenti, di qualità inferiore a quello menzionato, coloratissimo e dipinto, e perciò si può credere venne forse adottato nelle finestre degli ambienti di servizio.²⁶ In Europa il vetro soffiato in dischi scarseggia sino

al basso Medioevo, tanto da aver spinto gli specialisti a credere per molto tempo che esso fosse stato introdotto dai vetrai attivi a Murano o in Normandia non prima del XIII-XIV secolo.²⁷ Questo invece a Bisanzio e nelle sue provincie era il tipo più usuale di vetro da finestra, per cui si può credere che a Capua e San Vincenzo la lavorazione in dischi fosse giunta da Montecassino, dove poteva essere stata introdotta dagli artigiani costantinopolitani.

In mancanza di approfondimenti di tipo anche scientifico è prematuro affermare che le stesse squadre di artigiani – nordici e bizantini? – siano stati all'opera per eseguire le vetrare a piombo e le transenne cassinesi, vulturturnensi e capuane. Ma si crede che senza l'esperienza di coloro che lavorarono a Montecassino la ripresa dell'attività vetraria a Capua e San Vincenzo non sarebbe avvenuta, tantomeno in queste forme, perché è una coincidenza troppo appetibile per lasciarsela sfuggire quella che vede le rarissime attestazioni sulla presenza di vetrare nell'Italia centro-meridionale tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo in architetture sorte sotto l'influenza desideriana. Tra queste, potranno forse riservare delle sorprese Sant'Angelo in Formis e la cattedrale di San Matteo a Salerno, nella quale diverse congiunture storiche, nonché il ricchissimo allestimento, rendono altamente indiziale la presenza di vetrare.

San Matteo era stata eretta intorno al 1080 dal vescovo Alfano, intimo di Desiderio di Montecassino, con l'indispensabile patronato del nuovo principe cittadino, il normanno Roberto il Guiscardo, anch'egli strettamente legato a Montecassino da vincoli politici e devozionali. La plani-

²² In un ambiente annesso alla navatella sinistra della chiesa ricostruita da Don Angelo Pantoni negli anni '60 del XX secolo è ancora visibile una porzione del pavimento in *opus sectile*, mentre i frammenti di vetro intensamente colorato e rivestito in alcuni casi di foglia d'oro sono conservati presso il Laboratorio archeologico degli scavi dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa a Castel Vincenzo (Isernia).

²³ Herbert Bloch, *Montecassino in the Middle Ages*, Roma 1986, vol. I, p. 51. I pavimenti ad *opus sectile* in marmi misti di Montecassino, San Vincenzo e Salerno erano stati confrontati da Angelo Pantoni, «La basilica di Montecassino e quella di Salerno ai tempi di San Gregorio VII», *Benedictina*, 10 (1956), pp. 23–47. Quello di Montecassino era stato definito da Leone d'Ostia un «prato fiorito» per via delle vivaci colorazione del marmo: «in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare». La metafora del «prato fiorito di primavera» ha un antecedente illustre nei versi con cui Prudenzi celebrava le vetrare colorate di San Paolo fuori le Mura a Roma, messe in opera dalla famiglia dell'imperatore Teodosio I nelle ultime battute del IV secolo. Tuttavia per Leone d'Ostia, il rimando più diretto è stato riconosciuto nel panegirico composto da Paolo Silenziario per la *Haghia Sophia* di Giustiniano I. Philagatos di Cerami recupererà questa stessa metafora nell'omelia pronunciata per la consacrazione della Cappella Palatina di Ruggero II a Palermo intorno al 1140; Giuseppe Rossi Taibbi (a cura di), *Filagato di Cerami. Omelie per i Vangeli Domenicali e le feste di tutto l'anno. Vol. I, Omelie per le feste fisse*, Palermo 1969, p. LV; l'omelia

XXVII, in greco, è a pp. 174–82. Un passo, in italiano, è tradotto da Bruno Patera, *L'arte della Sicilia normanna nelle fonti medievali*, Palermo-Sao Paulo 1980, pp. 83–85. Hanno espresso interessanti notazioni in merito Meier (come a nota 1), p. 128 sg.; Aceto e Lucherini (come a nota 14), pp. 54–56.

²⁴ Leone d'Ostia (come a nota 14), cap. 27, p. 396; cfr. Aceto e Lucherini (come a nota 14), p. 31 sg. e 86.

²⁵ A San Vincenzo la *grisaille* presenta un'unica stesura di colore biancastro, e non mezzi toni o stesure su *recto* e *verso* volte a creare un modelato più sfumato, come suggeriva invece il noto trattato del presbitero Teofilo, risalente proprio a questi anni, tra l'XI e il XII secolo: *De diversis artibus*, lib. II, cap. 20, cfr. Charles Reginald Dodwell (ed.), *Theophilus. De diversis artibus, Theophilus. The various arts*, Oxford 1986, p. 63 sg.

²⁶ Sui dischi «a corona», Francesca Dell'Acqua, «Ninth-century Window Glass from the Monastery of San Vincenzo al Volturno, (Molise, Italy)», *Journal of Glass Studies*, 39 (1997), pp. 33–41, in part. p. 36 sg., n. 15; più ampia la prospettiva cronologica e geografica di David Whitehouse, «Window-glass between the first and the eighth centuries», in Francesca Dell'Acqua e Romano Silva (a cura di), *La vetrata in Occidente dal IV all'XI secolo (Atti delle giornate di studi, Lucca, Villa Bottini, 23–25 Settembre 1999). Il colore nel Medioevo. Arte Simbolo Tecnica*, Lucca 2001, pp. 31–43, in part. p. 34.

²⁷ Jean Lafond, «Was crown glass discovered in Normandy in 1330?», *Journal of Glass Studies*, 11 (1969), p. 37 sg.

metria e lo schema decorativo si rivelano fortemente affini alla principale chiesa cassinese, che a sua volta attingeva al modello basilicale romano.²⁸ L'adesione alla pianta basilicale nelle cattedrali «di rappresentanza» degli Altavilla rispondeva all'esigenza di rendere immediatamente riconoscibile la loro funzione: un luogo nel quale il culto cristiano era celebrato secondo i dettami romani.²⁹ Nonostante numerosi e magnifici dettagli della prima fase della cattedrale salernitana possano rintracciarsi nella fabbrica attuale, non rimane nulla a chiarire che tipo di schermi chiudessero le finestre.³⁰ Ma sappiamo che in San Pietro in Vaticano intorno al 1060 due aristocratici catalani destinarono parte della loro eredità per il ripristino di «fenestras vitreas»: se da un lato il tono di ovvietà con il quale vengono menzionate le vetrate convince della loro assoluta pertinenza all'arredo della basilica, l'ingente quantitativo di oro ad esse destinato fa trapelare che le vetrate potessero essere riservate unicamente ad edifici di grande prestigio.³¹

Negli stessi anni in cui il Guiscardo erigeva la cattedrale di Salerno, sorgeva anche quella di Taranto per volere di

Drogone, prelado vicino a Desiderio di Montecassino. Ed è stato dimostrato che le due chiese avevano in comune tratti dell'arredo, nello specifico alcuni temi e forme della scultura architettonica.³² Intorno al 1084 i rettori della primaziale di Taranto si decisero a devolvere le decime al fine di erigere la chiesa e fare delle finestre di vetro («pro ecclesia fabricanda vel pro vitrea finestra facienda»)³³ Probabilmente con queste ultime si volevano assecondare delle tendenze di arredo inusuali per l'Italia Meridionale, alle quali non dovevano essere estranee né le relazioni intrattenute dal vescovo Drogone con Montecassino, alla cui cerimonia di consacrazione aveva partecipato nel 1071, né la presenza normanna, che si era da poco espressa, ad esempio, nell'invetriatura dell'abbazia della Santissima Trinità di Mileto. Tenendo presenti le testimonianze sulle vetrate di San Pietro a Roma e di Taranto, si è spinti a credere che la cattedrale salernitana, legata al patronato guiscardiano e ispirata al modello basilicale tardoantico recuperato a Montecassino, non manasse di simili complementi ornamentali e funzionali nelle finestre.

Mileto era uno dei tre principali monasteri, insieme alla Trinità di Venosa e a Sant'Eufemia, sostenuti dal Guiscardo e dal fratello minore Ruggero, divenuto Gran Conte di Calabria. Entrambi prestarono aiuto concreto a gruppi di religiosi provenienti dalla Normandia, che insediarono a capo di sedi vescovili o di istituti cenobitici.³⁴ La lungimiranza politica del Guiscardo lo spinse infatti ad affidare ai monaci di tradizione occidentale l'importante compito di

²⁸ Le similitudini tra i due monumenti erano state apprezzate da Armando Schiavo, «Montecassino e Salerno. Affinità stilistiche tra la chiesa cassinese di Desiderio e quella salernitana di Alfano I», in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Assisi 1937)*, Roma 1939, pp. 159–76. Sintetizzano e aggiornano lo status quo del dibattito storiografico Dale Kinney, «Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*», *Art Bulletin*, 72.1 (1990), pp. 136–38; Antonio Braca, «Oltre Montecassino. La pianta originaria del Duomo di Salerno», *Rassegna Storica Salernitana*, 14.1 (1997), pp. 7–42; Idem (come a nota 9), pp. 127–50.

²⁹ Ripercorre le vicende che condussero alla fondazione delle maggiori cattedrali siciliane Wolfgang Krönig, «Vecchie e nuove prospettive sulla parte della Sicilia Normanna», in *Atti del congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna (Palermo, 4–8 Dicembre 1972)*, Palermo 1973, pp. 132–45, in part. p. 134 e sgg. Cefalù venne fondata da Ruggero II nel 1131 e destinata a divenire il mausoleo di famiglia, invece lui stesso venne sepolto a Palermo. Monreale venne fondata da Guglielmo II, nipote di Ruggero II, nel 1174, similmente per farne il mausoleo di famiglia, e, in antagonismo con la cattedrale di Palermo, nel 1183 venne riconosciuta come sede vescovile. Solo grazie a Federico II la questione del mausoleo normanno venne in un certo senso risolta: nel 1215 egli fece venire due sarcofagi da Cefalù nella cattedrale di Palermo per destinarli al padre Enrico VI e a se stesso. Beat Brenk, «Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia», *Quaderni dell'Accademia delle Arti e del Disegno*, 2 (1990), pp. 6–21, in part. p. 8, vedeva sia nella struttura di Cefalù che di Monreale un richiamo all'architettura basilicale romana di origine paleocristiana, alla quale si accompagnano elementi di gusto islamico.

³⁰ Al mancato confronto potranno forse ottemperare in futuro ricerche archeologiche. Per ora le carte d'archivio diocesane hanno soltanto restituito memoria di lavori di restauro intrapresi nel XVII–XVIII secolo, durante i quali le finestre vennero completamente ridisegnate per adattare al nuovo allestimento tardo barocco, cfr. Braca (come a nota 9), pp. 239–53.

³¹ Cfr. Ansari Manuel Mundó, «Documenti catalani per la storia delle vetrate antiche», in Dell'Acqua e Silva (come a nota 26), pp. 213–32.

³² Gioia Bertelli, «Modelli bizantini in età normanna: i capitelli della cattedrale di Taranto», in *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno* (come a nota 11), pp. 283–95, in particolare p. 293, dove seleziona, tra le molte suggestioni tardo antiche e bizantine d'Oriente espresse dagli scalpellini attivi a Taranto, quei tratti iconografici e stilistici comuni con la scultura coeva della cattedrale di Salerno, forse più sobria nel repertorio e severa nella resa plastica. Sui legami tra le strutture di Montecassino, Salerno e Taranto, Joselita Raspi Serra, «Aspetti strutturali dell'arte nella Sicilia normanna», in *Ruggero il Gran Conte e l'inizio dello stato normanno (Atti delle nonne giornate normanno-sveve, Bari, 19–21 maggio 1975)*, Bari 1977, pp. 191–98.

³³ Vincenzo Farella (a cura di), *Pergamene inedite dell'Archivio Capitolare di Taranto (1350–1400)*, Taranto 1970, pp. 20–22. Cfr. Gioia Bertelli, «La produzione di lastre da finestre nell'Italia meridionale nel XIII secolo», *Rassegna Storica Salernitana*, n.s., 7.1 (1990), pp. 81–97, in part. p. 96.

³⁴ Stefano Bottari (*L'architettura della Contea. Studi sulla prima architettura normanna nell'Italia meridionale e in Sicilia*, Catania 1948, p. 28) ha sottolineato come la storiografia abbia insistito sulla funzione politica dei vescovi stranieri, ma al contempo abbia «lasciata in ombra la loro opera di mediazione culturale». Sulla riorganizzazione delle sedi metropolitiche nel Sud da parte dei normanni, si veda il sintetico contributo di Cosimo Damiano Fonseca, «La Chiesa», in *I Normanni* (come a nota 1), pp. 167–73.

circoscrivere l'influenza religiosa e politica del monachesimo greco, attorno al quale, nei delicati frangenti posteriori alla conquista normanna, poteva convergere l'opposizione locale.³⁵

L'abbazia di Mileto venne fondata intorno al 1080 da Ruggero, mettendovi a capo Robert de Grandmesnil, già abate di Saint-Évroul-en-Ouche (Uticum).³⁶ Al monastero normanno erano molto legati sia i Grandmesnil, sia gli Altavilla, a tal punto che l'ufficio liturgico li seguito funse da esempio per Venosa, Sant'Eufemia e Mileto.³⁷ Anche la pianta della chiesa di Mileto aveva un'impronta marcata francese, con transetto sporgente e coro a tre absidi «gradonate», senza precedenti in Italia Meridionale e di cui è stato ravvisato un illustre prototipo nella chiesa abbaziale di Cluny II.³⁸ Alla pianta di Mileto è stata confrontata quella della cattedrale di Cefalù, posteriore di circa un cinquantennio. Da alcuni è stata respinta la filiazione diretta di Cefalù dal modello cluniacense, dal momento che quest'ultimo aveva subito delle alterazioni sostanziali intorno al 1100.³⁹

Sono state recuperate a Mileto tracce delle originarie vetrate dipinte, assemblate con canaletti di piombo.⁴⁰ Ot-

tenuti dalla soffiatura «a cilindro», i pannelli si presentano rosa, violetti, verde oliva, blu, con tonalità intense e dipinti a *grisaille* bruna. Tra i pezzi più interessanti vi è un tassello rosa-violetto con un occhio e parte di una capigliatura riccioluta che, fatte le dovute proporzioni, poteva appartenere ad un figura alta circa 1 m (figg. 5–7). Coloro che hanno indagato il sito hanno giudicato questa possibile vetrata istoriata una «espressione bizantina del XII secolo», cercando appigli stilistici nella pittura murale della regione.⁴¹ La limitatezza della porzione dipinta non consente agili confronti stilistici né con l'eventuale cultura figurativa dell'abbazia, della quale non rimangono vestigia, né con quella del territorio; inoltre non si conosce una produzione vetraria di marca «bizantina» nel territorio meridionale, né la tradizione artistica bizantina può dire propria la vetrata istoriata, che vi compare ad oggi solo in rare e problematiche occasioni.⁴² Si può credere che le vetrate istoriate, frutto delle competenze artigiane normanne, fossero rispondenti al gusto dei committenti e della comunità monastica, quale appropriato complemento all'insieme architettonico di marca oltramontana, che fungeva da degna cornice dell'ufficio liturgico che, come accennato, era ancora esemplato su quello di Uticum.⁴³

Nonostante non potesse prevedere le scoperte occorse a Mileto qualche anno fa, Otto Demus aveva supposto che il desiderio dei principi normanni di scegliere sia modelli decorativi alla moda sia quelli di consolidata tradizione al fine di ottenere un sicuro consenso li avrebbe sicuramente spinti verso modelli francesi se avessero voluto delle vetrate, come per i mosaici e l'*opus sectile* si erano rivolti all'Italia meridionale a Bisanzio.⁴⁴

A proposito della *facies* architettonica transalpina – coadiuvata anche dalle vetrate – del mausoleo di Mileto destinato a Ruggero e alla moglie, ci si può chiedere se essa

³⁵ Giuseppe Occhiato, *La Trinità di Mileto nel romanico italiano*, Cozzani 1994, p. 79; Leon-Robert Ménager, «L'abbaye bénédictine de la Trinité de Mileto, en Calabre, à l'époque normande», *Bullettino dell'Archivio Paleografico Italiano*, 4–5 (1958–59), pp. 9–94, in part. da p. 69, e Houben (come nella nota 11, p. 239 sg.) hanno sottolineato l'opportunità politica dei normanni, i quali non estirparono il monachesimo greco, ma ne concentrarono l'esistenza entro alcuni grandi monasteri da essi direttamente beneficiati, riproponendo l'attenta *Klosterpolitik* che aveva caratterizzato il controllo territoriale da parte della dinastia carolingia. Si veda anche Cosimo Damiano Fonseca, «Le istituzioni ecclesiastiche dell'Italia meridionale e Ruggero il Gran Conte», in *Ruggero il Gran Conte* (come a nota 32), pp. 43–66, su Mileto da p. 46.

³⁶ Giuseppe Occhiato, «Robert de Grandmesnil: un abate «architetto» operante in Calabria nell'XI secolo», *Studi medievali*, 3.28 (1987), t. 2, pp. 609–66.

³⁷ Orderico Vitale, *Historia Ecclesiastica*, lib. III, capp. XI e XIII, in *Patrologia Latina*, t. 188, a cura di Jean-Paul Migne, Paris 1855, coll. 259 sulle vicende dell'abate Robert de Grandmesnil, e 270 per il passo a cui si accenna. Più recente l'edizione a cura di Marjorie Chibnall, *The ecclesiastical history of Orderic Vitalis*, Oxford. Sugli Altavilla e Uticum, si veda Bottari (come a nota 34), p. 31 sg.; sui Grandmesnil e Uticum, si veda Occhiato (come a nota 36), p. 633 e sgg., che ricorda anche la parentela stretta tra le due famiglie, mediante le nozze tra la sorella uterina dell'abate Robert e Ruggero il Gran Conte, celebrate proprio a Mileto nel 1061.

³⁸ Cfr. *I Normanni* (come a nota 1), pp. 203–205; Occhiato (come a nota 35), p. 163 e sgg.; Occhiato (come a nota 36), p. 643 sg.

³⁹ Brenk (come a nota 29), p. 7 sg. Ribadisce la relazione tra la pianta di Cefalù e quella dell'abbaziale di Mileto Occhiato (come a nota 36), p. 662 e sgg., e n. 169.

⁴⁰ Rosa Fiorillo, in Paolo Peduto e Rosa Fiorillo, «Saggi di scavo nella Mileto Vecchia in Calabria (1995 e 1999)», in Gian Pietro Brogiolo (a cura di), *Il Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Musei*

Civici, Chiesa di Santa Giulia, Brescia, 28 Settembre-1 Ottobre 2000), Firenze 2000, pp. 223–33, in part. p. 230 sg.

⁴¹ Fiorillo (come a nota 40).

⁴² Sulla difficoltà di riconoscere una impronta tipica alla produzione vetraria che ebbe luogo nei confini dell'Impero di Bisanzio si vedano le battute iniziali del contributo di Julian Henderson e Marlia Mundell Mango, «Glass at Medieval Constantinople. Preliminary scientific evidence», in Cyril A. Mango e Gilbert Dagron (a cura di), *Constantinople and its Hinterland. Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot, Hampshire 1995, pp. 333–56.

⁴³ A proposito degli edifici che in età normanna sorsero in Calabria parla di «un linguaggio formale inedito» e di «una monumentalità diversamente articolata rispetto alla tradizionale attività costruttiva», attribuibile all'influenza dei religiosi che giunsero dalla Francia; Occhiato (come a nota 36), pp. 609 e 617 sgg. L'A. scrive (p. 621) che «non è più concepibile che gli artefici del rinnovamento in architettura possano essere ricercati al di fuori della cerchia dei frati normanni».

⁴⁴ Demus (come a nota 1), p. 209.

fosse intesa a ribadire l'atteggiamento competitivo, antagonista, che gli Altavilla, da Roberto il Guiscardo a Ruggero II, primo re normanno di Sicilia, tennero nei confronti di Bisanzio.⁴⁵

5. La Sicilia

Come accennato, pur non riconoscendone i medesimi presupposti cluniacensi, alla pianta di Mileto è stata accostata quella di Cefalù, eretta da Ruggero II (1131) per rivestire il ruolo di nuovo mausoleo della dinastia degli Altavilla, ormai assurta alla dignità regale. Purtroppo mancano riferimenti letterari espliciti sull'intenzionalità artistica e politica della cattedrale di Cefalù, ma l'insieme architettonico è stato nondimeno passibile di un'analisi che l'ha identificata come manifesto della politica e della concezione del potere ruggeriane. Prendendo in considerazione l'alzato di Cefalù, in esso è stato visito un cosciente richiamo all'architettura basilicale romana di origine paleocristiana, al quale si accompagnano elementi di gusto islamico, come il soffitto intagliato e dipinto con motivi profani da mano araba, e mosaici di mano bizantina, con un'iconografia volta a sostenere la vicinanza tra chiesa greca e latina.⁴⁶ Al di là dell'apparente giustapposizione degli interventi di specialisti nelle singole parti, la promiscuità di componenti culturali diverse è stata abilmente orchestrata secondo una precisa intenzionalità che ha un chiaro rimando alla tolleranza. Questo

schema sarebbe stato riapplicato con successo nella cappella di palazzo a Palermo, ma anche nella Martorana, come si vedrà.

In questi territori che furono teatro di intersezioni culturali e di un'effervescente committenza artistica tra la seconda dell'XI e la prima metà del XII secolo, è stato osservato che pressoché nulla si può definire schiettamente «normanno», se non la provenienza geografica, la lingua, la mentalità e il tipo di committenza degli Altavilla. Un legame con la madre patria è stato colto nella presenza di Dionigi, vescovo-martire di Parigi, tra venerabili vescovi romani effigiati a mosaico in *pendant* a quelli greci: egli starebbe qui in veste di protettore ufficiale dei regnanti.⁴⁷

A proposito di Dionigi, a cui era dedicato il mausoleo dei re di Francia a Parigi, non è peregrino il richiamo alla figura di Sugerio, né per la cronologia dei lavori da questi condotti a Saint-Denis, intorno al 1140, né per i supposti agganci ideologici con Montecassino e quindi con la Roma papale.⁴⁸

Alla ricostruzione sugeriana è associata la fioritura dell'architettura e delle vetrate gotiche, e va ricordato che un buon numero di studiosi francesi si era rivolto anche all'architettura della Sicilia araba e normanna al fine di intracciare delle affinità o addirittura i prodromi dell'architettura gotica francese (!).⁴⁹ Tra gli altri, si vuole ricordare il giovane Viollet-le-Duc, che scrive una lettera da Palermo al padre (datata 9 Maggio 1836) sulle *muqarnas*, che definisce le cose più diaboliche da disegnare, e nelle quali ravvisa la transizione dall'architettura araba a quella gotica.⁵⁰ Al di là

⁴⁵ Francesca Dell'Acqua, «Tra Arechi II e Giorgio d'Antiochia: il gusto dei principi e il vetro nell'architettura italiana meridionale (VIII–XII sec.)», *Rassegna Storica Salernitana*, 19.1 (2002), pp. 9–35, in part. p. 21. Sulle modalità con le quali Roberto il Guiscardo esprime il suo antagonismo nei confronti dell'Impero di Bisanzio, si veda Ingo Herklotz, «Die sogenannte Foresteria der Abteikirche zu Venosa», in Cosimo D. Fonseca (come a nota 11), pp. 243–82, in part. a p. 272 ricorda l'iscrizione che Roberto aveva fatto apporre sulla cattedrale di Salerno, nella quale si diceva «R(OMANI) IMP(ERII) MAXIM(US) TRIUMPHATOR»; quindi p. 277 e sgg. Più tardi Ruggero II sarà rappresentato con attributi imperiali, come *alter basileus*, nel noto riquadro musivo nella chiesa della Martorana; Delogu (come a nota 11), p. 99 sg.; Ernst Kitzinger, «Mosaic decoration in Sicily under Roger II and the classical Byzantine system of church decoration», in William Tronzo (a cura di), *Italian Church decoration of the Middle Ages and early Renaissance. Functions, forms and regional traditions. Ten contributions to a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence*, Bologna 1989, pp. 147–65. – Di antagonismo culturale nei confronti di Bisanzio parla anche Aceto (come a nota 13, p. 964) a proposito di Montecassino, osservando che sebbene non ve ne fosse traccia nelle intenzioni del suo promotore, vi fu da parte di chi «ne ha rappresentato la vicenda sul piano letterario», ossia Leone d'Ostia.

⁴⁶ Del Duomo di Cefalù ricostruisce l'intenzionalità politica e le valenze simboliche Borsook, *Messages* (come a nota 7), pp. 6–16; Brenk (come a nota 29), p. 8.

⁴⁷ Beat Brenk, «La simbologia del potere», in *I Normanni* (come a nota 1), pp. 193–98, in part. pp. 194–96. L'A. osservava che la selezione del *medium* musivo a Cefalù, e nella sua concentrazione nel presbitero al fine di completare l'apparecchiatura ornamentale del mausoleo di famiglia, potrebbe essere scaturita dall'intenzione di Ruggero II di richiamarsi alla tradizione degli Altavilla, che aveva avuto degna espressione nel Duomo di Salerno, eretto e decorato a spese dello zio Roberto il Guiscardo.

⁴⁸ Borsook, *Messages* (come a nota 7), pp. XXI, XXIII, n. 5, 3–16e; Brenk (come a nota 9), p. 103.

⁴⁹ Il dibattito sull'origine araba del Gotico ebbe anche in Italia un seguito verso la fine del XIX secolo, ad esempio negli scritti di Pietro Selvatico e di John Ruskin, cfr. per la bibliografia Giovanni Lorenzoni, «Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica», in Ernst J. Grube (a cura di), *Arte veneziana a Arte islamica. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9–12 Dicembre 1986)*, Venezia 1989, pp. 101–10. Considerazioni più ampie su alcune di queste figure di intellettuali che si provarono a ricostruire il percorso dell'architettura nel Medioevo sono in Arturo Carlo Quintavalle, «Le vie del Medioevo. Da Chateaubriand a Viollet le Duc, da Ruskin a Hugo fino a Bédier, Porter, Mâle», in *Le vie del Medioevo. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998)*, Parma-Milano 2000, pp. 3–9.

⁵⁰ Cfr. Franco Tomasselli, «La muqarnas della Cuba di Palermo: opere di conservazione e disinfestazione dello stucco del XII secolo», in Guido Biscontin e al. (a cura di), *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza. Atti del convegno di studi (Bressanone, 10–13 luglio 2001)*, Venezia 2002, pp. 257–68, in part. p. 262.



1. Capua, chiesa di San Benedetto, transenna da finestra in stucco e vetro «a corona»



2. Capua, chiesa di San Benedetto, transenna da finestra in stucco e vetro «a corona»



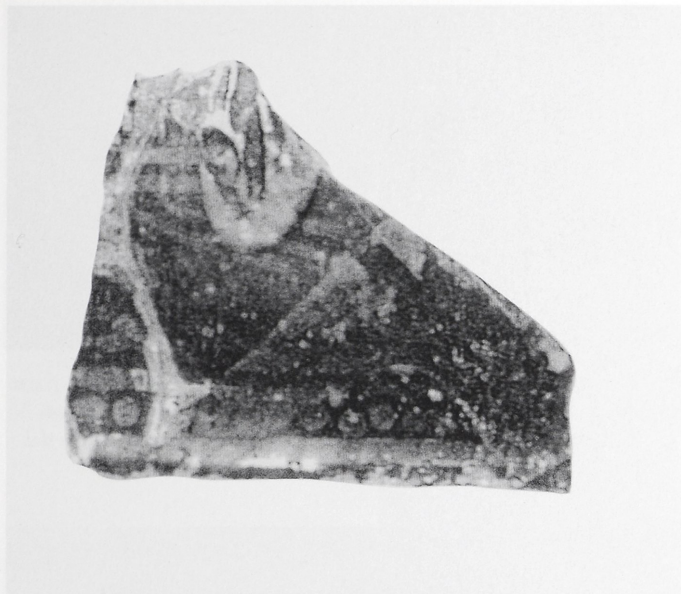
3. Castel San Vincenzo, Archivio degli scavi, frammenti di vetro per finestra dipinti a grisaille chiara con motivi geometrici, fitomorfi, antropomorfi, da San Vincenzo al Volturno, «abbazia nuova», (XI-XII secolo)



4. Castel San Vincenzo, Archivio degli scavi, frammento di vetro per finestra dipinto a grisaille chiara con un tralcio vegetale, da San Vincenzo al Volturno, «abbazia nuova», (XI-XII secolo)



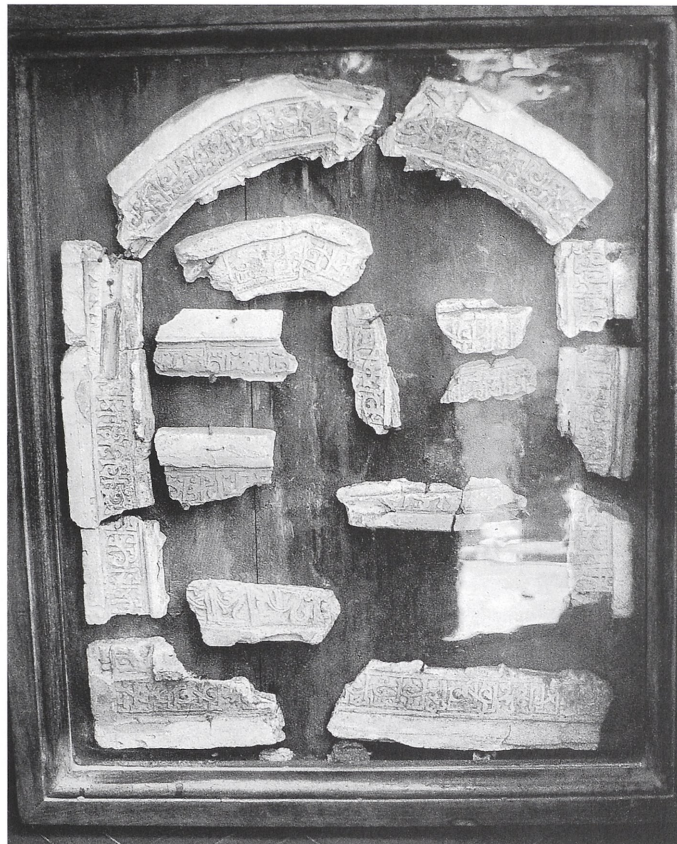
5. Vibo Valentia, Museo Archeologico Statale Vito Capialbi, pannello dipinto a grisaille scura con una porzione di volto umano



6. Vibo Valentia, Museo Archeologico Statale «Vito Capialbi», pannello dipinto a grisaille scura con panneggi? da Mileto Calabro, Abbazia della Santissima Trinità (XI–XII secolo)



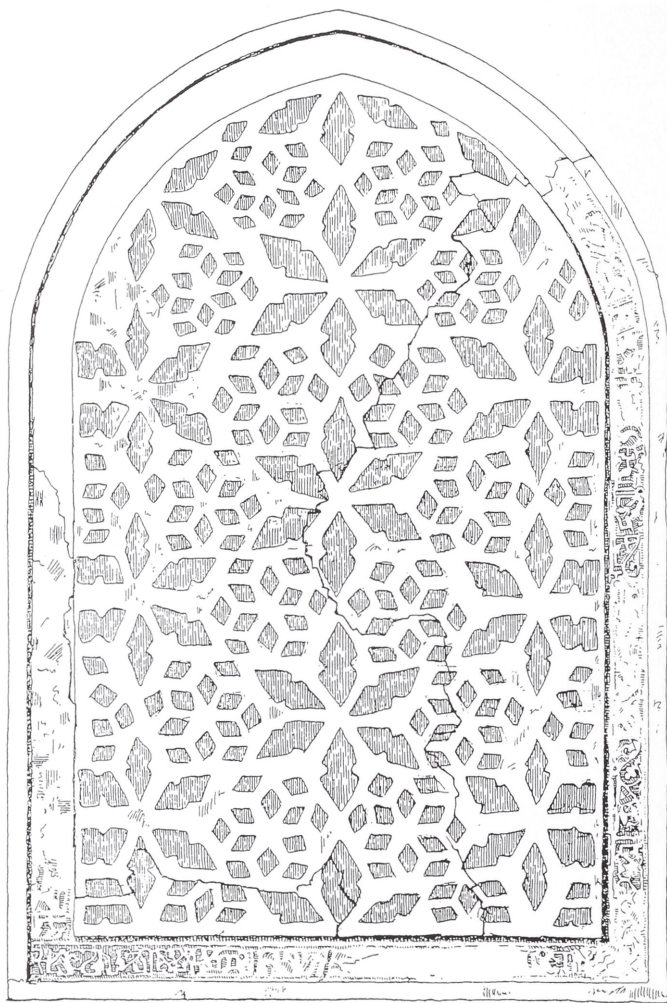
7. Vibo Valentia, Museo Archeologico Statale «Vito Capialbi», pannello dipinto a grisaille scura con panneggi? da Mileto Calabro, Abbazia della Santissima Trinità (XI–XII secolo)



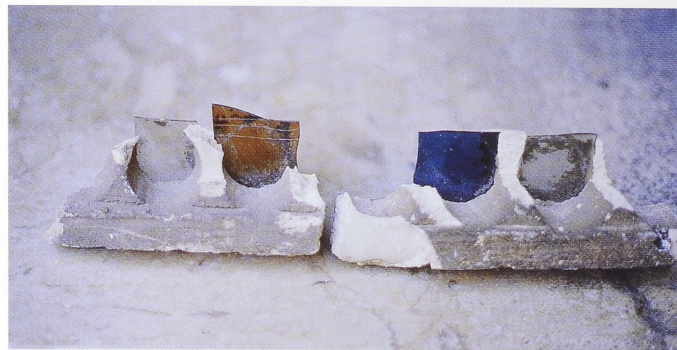
8. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, cornici di transenne in stucco frammentarie, con iscrizioni in cufico dalla Martorana (XII secolo)



9. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, cornici di transenne in stucco frammentarie, con iscrizioni in cufico dalla Martorana (XII secolo), particolare



10. Riproduzione grafica della transenna rivenuta in San Giovanni degli Eremiti (XII secolo)



11. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, frammenti di transenne in stucco e vetro colorato da San Giovanni degli Eremiti, verso di una cornice che illustra l'inclinazione dei fori (XII secolo)



12. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, frammenti di transenne in stucco e vetro colorato da San Giovanni degli Eremiti (XII secolo)

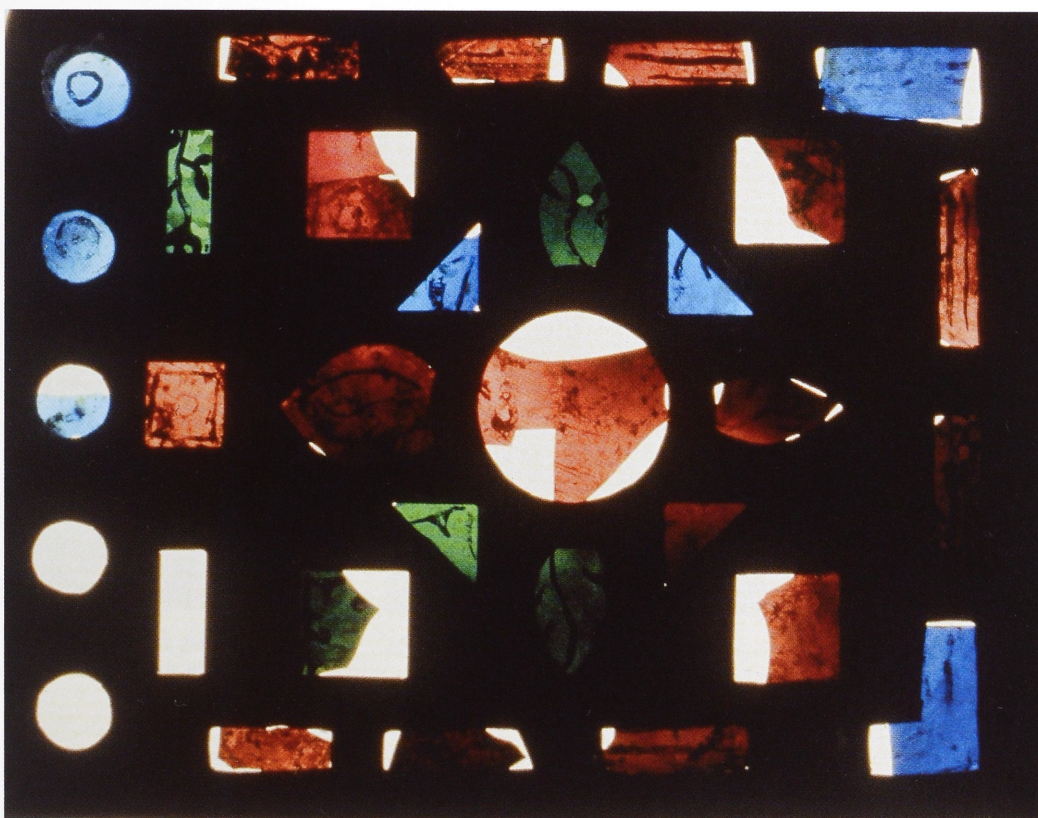


13. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, traforo in stucco dalla porzione centrale di una transenna, con motivo «a goccia» (XII secolo)

14. Gerusalemme, Rockefeller
Archaeological Museum,
resti di transenne da finestra
con pannelli di vetro colorato
e dipinto da Khirbat al-
Mafjar (VII-VIII secolo)

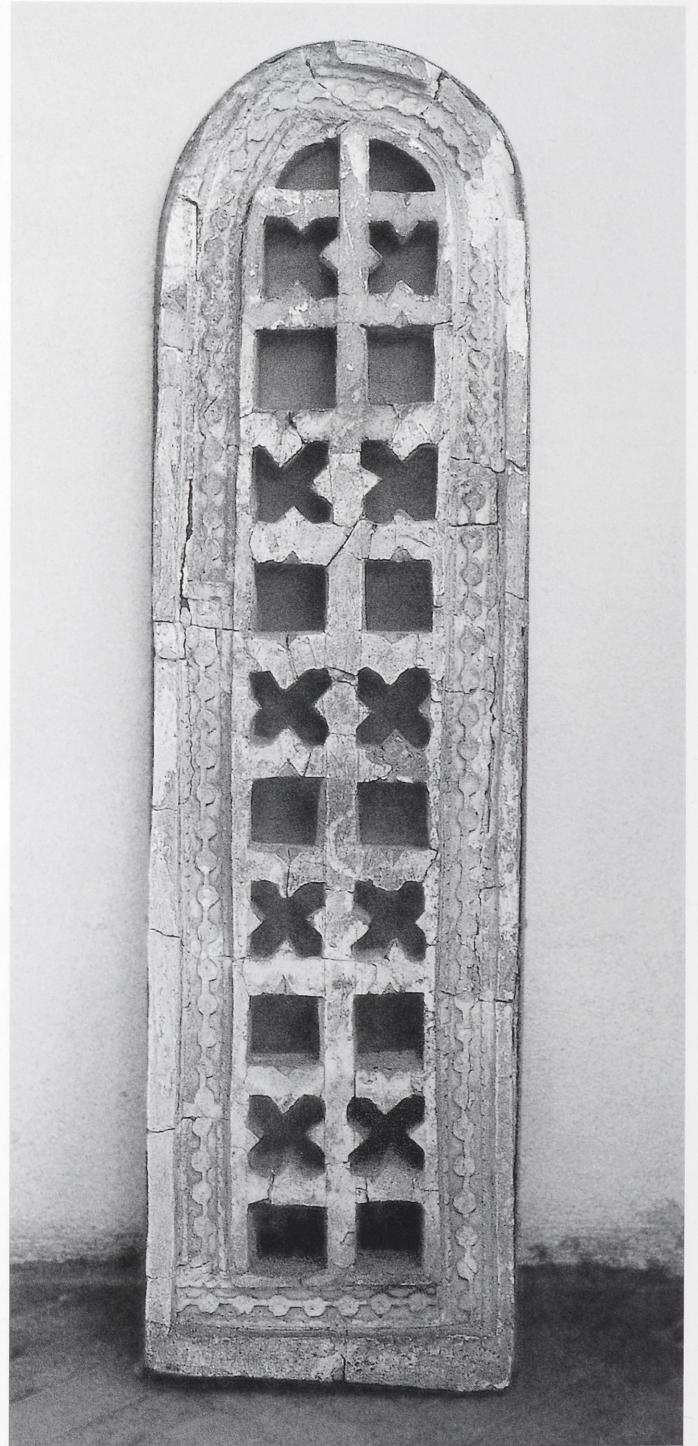


15. Gerusalemme, Rockefeller
Archaeological Museum,
resti di transenne da finestra
con pannelli di vetro colorato
e dipinto da Khirbat al-
Mafjar (VII-VIII secolo)

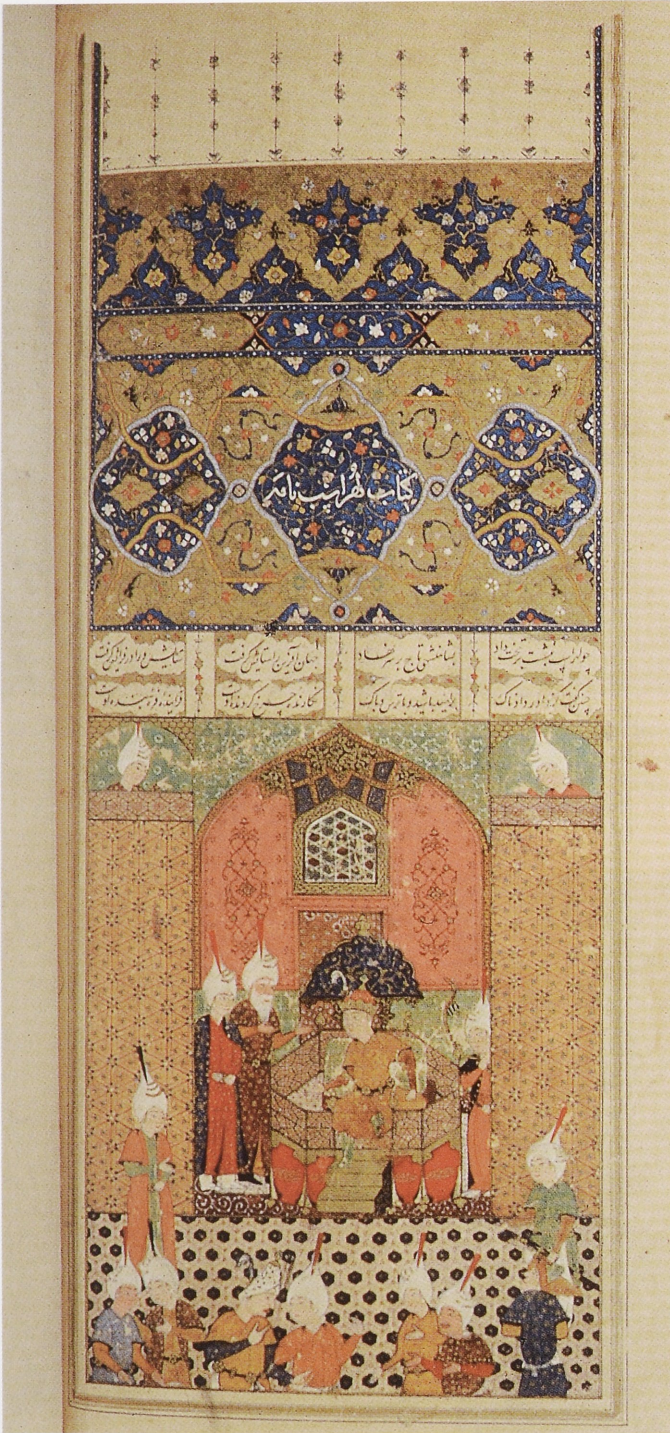




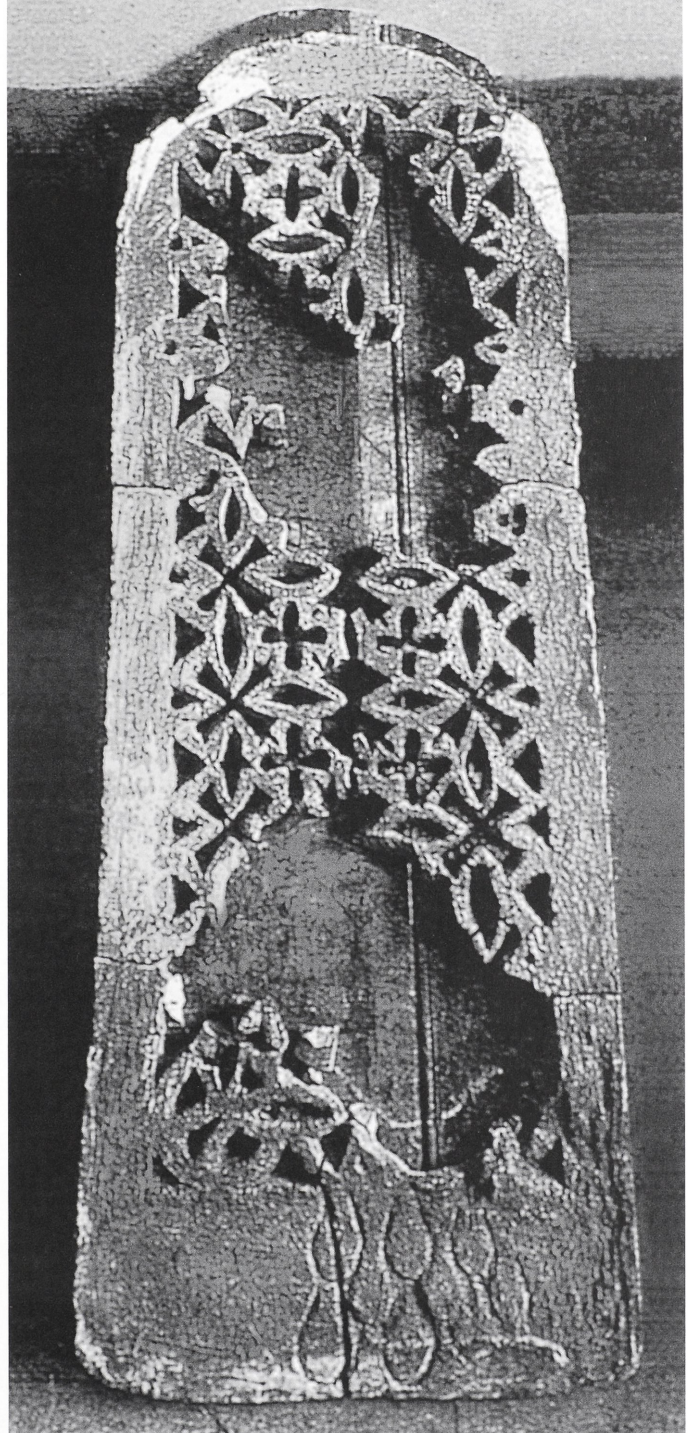
16. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, tramsenna in stucco traforata a giorno (XII secolo)



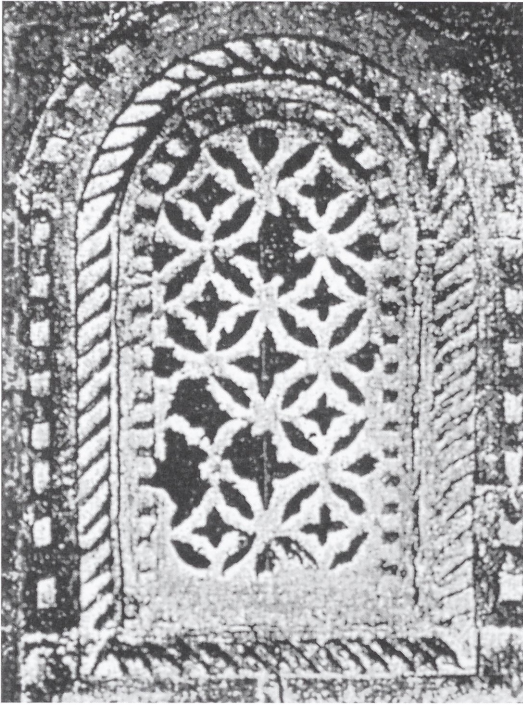
17. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, tramsenna in stucco traforata a giorno (XII secolo)



18. Firenze, Collezione Berenson, manoscritto di epica persiana detto «Berenson Shahnameh», Shiraz (circa 1535)



19. Eboli, chiesa di San Pietro «all'i Marmi», transenna da finestra (XII secolo)



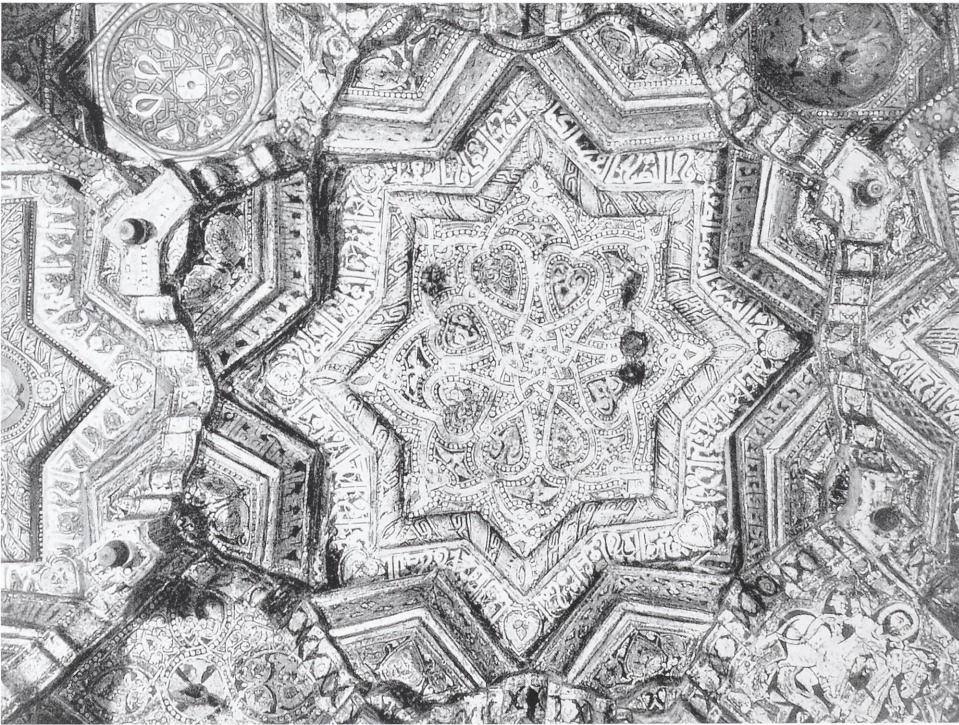
20. Bari, chiesa di San Gregorio, transenna da finestra (XII secolo)



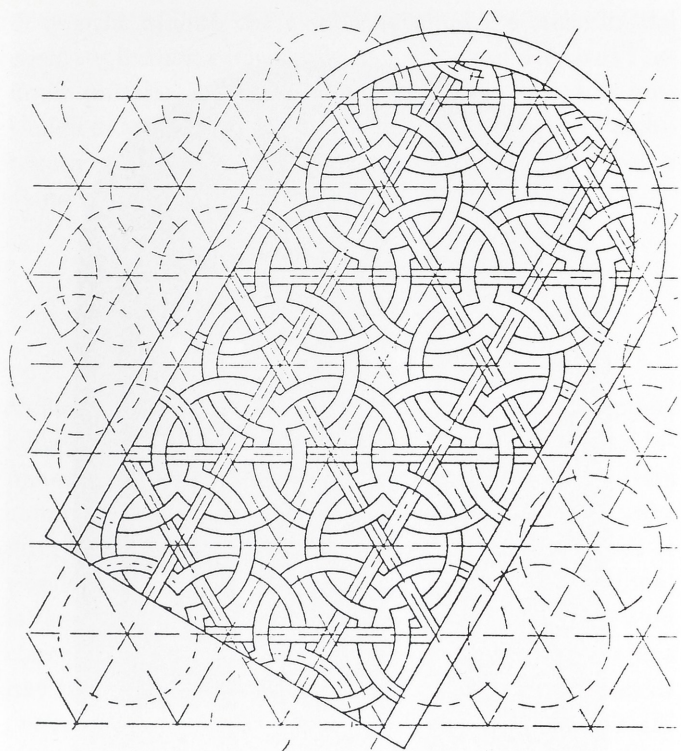
21. Monreale, cattedrale, resti della cornice di transenne da finestra a motivi stellari (XII secolo)



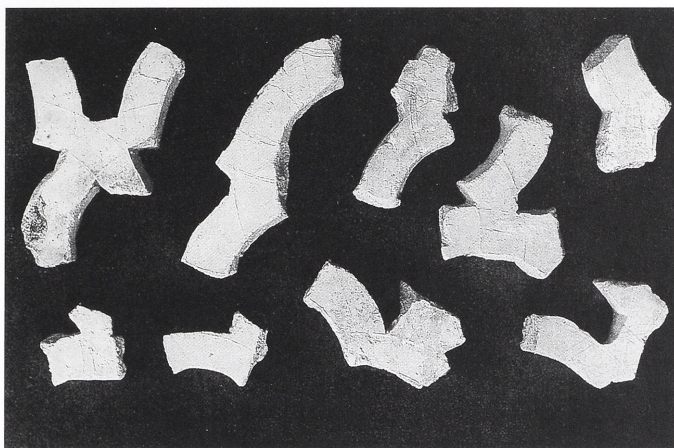
22. Monreale, cattedrale, resti della cornice di transenne da finestra a motivi stellari (XII secolo)



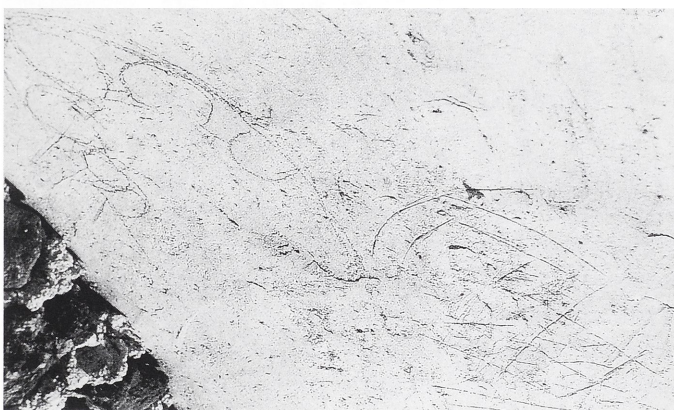
23. Palermo, Cappella palatina, soffitto ligneo intagliato (XII secolo)



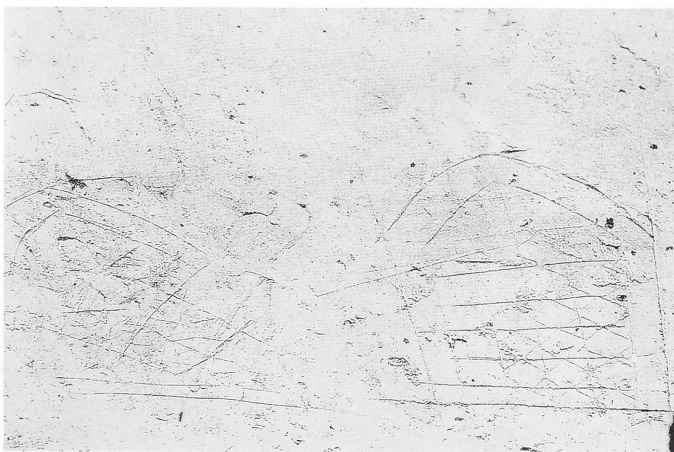
24. Grafico ricostruttivo dell'ornato geometrico di una transenna da finestra della Grande moschea di Damasco (VII-VIII secolo)



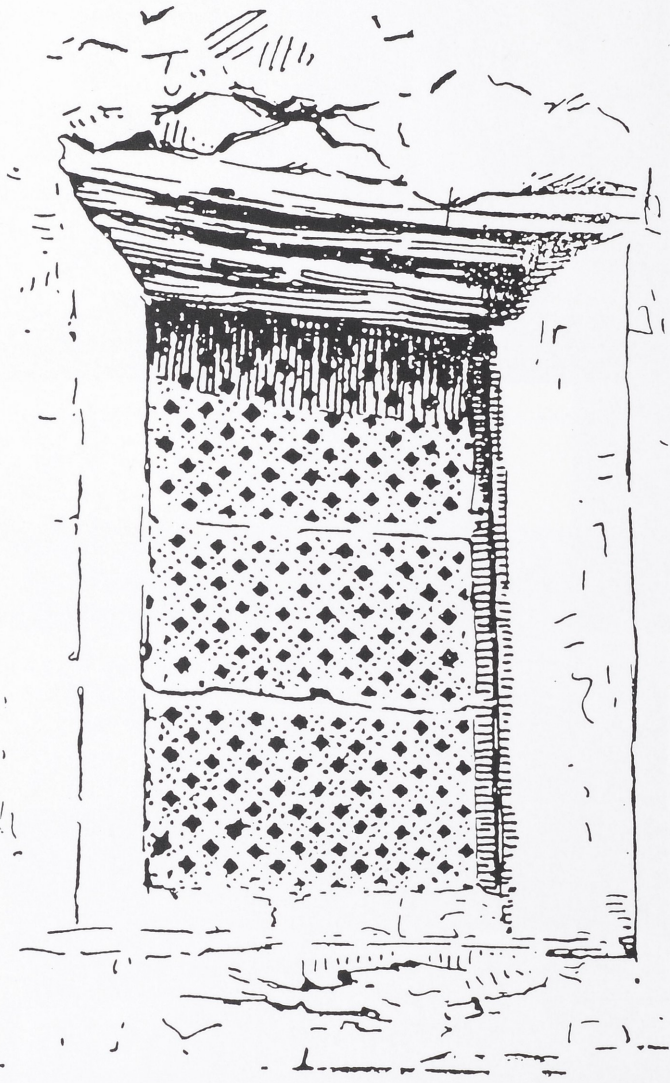
25. Monreale, cattedrale, resti di transenna da finestra (XII secolo)



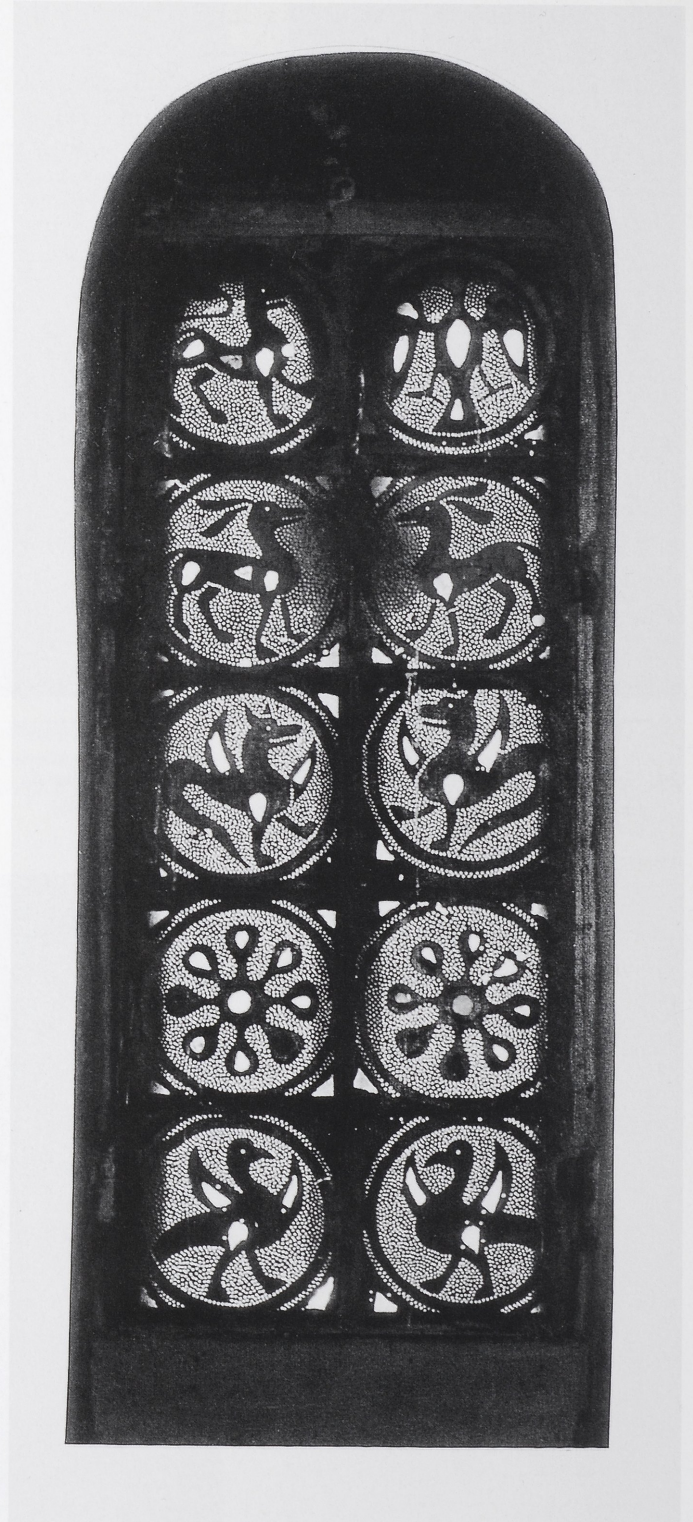
26. Monreale, cattedrale, graffiti che riproducono transenne da finestra con trafori a griglia e coronamento semicircolare (XII secolo)



27. Monreale, cattedrale, graffiti che riproducono transenne da finestra con fori circolari e coronamento archiacuto (XII secolo)



28. Riproduzione grafica di una transenna da finestra della chiesa di Sant'Antonio a Taormina



29. Studenica, chiesa della Vergine, vetrata con lastre di piombo sovrapposte (XII secolo)

di qualche affinità che è stata avvalorata o smentita dal corso degli studi, è innegabile che per quanto riguarda l'orditura muraria, ossia la statica degli edifici e quindi la possibilità di aprire finestre di un'ampiezza confacente, l'architettura arabo-sicula e quella gotica transalpina abbiano avuto sviluppi del tutto diversi.

6. Lo «stupore» dei viaggiatori, da Ibn 'Gubayr a Viollet-le-Duc

Viollet-le-Duc osservava ammirato la luminosità percepibile nella Cappella Palatina, fatta di ombre alternate a fasci luminosi mitigati dai profili smussati dell'architettura («les contours sont doux et jamais anguleux, jamais une arête vive, et comme les plans sont malgré cela très marqués et très décidés, l'aspect du monument est à la fois fort et doux, la lumière glisse et passe d'une ombre très vigoureuse à un clair extrêmement brillant sans choquer l'oeil, d'autant plus que sur ces portions mousses qui remplacent les angles ils ont eu soin de faire des dessins qui servent encore à la transition et lui donnent plus de légèreté»⁵¹).

Sebbene non confrontabili con le vetrate del Gotico d'Oltralpe, l'architettura della Sicilia normanna si fregiò di schermi di vetro colorato. Le testimonianze in proposito sono disperate, e tra queste la più suggestiva è stata lasciata da un viaggiatore originario della Spagna mozarabica, Ibn 'Gubayr, che visitò la Martorana nel giorno di Natale del 1185. Egli fu talmente stupefatto dalla bellezza dell'edificio e dal bagliore immesso dai vetri dorati apposti alle finestre che si sposava con l'oro del fondo musivo, da fargli ammet-

tere di aver avuto la vista abbagliata e di essere stato indotto ad un'inquietudine dei sensi di cui chiese dispensa ad Allah.⁵² Le parole di Ibn 'Gubayr evocano un crescendo di ricchezza ornamentale fuori la norma, che si serviva di lastre di marmi colorati incorniciati da mosaici a verzure o dorati, di colonne marmoree, di finestre invetriate, e così via.⁵³ Certamente questa magnificenza doveva riaccendergli nella memoria quanto visto nel Vicino Oriente nel corso di alcuni pellegrinaggi, e forse superarlo, se arriva ad invocare l'intervento divino al fine della restituzione di Palermo ai musulmani e del campanile della Martorana alla voce del *muezzin*.

Demus ha dato credito alla descrizione di Ibn 'Gubayr, che, benché breve, riteneva precisa, e ad esempio riconosce che le finestre, chiuse da transenne di stucco, «must have let in a great amount of light»,⁵⁴ esattamente come ricordava il viaggiatore.

7. Le transenne in stucco e vetro colorato

Resti di transenne vennero scoperti durante i restauri della Martorana da Giuseppe Patricolo, che, d'accordo con l'arabista Michele Amari, riteneva fossero servite ad incorniciare finestre o porte arcuate (figg. 8–9). Tuttavia entrambi erano incerti sulla cronologia dei pezzi.⁵⁵ La soluzione venne offerta qualche anno dopo dal reperimento in San Giovanni degli Eremiti di un traforo in gesso nella finestra sopra l'arco divisorio tra le due porzioni della navata, che Patricolo definì «un elegante ornamento geometrico, la di cui forma elementare è l'esagono circoscritto da una fascia pari-

⁵¹ Cfr. il commento dell'acquerello presentato nella scheda 56, «Palermo. La Chapelle royale», in *Le voyage d'Italie d'Eugene Viollet-le-Duc 1836–1837*, Firenze 1980, p. 95. Una nota sull'esperienza italiana di Viollet-le-Duc è di Letizia Tedeschi, «Viollet-le-Duc e l'Italia mediterranea», *La nuova città*, 10–12 (1996), pp. 79–81.

⁵² Nato a Valenza o a Granada, Ibn 'Gubayr era impiegato negli alti ranghi amministrativi della Spagna islamica. Effettuò diversi viaggi nel Mediterraneo per compiere il pellegrinaggio annuale alla Mecca e di uno di questi tenne un diario giornaliero in cui descrive la sua sosta in Sicilia. Scampato ad un naufragio al largo di Messina, ancora esaltato dalla forte esperienza religiosa del pellegrinaggio, accostandosi all'isola che era stata sino a poco più di un secolo prima in mano musulmana ne invoca la restituzione al Allah, con accenti che vanno dal disappunto alla nostalgia; Umberto Rizzitano, «La cultura araba nella Sicilia normanna», in *Atti del congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna (Palermo 4–8 Dicembre 1972)*, Palermo 1973, pp. 279–97. Vale la pena di ricordare che Paolo Silenziario aveva scritto che l'oro della cupola dell'*Haghia Sophia*, esaltato dalla luce, inumidiva lo sguardo e per un effetto ottico sembrava quasi colare verso il basso (cfr. Ruth Webb, «The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphrasis of Church Buildings», *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), pp. 59–74, in part. pp. 68–69).

⁵³ La progressione da un ambiente splendido ad un altro ancora più splendido è tipica, sebbene non esclusiva, dell'architettura residenziale islamica. In proposito, ricordano lo stupore suscitato dal palazzo del califfo negli ambasciatori bizantini in missione a Baghdad nel 917 Oleg e André Grabar, «L'essor des arts inspirés par les cours princières à fin du premier Millénaire: princes musulmans et princes chrétiens», in *L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XII (2–8 Aprile 1964)*, vol. II, Spoleto 1965, pp. 845–92, in part. p. 851 e sgg.

⁵⁴ Demus (come a nota 1), p. 76. Giuseppe Patricolo («La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo e le sue antiche adiacenze», *Archivio Storico Siciliano*, 2 (1877), pp. 137–71, in part. p. 162 sg., n. 2), che diresse i restauri alla Martorana a partire dal 1869, scrisse che grazie alle scoperte fatte non potevano più sussistere dubbi sul fatto che le finestre fossero chiuse in origine con trafori di gesso. Tuttavia non nomina i vetri dorati ricordati dal Ibn 'Gubayr.

⁵⁵ Patricolo (come a nota 54, p. 162, n. 2) cita una pubblicazione fatta di questi materiali da parte di Antonio Salinas nella *Rassegna Archeologica Siciliana* (1871, n. 3), nella quale viene reso noto anche il parere di Michele Amari, che si diceva d'accordo con l'idea che tali resti in stucco servissero ad incorniciare porte o finestre, sebbene non fosse riuscito a ricavarne la datazione in base alle caratteristiche paleografiche.

mente in gesso con lettere cufiche intrecciate fra gli steli di un ornato continuo» (fig. 10).⁵⁶ Quindi egli continuava dicendo che «altri frammenti, d'iscrizioni antiche e di trafori, differenti a quello trovato a posto, furono rinvenuti fra la muratura moderna di questo stesso vano e dell'altro sopra la piccola abside meridionale; donde sarà facile concludere che nella chiesa di San Giovanni degli Eremiti tutte le finestre erano chiuse da trafori di gesso poco dissimili da quello scoperto». In genere questi resti erano ai suoi occhi «pochissimo dissimili» da quanto aveva trovato nella Martorana, dove ricorrevano fasce con iscrizioni e «avanzi di traforo». ⁵⁷ La diversità delle soluzioni adottate nei diversi punti di San Giovanni riflette un espediente adottato anche altrove al fine di segnalare mediante la tipologia degli schermi delle finestre più o meno preziosi e l'effetto che essi avevano una sorta di gerarchia spaziale all'interno dell'edificio. Così accadeva nella Montecassino di Desiderio e nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno tra l'XI–XII secolo, ma prima ancora nelle chiese romane di età carolingia come ricorda il *Liber Pontificalis*, dove si ricordano vetrate composte con pannelli colorati nelle finestre absidali, le più importanti da un punto di vista simbolico, e transenne in stucco nelle restanti finestre. Hans-Rudolph Meier ha desunto dall'osservazione dell'architettura palaziale normanna che l'applicazione del principio della *varietas* in un arredo architettonico si traduce sia in uno strumento di

gerarchizzazione dello spazio sia in un principio di unità e coerenza.⁵⁸

Colpisce che Patricolo non nomini il vetro colorato tra le scoperte emerse in San Giovanni, mentre invece numerosi frammenti in stucco con vetro multicolore ancora in parte allogato sono conservati a Palazzo Abatellis (figg. 11–13).⁵⁹ I piccoli pannelli di colore blu, chiaro, ambra, sono allogati dentro fori circolari, aventi i lati inclinati, che corrono lungo cornici in stucco spesse 4–5 cm, verosimilmente a bordura delle transenne; altri pannelli dai colori accesi che vanno dal turchese, al viola, al giallo ambra, al verde smeraldo, dovevano chiudere la parte centrale della finestra, aderenti ad un traforo in stucco molto sottile, i cui resti hanno elegante andamento curvilineo che forma delle «gocce» (fig. 13). L'accorgimento rivelato da alcune cornici di stucco, dove piccole aperture circolari mostrano una inclinazione verso il basso che permetteva di direzionare la luce verso il basso, tenendo forse in conto l'angolo di incidenza della luce e l'altezza delle aperture nella parete: un fine accorgimento che lascia intravedere una concertazione tra gli architetti e gli esecutori delle transenne (fig. 11). Salinas aveva notato l'inclinazione dei trafori – volta ad un ulteriore affinamento della loro funzione e dell'effetto decorativo finale – in transenne provenienti dall'Egitto ottomano conservate a Palermo, che confrontava con quelle provenienti dalle maggiori chiese normanne palermitane.⁶⁰ Similmente inclinati erano già i

⁵⁶ Attualmente questa transenna è conservata alla Zisa, allestita come spazio museale dedicato a manufatti della collezione di Antonio Salinas. Riproducono questa transenna Francesco Gabrieli e Umberto Scerrato (a cura di), *Gli Arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni (Antica Madre: collana di studi sull'Italia antica)*, Milano 1979, fig. 177, la cui didascalia la ricorda ancora presso la Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo.

⁵⁷ Patricolo (come a nota 54), p. 162 sg., n. 2.

⁵⁸ Meier (come a nota 1), p. 133.

⁵⁹ I frammenti sono conservati nei depositi della Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis, a Palermo, dove mi sono state mostrati dal Dottor Pagano con il permesso del Direttore Vincenzo Abate, che qui ringrazio per la generosa disponibilità. La cassa che contiene i frammenti con i vetri, ricoverata nei depositi, è numerata (n. 180), ma priva di dettagli sulla provenienza dei materiali. Per contro, la corrispondente scheda inventariale della Soprintendenza ai Beni Culturali ed Architettonici di Palermo (numero 37267) riporta la dicitura «Elenco S. Giovanni degli Eremiti n. 180. In deposito temporaneo presso la Galleria Regionale della Sicilia-Palazzo Abatellis. Finestra con vetri (frammenti) gesso». La scheda conferma che gli altri elementi di transenna che Patricolo rinvenne nella chiesa dovevano essere questi. Schöne (come a nota 10, p. 110) scrive che nella Martorana vi erano «Gips-transennen mit eingesetzten farbigen Gläsern» appellandosi alla descrizione di Ibn 'Gubayr, che non nomina direttamente, ma della quale ricorda però la data del 1185.

⁶⁰ Antonio Salinas, «Trafori e vetrate nelle finestre delle chiese medioevali di Sicilia», in *Centenario della nascita di Michele Amari*, vol. II, Palermo 1910, pp. 495–507, in part. p. 504 sg.; descrive con un gra-

fico tale espediente tecnico lo studioso di arte ottomana Celal Esad Arseven, *L'Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul 1939, pp. 209–11, fig. 404. Sulle transenne marmoree o in stucco della principale moschea di Damasco (VIII secolo) o di quella di Ibn Tūlūn al Cairo (IX secolo) si veda Keppel Archibald Cameron Creswell, *A short Account of Early Muslim Architecture*, Harmondsworth-Middlesex 1958, pp. 16, 56, 72–79, 313; Heinrich Gerhard Franz, «Transennae als Fensterverschluss. Ihre Entwicklung von der frühchristlichen bis zur islamischen Zeit», *Istanbul Mitteilungen*, 8 (1958), pp. 65–81; Selim Abdul-Hak, «Contribution à l'étude de la verrerie musulmane du VII^e au XV^e siècle», in *Annales du 1er Congrès des Journées Internationales du Verre* (Liège, 22–24 Agosto 1958), Liège 1958, pp. 79–96.

⁶¹ Le origini nomadi dell'arte islamica si sono evolute nell'aderenza a modelli di tradizione tardo romana e persiana, per cui da espressioni artistiche connotate dalla facile trasferibilità sono stati poi sviluppati monumenti architettonici veri e propri, articolati con squisite soluzioni strutturali e ornamentali. Questo è il caso delle lussuose residenze di califfi omayyadi (VII–VIII secolo), sorte in territori strappati dall'Islam all'ex-Impero romano tra Siria e Giordania, che hanno restituito esempi di transenne da finestra. Si veda Naama Brosh, «Glass window fragments from Khirbet Al-Mafjar», in *Annales du 11^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Basilea, 1988)*, Amsterdam 1990, pp. 247–56; quindi Ignacio Arce, «The Early Islamic Stucco Techniques and the Parto-Sassanian Tradition. Continuity and Change», in *Lo Stucco* (come a nota 50), pp. 107–23, in part. p. 118 sg. Di transenne islamiche parlava Schöne (come a nota 10, p. 108 sg., e fig. 24), che presentava dei frammenti di

profondi e minuti trafori di taglio geometrico in cui erano inseriti pannelli di vetro intensamente colorato e dipinto (a freddo?) delle transenne di lussuose residenze civili omayyadi (VII–VIII secolo), situate negli ex-territori romani tra Siria e Giordania (figg. 14–15).⁶¹ Come quelle siciliane, esse hanno un'anima di legno o canne, rivestita di stucco, e sono di forma rettangolare o circolare. Dal momento che il clima dell'isola permetteva la scelta di transenne con trafori «a giorno», l'aggiunta del vetro dai colori accesi – ammirato da Ibn 'Gubayr nella Martorana e del quale un'idea non troppo lontana può essere restituita appunto dai frammenti di San Giovanni degli Eremiti – si profila come un lusso eccentrico, paragonabile davvero alle «vetrate» delle residenze omayyadi.

Le transenne in stucco siciliane, con vetri colorati o semplicemente traforate a «giorno» (figg. 16–17), non sono comunque paragonabili per concezione o effetto alle vetrate istoriate composte con piombi che erano state messe in opera nella Trinità di Mileto a rievocare la Normandia. A Palermo sembrano aver prevalso le consuetudini locali, coltivate durante la dominazione araba. In proposito, è opportuno ricordare che il cenobio benedettino di San Giovanni degli Eremiti era stato fondato da Ruggero II, nel 1142, sui resti di una moschea non lontana dal Palazzo al centro di Palermo. Del resto la «lunga durata» dello schermo in stucco a trafori geometrici, con o senza vetri dai colori accesi, è

testimoniata sia in ambito persiano che ottomano sino in epoca moderna.⁶²

In uno studio sui mosaici e sull'architettura della Martorana, Slobodan Ćurčić osservava che ai fini di un'ottimale illuminazione interna le aperture erano state oggetto di un'attenta orchestrazione, e degli schermi in stucco di cui conosceva i resti ammetteva l'origine islamica («a distinct Islamic inspiration»).⁶³ Nello stesso volume, Ernst Kitzinger notava che le abbondanti raffigurazioni musive di elementi vegetali nei lati delle finestre creano all'interno della Martorana un'atmosfera dal tono riposante.⁶⁴

Le frammentarie transenne in stucco della Martorana mostrano un'incorniciatura esterna, con fondo dipinto di azzurro (la pigmentazione è chiaramente sbiadita), sul quale spiccano nitide ed eleganti lettere cufiche dal modulo rettangolare e terminazioni apicate, attraversate da un tralcio vegetale. Esse appartengono all'alfabeto arabo e sono ripetute secondo uno schema modulare tipico di motivi decorativi. L'esame di un arabista e di un paleografo ha dato come esito che queste lettere «stampate» nella transenna della Martorana non formano sequenze di parole dal senso compiuto, ma sono soltanto una concatenazione di lettere cufiche, quindi rappresentano delle pseudo-iscrizioni.⁶⁵ Del resto nel mondo islamico è frequente a scopo decorativo l'accostamento di parole arabe scritte in cufico che non scaturisce in frasi sensate, e spesso in queste pseudo-iscrizioni

cornici in stucco con fori circolari e ovali, paragonabili con quanto emerso da San Giovanni degli Eremiti, sebbene in queste ultime i vetri non siano dipinti. La tecnica dello smalto fusibile per dipingere il vetro sarebbe stata messa a punto nel Vicino Oriente tra l'VIII–IX secolo, cfr. Stefano Carboni, «Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranese: tecnica e forma», in Grube (come a nota 49), pp. 147–66.

⁶² Una accurata raffigurazione di transenne di tale tipo è in alcune miniature di un manoscritto di epica persiana eseguito a Shiraz nel XVI secolo, ora nella Collezione Bernard Berenson (Villa i Tatti, Firenze). Si ringrazia il Direttore Joseph Connors per aver consentito la visione delle miniature e Fiorella Gioffredi Superbi e Giovanni Pagliarulo per averne fornito la riproduzione fotografica (fig. 18). Sul manoscritto in questione si veda Gauvin Alexander Bailey, «The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa i Tatti: Turkman, Uzbek, Safavid miniatures. Part II», *Oriental art*, 48.1 (2002), pp. 2–15.

⁶³ Slobodan Ćurčić, in Ernst Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, with a chapter on the Architecture of the Church by Slobodan Ćurčić*, *Dumbarton Oaks Studies XXVII*, Washington D.C. 1990, pp. 34 e 40.

⁶⁴ Ernst Kitzinger, «La chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio a Palermo», *B. C. A. (Beni Culturali e Ambientali)*, 7–8.1 (1985–87), pp. 11–31, in part. pp. 24 e 28. Usati molto più ampiamente che nella decorazione musiva della Palatina, gli elementi vegetali nella Martorana hanno un carattere organico che fa apparire lo spazio quasi come un giardino (cfr. nota 23 sulla metafora del «prato fiorito») e crea un'atmosfera appropriata ad un santuario della Vergine. Giorgio di Antiochia sem-

bra aver avuto a disposizione – oppure scelto oculatamente – una squadra padrona di un repertorio che si sposava perfettamente alle sue intenzioni devozionali. L'ultima opzione comporterebbe un grado particolarmente elevato di consapevolezza da parte del committente e un notevole grado di specializzazione da parte degli *ateliers*, che forse non è del tutto plausibile per il XII secolo. Un parallelo tra gli elementi fito- e zoomorfi dei mosaici della Palatina e della Martorana con quelli che compaiono sul pulpito commissionato da vescovo Romualdo II Guarna (†1181) nel Duomo di Salerno è stato tracciato da Antonio Braca, «La Schola Cantorum e gli amboni medievali del Duomo di Salerno», *Schola Salernitana. Annali*, 5–6 (2000–2001), pp. 111–56, in part. p. 131 sg.; Idem (come a nota 9), p. 169 sg., che crede abbastanza verosimile un intervento diretto di maestranze siciliane. Di recente una rimediazione sui mosaici della Palatina è stata offerta da Beat Brenk, «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte Medievale*, 4.2 (1990), pp. 135–50; quindi da Idem, «Zur Bedeutung des Mosaiks an der Westwand der Cappella Palatina in Palermo», in Birgitt Borkopp, Barbara Schellewald e al. (a cura di), *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, pp. 185–94. Sulla predilezione dei re normanni per i giardini e per l'ornamentazione vegetale come richiamo alla piacevolezza, cfr. William Tronzo, «The Royal Gardens of Medieval Palermo: Landscape Experienced, Landscape as Metaphor», in *Le vie del Medioevo* (come a nota 49) pp. 362–73, in part. p. 367.

⁶⁵ Ci si è appellati in proposito alla disponibilità del Prof. Irfan Shahid (Georgetown University, Washington D.C.) e della Prof. Vincenza Grassi (Istituto Orientale di Napoli).

le parole o pseudo-parole sono ripetute in progressione o in alternanza.⁶⁶

Inutile dilungarsi qui sull'importanza dell'arte grafica in ambito islamico, in cui la calligrafia è stata applicata ad arricchire ogni forma d'arte.⁶⁷ Quel che interessa rimarcare è che le maestranze attive nella Martorana tennero ad esibire la scrittura come mezzo decorativo anche nelle trassenne da finestra, nonostante fossero un dettaglio di arredo monumentale, nel quale la distanza da terra impediva la lettura di eventuali iscrizioni sensate. La politezza dei contorni delle lettere cufiche, ottenute nello stucco tramite uno stampo, e il colore più scuro del fondo che le faceva risaltare, le rendono affini alle iscrizioni che corrono sui manufatti metallici islamici, eseguiti tramite un lavoro di sbalzo e cesello, e poi accentuate tramite il niello.

Quanto a iscrizioni in arabo associate a vetrate, se ne vuole citare la curiosa occorrenza nella bordura di una vetrata della cappella del Coretto nella Santissima Annunziata di Firenze, eseguita nella seconda metà del XV secolo.⁶⁸ La redazione in giallo oro su un fondo tratteggiato a reticolo simula una iscrizione in agemina d'oro su argento, la qual cosa ha suggerito confronti con oggetti di metallo mamelucchi, abbondanti in quell'epoca nei tesori delle corti

italiane,⁶⁹ accompagnati quasi sempre da iscrizioni dedicatorie ageminate.

Il cufico è riconosciuto anche quale prima forma epigrafica monumentale del mondo islamico: nella Palermo normanna, ad esempio, esso era stato applicato nell'iscrizione dipinta su legno rinvenuta alla base della cupola mosaicata della Martorana nel 1871 da Giuseppe Patricolo, e in quelle incise su due delle colonne reimpiagate nel portico che precedeva la stessa chiesa, inglobato in epoca moderna, e nelle iscrizioni beneauguranti del soffitto della Cappella Palatina. Per il resto sembra aver prevalso il naskhi, ossia il corsivo, come si vede nelle splendida iscrizione in porfido e serpentino – marmi pregiati associati alla dignità imperiale romana e poi bizantina – intarsiati su una fascia di marmo bianco che correva nella reggia di Ruggero II;⁷⁰ oppure nelle iscrizioni che corrono al culmine delle più tarde residenze della Zisa e della Cuba. Anche sulla sommità della Martorana corre un fregio continuo costituito da una iscrizione, sormontata in origine da una merlatura scolpita (come si vede ancora nel San Cataldo), riconosciuta come un dettaglio di inconfondibile origine islamica, nonostante la lingua sia il greco. In proposito Ćurčić ha scritto che «the entire concept, like its formal execution, is of Islamic derivation».⁷¹

⁶⁶ Maria Vittoria Fontana, «Byzantine mediation of epigraphic characters of Islamic derivation in the wall paintings of some churches in Southern Italy», in Charles Burnett e Anna Contadini (a cura di), *Islam and the Italian Renaissance. Warburg Institute Colloquia 5*, London 1999, pp. 61–75, in part. p. 61, n. 2. Un utile repertorio era stato offerto da Eadem, «Un itinerario italiano sulle tracce dello pseudo-cufico», *Grafica*, 7.10/11 (1990/1991), pp. 67–84.

⁶⁷ Si può ben credere che allora le iscrizioni venissero lette e comprese, essendo l'arabo ancora tra le lingue ufficiali del regno normanno insieme al greco. Sull'importanza dell'epigrafia e delle iscrizioni in genere nell'arte islamica, anche sontuaria, si vedano ad esempio Oleg e André Grabar (come a nota 53) p. 866, che sottolineano il fatto che il carattere iconoclasta di quella cultura favorì lo sviluppo degli ornati, tra i quali anche la grafica, sia su monumenti che su manufatti sontuari.

⁶⁸ Si tratta di una iscrizione araba vera e propria, in caratteri naskhi, che riproduce spezzoni di frasi che si riferiscono genericamente ad un signore. L'autore dell'iscrizione sulla vetrata non doveva essere un esperto calligrafo, come tradiscono le sottili imperfezioni visibili nei tratti di contorno delle lettere, insoliti nella calligrafia araba o islamica, né era arabo, perché altrimenti avrebbe riportato una frase intera e non spezzoni; tuttavia conosceva l'alfabeto arabo e pensò di arricchire la vetrata con un particolare del tutto insolito nella arte vetraria occidentale, ossia delle lettere dallo straordinario potenziale decorativo. Il tondo è stato da alcuni attribuito ad Alessio Baldovinetti, da altri ad un frate spagnolo convertitosi dal Giudaismo, cfr. Michele Bernardini, «Un'iscrizio-

zione araba in una vetrata nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze», in *Arte d'Occidente* (come a nota 13), vol. 3, pp. 1023–1030. Del resto le iscrizioni a smalto erano ricorrenti sul vasellame vitreo pregiato islamico, e insieme a quelle ad agemina in metallo raggiunsero un grado virtuosistico di elaborazione decorativa che trascendeva l'originaria finalità comunicativa. Si veda Stefano Carboni e David Whitehouse (a cura di), *Glass of the Sultans. Twelve Centuries of Islamic Masterworks (The Metropolitan Museum of Art, New York, October 2, 2001–January 13, 2002)*, New York 2001. Una bibliografia sull'occorrenza di iscrizioni in pseudo-cufico nell'arte italiana del pieno Medioevo è in Anna Contadini, «Artistic contacts: current scholarship and future tasks», in *Islam and the Italian Renaissance* (come a nota 66), pp. 1–60, in part. 4–5.

⁶⁹ La presenza di questi oggetti, ad esempio nelle collezioni principesche fiorentine, è stata di recente sottolineata dalla mostra *Islam specchio d'Oriente: rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, tenuta presso Palazzo Pitti a Firenze (cat. Livorno 2002). Un contributo incentrato sulla circolazione di manufatti islamici, rintracciata attraverso i carteggi commerciali e gli inventari di beni privati, è di Marco Spallanzani, «Fonti archivistiche per lo studio dei rapporti fra l'Italia l'Islam: le arti minori nei secoli XIV–XVI», in Grube (come a nota 49), pp. 83–100.

⁷⁰ Ora conservata presso il lapidario di Palazzo Abatellis, Palermo.

⁷¹ Ćurčić (come a nota 63), p. 40. A proposito del Mausoleo di Boemondo a Canosa, Herklotz (come a nota 1, p. 325) rintraccia nelle torri sepolcrali di ambito islamico l'origine del motivo dell'iscrizione che corre

A questa iscrizione in greco fa da *pendant* quella in arabo scoperta nel XIX secolo alla base della cupola. Amari scriveva che quest'ultima riproduce una preghiera cristiana e che «rimarrebbe a spiegare com'essa si trovi in una chiesa, greca da capo a fondo, alla base d'una cupola vestita tutta di mosaico a stile bizantino, nel bel mezzo d'un edificio, su le cui mura esterne leggesi una iscrizione greca». Egli trovava dopo qualche anno risposta alla questione nel fatto che Giorgio di Antiochia avrebbe avuto quale prima lingua, tra le tante che parlava, l'arabo, con la quale forse era stato abituato a rivolgersi al Signore nella sua infanzia trascorsa in Siria.⁷²

Se a proposito dei celebri soffitti intagliati della Palatina e di Cefalù Brenk ha osservato che l'iconografia islamica è stata posta al servizio dell'ideologia di potere normanno e di una riconciliazione delle culture,⁷³ si potrà ben pensare che nella coeva Martorana l'«Ammiraglio», uomo di potere strettamente associato al trono, si sentisse libero di coinvolgere elementi culturali diversi – come ad esempio le transenne e le colonne di origine islamica – al fine di ottenere un risultato artistico del tutto singolare e al tempo stesso un manifesto di apertura culturale che rifletteva il suo stesso percorso di vita.⁷⁴

La commistione di iscrizioni in arabo, o pseudo-cufico, e greco è stata rintracciata anche nelle pitture murali di alcune chiese del Sud Italia risalenti al tardo XII–XIII secolo, dove esse si associavano ad insiemi architettonico-decorativi di marchio bizantino. In effetti è stato dimostrato che queste iscrizioni o pseudo tali, dal valore puramente decorativo, siano state mediate da modelli bizantini.⁷⁵ Si ricordi che ad esempio all'esterno della *Panaghia* nel complesso monastico dell'*Hosios Loukas* (X–XI secolo) corre una cornice marcapiano in cotto con eleganti caratteri pseudo-cufici,⁷⁶ che rivela la scelta della scrittura per arricchire il paramento murario esterno – solitamente sobrio nell'architettura bizantina – come si vedrà in seguito anche nella costantinopolitana *Panaghia Pammakaristos* o *Fethiye Camii* (XIII–XIV secolo).

Tornando alle finestre, va tenuta presente un'altra questione: se da un lato la forma della finestra e lo schermo in essa adottato incidono sulla qualità della luce naturale che penetrava all'interno, dall'altro la forma e il numero delle finestre, e il tipo di schermo in esse adottato, avevano la responsabilità di connotare l'alzato dell'edificio all'esterno. Nella Martorana le transenne colorate e percorse da iscrizioni dovevano contribuire a creare un impatto visivo

sotto il cornicione della cupola; sulle porte bronzee di Canosa si osserva anche la presenza di iscrizioni pseudo-cufiche. L'A. ritiene che tali dettagli possano essere scaturiti dal legame che Boemondo, che portava il titolo di Principe di Antiochia, aveva con il Medioriente.

⁷² Per le iscrizioni palermitane si veda il repertorio di Amari (come a nota 4), pp. 46–47 sull'iscrizione dalla reggia; p. 77 sull'alternanza del cufico e del naskhi; p. 92 dove ricorda che di grande giovamento nella lettura dell'iscrizione della Cuba, e in genere agli studi epigrafici arabosiculi, furono i calchi fatti fare da Antonio Salinas, allora direttore del Museo Archeologico (attualmente esposti presso il monumento); pp. 102–104 sulle colonne della Martorana, una delle quali reca brani di sure coraniche; pp. 109–117 sull'iscrizione della cupola della stessa chiesa.

⁷³ Brenk (come a nota 29), pp. 10 e 12. Esempio eccellente della fusione di linguaggi artistici diversi nella Sicilia normanna è il soffitto della Cappella Palatina, eseguito da una bottega al corrente della pittura fatimida, nella quale collaboravano sia musulmani che cristiani, a quanto pare da alcuni soggetti raffigurati; per questa interpretazione si veda Erica Cruikshank Dodd, «Christian Arab sources for the ceiling of the Palatine Chapel, Palermo», in *Arte d'Occidente* (come a nota 13), vol. II, pp. 823–31.

⁷⁴ Bruno Lavagnini, «L'epigramma e il committente», in William Tronzo e Irving Lavin (a cura di), *Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday. Dumbarton Oaks Papers*, 46 (1987), pp. 339–50, ha riassunto quanto noto sulla fonda-

zione della Martorana e sulle vicende che condussero al trasferimento di Giorgio e dalla nativa Siria verso la corte palermitana di Ruggero, dove venne impiegato ai vertici amministrativi per la grande duttilità di ingegno e per la padronanza dell'arabo e del greco. Lucio Trizzino, «Architettura e mosaico «ex-fabbrica» nella Sicilia Normanna», in Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi e Giovanni Pagliarulo (a cura di), *Medieval Mosaics: Light, color, materials*, Firenze-Cinisello Balsamo 2000, pp. 157–64, ma si veda a p. 160, ha ravvisato nella dislocazione di alcuni *spolia* arabi in punti focali della Martorana, e nell'assunzione del titolo di «Ammiraglio», che deriva da quello arabo di *Amir* (Emiro), consapevoli scelte ideologiche, animate dal desiderio di legittimazione e al tempo stesso di ricordare un legame con il Medioriente. In proposito si ripetono qui le parole di William Tronzo (come a nota 64, pp. 363 e 370–71): «... there can be no doubt that the Norman rulers functioned as Christian kings, who listened to the Christian liturgy in any one of a number of churches that they erected. But unlike their Christian counterparts, they were kings who took over, and adapted, a form of life from another culture – muslim culture – and prized it so highly that they incorporated it as a significant element in the cultural life of their own kingdom.»

⁷⁵ Fontana (come a nota 66), p. 61 e pp. 65–66: «The Apulian artists would in any case have turned to the Byzantine churches at hand, which inspired the rest of their iconography and their style.» Sulle pitture murali in questione si veda Marina Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

vivace, sia all'interno che all'esterno dell'edificio, diversamente da altre architetture normanne sia religiose che civili. Infatti nelle strutture compatte del tipo di San Giovanni degli Eremiti,⁷⁷ o della Trinità di Delia,⁷⁸ della Zisa, della Cuba, rigorose nei paramenti esterni,⁷⁹ le transenne a minuti trafori «a giorno» (ora per la maggior parte di restauro), non hanno particolare risalto entro la scansione delle lesene replicate, che sono tra le poche concessioni decorative esterne insieme a monumentali iscrizioni in arabo spesso a coronamento della fabbrica. Meglio risaltate dovevano apparire all'esterno le finestre in quegli edifici percorsi sulle giunture strutturali da intarsi lapidei, bicromi o policromi, come la Cattedrale di Palermo o quella di Monreale.

8. Un «sistema» architettonico?

La chiesa abbaziale di San Pietro Apostolo ad Eboli (Salerno), edificio poco noto, è percorso esternamente da intarsi policromi che si abbinano a transenne da finestra in stucco.⁸⁰ Una fonte non coeva vuole il monastero fondato dal Guiscardo, su un colle sovrastante il paese di Eboli dove si erano accampati i Normanni durante la conquista del Sud, e dove avevano presto stabilito un insediamento fortificato. Un'iscrizione tutt'ora visibile in loco e datata 1156 ricorda che l'abate Giovanni, durante il vescovato Romualdo II Guarna (1153–80) a Salerno e il regno di Guglielmo I

(1154–66), edificò la casa del Signore; viene rammentato anche il capomastro dell'opera.⁸¹ Probabilmente il legame leggendario con il Guiscardo, uno dei fondatori della fortuna degli Altavilla in Italia, agì come catalizzatore di nuovi interventi edilizi al complesso monastico. La chiesa è decorata all'esterno da fasce intarsiate con tufo grigio e cotto;⁸² all'interno è costellata di abbondanti materiali di spoglio romani, tanto che è nota come San Pietro «all'i Marmi». Nelle monofore delle navate laterali, dalle proporzioni slanciate, vi sono ancora alcune delle originarie transenne da finestra in stucco fittamente traforato «a giorno» con motivi geometrici (fig. 19). Le loro caratteristiche rimandano all'architettura islamica,⁸³ piuttosto che a quella bizantina come era stato pensato da alcuni, suggestionati dalla notizia della presenza ad Eboli di monaci basiliani. Infatti in ambito bizantino prevalgono schermi in stucco o in pietra con fori circolari di circa 15–20 cm di diametro, chiusi perlopiù da dischi di vetro «a corona».

Può costituire valido elemento di confronto con le transenne ebolitane una transenna della chiesa di San Gregorio a Bari risalente al XII secolo (fig. 20). Giustamente Patricolo aveva ricordato quest'ultima a proposito transenne di gusto islamico e scrivendo che «fuori di Sicilia troviamo... adoperate allo stesso scopo... lastre di marmo traforate; quest'ultimo sistema è originario dall'Oriente... Trafori simili sono stati adoperati anche al medesimo scopo nei monumenti arabi del Cairo e della Spagna».⁸⁴ Egli credeva che le

⁷⁶ La cosa era stata notata da Alexander Kazhdan e Anthony Cutler, «Continuity and discontinuity in Byzantine history», *Byzantion*, 52 (1982), pp. 429–78, in part. p. 458.

⁷⁷ Si veda la nota 56.

⁷⁸ La chiesa venne «riscoperta» da Patricolo nel 1880, che procedette ad un restauro radicale dell'edificio, afflitto da svariate superfetazioni. Nulla venne trovato degli originari schermi di finestra, tanto che questi – Giuseppe Patricolo, «La chiesa della Trinità di Delia presso Castelvetro. Monumento del XII secolo scoperto il 31 Marzo 1880», *Archivio Storico Siciliano*, 5 (1880), pp. 51–66, in part. p. 58 sg. – scrisse che «Nulla possiamo dire intorno alla chiusura delle finestre, non avendo trovato veruno avanzo; però molto probabilmente dovevano essere chiuse da lastre sottili a traforo di piombo o di marmo, come era uso praticare nei monumenti medioevali di Sicilia e fuori, ovvero da trafori di gesso simili a quelle delle chiese coeve di S. Giovanni degli Eremiti e di S. Maria dell'Ammiraglio a Palermo...». – Le transenne attualmente visibili, di stucco bianchissimo traforate «a giorno» con motivi geometrici, risalgono quindi ai restauri degli ultimi decenni del XIX secolo. Alcune di esse sembrano minate da uno sgretolamento al quale non sono estranei degli insetti sui quali è stato da poco pubblicato uno studio da Tomasselli (come a nota 50)

⁷⁹ Si pensi al San Giovanni degli Eremiti, fondato sui resti di una moschea da Ruggero II nel 1142 nei paraggi della residenza ufficiale al centro di Palermo, o al San Cataldo, adiacente alla Martorana, che appaiono indistinguibili dalle moschee, perlaltro lasciate aperte al culto sull'isola. È da notare che la generalizzata indifferenza per l'articolazione della

facciata, unita alla mancata applicazione di planimetrie e moduli strutturali la cui funzione potesse essere di immediato riconoscimento, ha profondamente segnato anche le residenze palaziali normanne, ad esempio la Zisa (1167 ca.) e la Cuba (1180 ca.), erette da Guglielmo I e II (cfr. Giuseppe Agnello, «Estensione e limiti delle influenze regionali sull'architettura normanna nel Mezzogiorno d'Italia», in *I Normanni e la loro espansione in Europa nell'alto Medioevo (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XVI, 18–24 Aprile 1968)*, Spoleto 1969, p. 732; Eugenio Galdieri, «Considerazioni sull'architettura dell'Islam», in Luigi Zangheri (a cura di), *Architettura islamica e orientale. Note e contributi*, Firenze 1985, pp. 9–49, in part. p. 12). A proposito dell'appartenenza manifesta al mondo artistico islamico dei palazzi regali di Palermo, ha scritto Krönig (come a nota 29, p. 140), il quale ricorda che il proprio maestro Adolph Goldschmidt ne pubblicò dei rilievi alla fine del XIX secolo, che, alla luce del degrado e poi dei restauri condotti, sono da guardare ormai come «fonti primarie» per lo studio dei monumenti in questione. Invece sulle affinità delle residenze palermitane immerse nei parchi – la Zisa, la Cuba, la Favara – e alcuni esempi costantinopolitani, si veda Tronzo (come a nota 64).

⁸⁰ Per nulla casuale è la medesima intitolazione sia del Duomo di Cefalù (originariamente intitolato al Salvatore) sia della Cappella Palatina da parte di Ruggero II, cfr. Brenk (come a nota 64), p. 142, e idem (come a nota 47), p. 193; Borsook, *Messages* (come a nota 7), pp. 6, n. 3.

⁸¹ Una lettura della iscrizione sarà pubblicata da Francesca Dell'Acqua, «La figure de l'architecte. À propos d'une inscription salernitaine de 1156», in Dany Sandron (a cura di), *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Paris 2004, in c.s.

transenne di tal genere fossero lapidee, mentre il fitto disegno dei trafori suggerisce che il materiale privilegiato dovesse essere lo stucco, plasmabile con maggior facilità.

Ad Eboli queste transenne di gusto «orientale» si accompagnavano una struttura a sviluppo longitudinale a tre navate absidate, del tipo basilicale a tre absidi attestato a Montecassino.

Parallelamente, nel caso della Martorana è rilevante che un insolito tipo di transenna sia stato inserito in uno schema architettonico-decorativo definito «greco», perché fondato sulla pianta centrale, su un'estesa decorazione musiva, e su rivestimenti in *opus sectile*. Non a caso la Martorana era stata annoverata da Ernst Kitzinger tra i monumenti normanni sui quali studiare la relazione tra i mosaici e il «classical system of Byzantine church decoration». ⁸⁵ In un capitolo dedicato all'architettura dell'edificio, ne metteva in evidenza il carattere di «architectural collage», nel quale predomina lo schema bizantino della pianta centrale a croce inscritta. Rispetto allo schema planimetrico centrale, Ćurčić ha segnalato le «divergenze» della Martorana, che si qualificano come straordinarie addizioni o interpretazioni dovute a maestranze di origine locale, ossia arabo-sicule. ⁸⁶ A proposito dell'allestimento interno della Martorana, e delle coeve Cappella Palatina e Cefalù, Ernst Kitzinger notava la giustapposizione, non sempre equilibrata, di elementi decorativi e strutturali di diverse culture artistiche. ⁸⁷ D'altro canto, la compresenza di elementi di matrice araba e bizan-

tina non deve stupire in considerazione di una «familiarità» tra le due culture artistiche, animata da scambi reciproci, che risaliva a secoli addietro.

9. Desiderio di «alterità»? ⁸⁸

A coloro per primi si accinsero allo studio dei monumenti siciliani parve immediatamente percepibile l'«alterità» di taluni dettagli architettonici e non solo, rispetto alla tradizione occidentale. A metà del XIX secolo, Gioacchino Di Marzo, un erudito chierico della Real Cappella Palatina di Palermo, tra i fondatori della Società Siciliana per la Storia Patria insieme a Antonio Salinas, affermava nella sua storia *Delle Belle Arti in Sicilia* che «se manifesta generalmente vi è la mano degli arabi in tutta la decorazione [architettonica], tale influenza altresì appare nelle chiese, quando, rasodato il governo, i re normanni vollero farsi amici gli arabi, traendo gran partito dalla loro civiltà». Di Marzo continuava dicendo che gli arabi «non indegnando d'introdurre le loro bizzarre decorazioni nelle chiese sicule normanne, costituirono un terzo elemento di questa architettura», oltre quello greco e quello normanno. ⁸⁹ In tempi più prossimi, André ed Oleg Grabar, ⁹⁰ William Tronzo, ⁹¹ ed altri, sono tornati sull'argomento facendo notare che tra Bisanzio e l'Islam le influenze furono prive di ombre e piuttosto fertili nel campo delle arti decorative, mentre rimanevano equi-

⁸² L'origine di questa tradizione decorativa è stata da alcuni rintracciata in Sicilia, da altri in Campania. Si rimanda per ulteriori notizie ai classici contributi di Roberto Pane, «Intarsi murali romanici a Salerno», *Bollettino di Storia dell'Arte*, 2.2 (1952), pp. 39-40; e di Luigi Gino Kalby, *Tarsie ed archi intrecciati nel romanico meridionale*, Salerno 1971. In particolare su Eboli Mariarosa Albano e Tommasina Amatruda, «Il convento di San Pietro Apostolo ad Eboli. Restauro e adeguamento funzionale», *Quaderni di laurea. Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Storia dell'architettura e Restauro*, 3 (1995), pp. 25-43, in part. p. 34. Su Castel Terracena a Salerno, la cui erezione è attribuita a Roberto il Guiscardo, Francesca Dell'Acqua, «La riscoperta di frammenti di decorazione parietale a Castel Terracena, residenza dei principi normanni di Salerno», *Rassegna storica salernitana*, 16.1 (1999), pp. 7-30.

⁸³ Subito dopo i lavori di restauro condotti nelle prime decadi del XX secolo al fine di «liberare» l'interno della chiesa dalle sovrastrutture tardobarocche, si verificò un disastroso crollo del tetto della navata centrale e della navatella sinistra, che distrusse la maggior parte delle monofore. Fortunatamente i capitelli e le colonne furono recuperati e rimontati, come si vede attualmente. Albano e Amatruda (come a nota 82, pp. 31 e 34-35) dicono le transenne originarie in pietra, quelle di restauro ottenute da calchi in gesso.

⁸⁴ Patricolo (come a nota 54), p. 163, n. 2; una riproduzione della transenna è in Schöne (come a nota 10), fig. 27.

⁸⁵ Kitzinger (come a nota 45), pp. 147 e 151.

⁸⁶ Ćurčić (come a nota 63), p. 33 sg., 40.

⁸⁷ Ernst Kitzinger, «Art in Norman Sicily. Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1981», *Dumbarton Oaks Papers*, 37 (1983), pp. 167-70, in part. p. 169; ma anche idem (come a nota 45), pp. 147-65.

⁸⁸ Spiega il concetto di «alterità» tra le aspirazioni dei committenti Beat Brenk, «Committenza e retorica», in Enrico Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume secondo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, pp. 3-42, in part. p. 6 e sgg.

⁸⁹ Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, vol. 1, Palermo 1858, p. 132 sg.

⁹⁰ La produzione sontuaria islamica godette di un particolare favore presso la corte di Bisanzio, specialmente tra il IX-XII secolo: André Grabar, «Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3.2 (1951), pp. 32-60; Oleg Grabar, «Islamic art and Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers*, 18 (1964), pp. 69-88, in part. p. 70: «a constant stream of influences flowed in both directions. The Byzantines acquired a taste for Islamic objects and an Orientalized aspect was given both to the court of the Constantinopolitan emperors and to many a church treasure». Uno studio dei rapporti tra Arabi e Greci è stato presentato da Hamilton Alexander Roskeen Gibb, «Arab-Byzantine relations under the Umayyad caliphate», *Dumbarton Oaks Papers*, 12 (1958), pp. 219-33. Negli ultimi anni si è dedicato ad un'opera monumentale in sette volumi sullo stesso tema Irfan Shahîd, *Byzantium and the Arabs. Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C.

⁹¹ Tronzo (come a nota 64), p. 367 sg.

voci sul valore estetico e simbolico riconosciuto alle immagini.⁹²

La mancanza di un riscontro materiale impedisce di sapere come apparissero le vetrate commissionate per la cattedrale di Siracusa dal vescovo inglese Richard Palmer (1155?–1185), di cui rimane solo un ricordo letterario. Richard era stato insieme a Matteo D'Ajello, il cancelliere del regno, parte del gruppo dei consiglieri al fianco del giovane Guglielmo II quando questi ascese al trono nel 1171. Interessa che una fonte non coeva riporti la notazione specifica sulle «fenestras vitreas» siracusane:⁹³ si dovrà pensare che esse abbiano ricreato il tipo delle vetrate assemblate con piombi e figurate, alle quali Richard era abituato nella nativa Inghilterra, come già era avvenuto nella Mileto di Robert de Grandmesnil? oppure che queste vetrate fossero composte secondo il rigoroso schema tardo antico con transenna a griglia in legno perpetuatosi nei secoli del primo Medioevo?

Degna di attenzione è pure nella stessa fonte la puntualizzazione che nella cattedrale siracusana Richard avesse fatto rivestire la cattedra episcopale di mosaici «more Graecorum», rivelando la direzione e l'ambizione delle sue mire estetiche.⁹⁴ Si può credere che il puntuale ricordo letterario di questi dettagli d'arredo riecheggiasse lo straordinario effetto che essi avevano fatto tra i contemporanei e i posteri. Con queste scelte estetiche il prelado anglosassone si allineava alle tendenze più recenti ed innovative dell'architettura insulare d'età normanna. Purtroppo, nessuna notizia si conserva a proposito degli artigiani che vennero coinvolti nell'impresa siracusana.

Negli stessi anni, frutto forse dell'intervento di mosaicisti bizantini era stata l'alterazione delle finestrate a Monreale, intesa a calibrare la luce che avrebbe illuminato i mosaici. Lavori di restauro sui mosaici, condotti negli ultimi decenni del XX secolo, hanno svelato una finestra murata al di sotto della rappresentazione della *Sapientia Dei*, nell'arco tra nave e coro; nella sua tamponatura sono emersi frammenti della cornice di una transenna in fine stucco bianco con nastri che si intrecciano formando un motivo stellare a otto punte che racchiude una rosetta (figg. 21–22), rintracciabile nel repertorio ornamentale dell'arte islamica dispiegato nella stessa Palermo, ossia nel soffitto ligneo o nel pavimento intarsiato della Cappella Palatina (fig. 23). Tra gli esempi che vengono in mente per affinità dei trafori e dei *patterns* stellari vi sono le transenne del *mihrab* della Moschea di Cordoba, eretto dal califfo al-Hakam II (†976).⁹⁵ La perizia svelata dagli stucchi nella moschea di Cordoba, riservati a rivestimenti e alla schermatura delle finestre, forse è stata ereditata dalla terra d'origine della dinastia omayyade, dal momento che i più impressionanti esempi di stucchi ornamentali, ai quali veniva demandato il compito di arredare gli interni, schermarne le finestre, e animarne le superfici murarie anche con figure umane, provengono proprio dalle già menzionate residenze civili omayyadi del deserto siro-giordano.⁹⁶

Altre porzioni di transenna a Monreale rivelano un traforo a giorno con motivi semicircolari che recano incisi tratti al compasso, per i quali si possono trovare ampi riscontri nell'architettura islamica, più specificamente nelle transenne della moschea di Damasco (fig. 24).⁹⁷ I resti monrealesi non mostrano tracce dell'allogazione di lastre di vetro. In un caso almeno i vetri non avrebbero avuto ragione di esservi, ossia nella transenna posta all'interno dell'edificio che fungeva da *claire-voie* tra il transetto e la navata (fig. 25). Similmente, la transenna trovata da Patricolo nell'arco che divideva le due porzioni interne in San Giovanni degli Eremiti non aveva traccia di vetro, mentre la transenna proveniente dall'abside ne era dotata.

Tornando a Monreale, è stato supposto che il tamponamento di alcune finestre emerse, come quella descritta, al di sotto dei mosaici, e lo smontaggio delle originarie transenne in stucco sia da attribuire al volere dei mosaicisti bizantini,

⁹² Utili riflessioni sul valore delle immagini nella fase medio-bizantina vengono da Anthony Cutler, «Artisti e modelli a Bisanzio», in Enrico Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Vol. 1: Tempi spazi istituzioni*, Torino 2002, pp. 701–31.

⁹³ La notizia dei lavori promossi dal prelado è stata recuperata all'attenzione della storia dell'arte soltanto all'inizio del '900, grazie ad Antonino Salinas (come a nota 60, p. 498 sg.), e non ha trovato grande eco nella letteratura specialistica successiva. Salinas si era servito in proposito del lavoro di storiografia ecclesiastica di Rocco Pirri (*Sicilia Sacra*, t. 1, 1638, p. 163), dovendo però constatare l'omissione dell'origine della fonte. Più recente hanno citato le vetrate siracusane Schöne (come a nota 10, p. 110), e Marina Del Nunzio («Produzione di vetri da finestra tra tarda Antichità e Medioevo: la situazione romana», in Dell'Acqua e Silva (come a nota 26), pp. 45–59, in part. a p. 54), la quale per una svista chiama il vescovo «Robert» invece che Richard.

⁹⁴ Sulle testimonianze altomedievali circa la volontà di costruire *more Romanorum*, Michael Greenhalgh, *The survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989, pp. 124–26. Un utile lettura può essere a proposito della componente inglese nella Sicilia normanna e della storiografia specifica Valentino Pace, «Le componenti inglesi nell'architettura e nella miniatura siciliana fra XII e XIII secolo», in *Ruggero il Gran Conte* (come a nota 32), pp. 179–90.

⁹⁵ Henri Stern, *Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue*, Berlino 1976, tavv. 43 b, 59 a, 69 b-c.

⁹⁶ Si veda la monografia su una di queste residenze di Robert William Hamilton e Oleg Grabar, *Khirbat al Mafjar. An Arabian mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959.

⁹⁷ Per i disegni ricostruttivi delle transenne della moschea di Damasco: Creswell (come a nota 60), p. 77, fig. 12.

sopraggiunti forse a fabbrica ultimata e intenzionati a guadagnare maggior superficie per la stesura mosaici e a calibrare la luce che li avrebbe investiti.⁹⁸ I frammenti delle transenne utilizzati per l'occlusione della finestra che dava sul transetto erano accompagnati anche da uno strato di intonaco dipinto, preparatorio per l'alloggiamento delle tessere musive, la qual cosa lascia intendere che le modifiche alle finestre vennero effettuate al momento dell'arrivo dei mosaicisti. Inoltre, tre schizzi di transenne traforate, alti circa 20 cm, emersi sull'intonaco fresco di un altro vano di finestra murato, hanno svelato, come ha osservato Giuseppe Naselli Flores, «una diversa concezione dello spazio e le diverse esigenze che ebbero costruttori e mosaicisti... e stanno ancora oggi ad evocare una discussione, o un rapido scambio di idee, avvenuto tra più persone sul tipo di transenna da collocare».⁹⁹ Si vuole osservare che uno degli schizzi mostra una transenna a fori circolari con un coronamento semicircolare (fig. 26), mentre due invece sono delle griglie di gusto geometrico e dal profilo leggermente acuto (fig. 27).

Le transenne a fori circolari chiusi da dischi di vetro chiaro erano quelle più usuali in ambito medio-bizantino, perché, lasciando trapelare un chiarore diffuso, erano funzionali all'illuminazione di chiese perlopiù rivestite di mosaico. Delle due soluzioni discusse forse prevalse quella a griglia, visto che Patricolo, che aveva guidato i restauri della fabbrica nel XIX secolo, affermava che si sapesse «storicamente» che a Monreale – come anche nel Duomo di Palermo – vi fossero state in uso lastre di piombo traforate

a motivi geometrici. Egli riteneva che queste transenne in piombo fossero state alloggiate per volere dei mosaicisti, perché conferivano ai mosaici una certa «lumeggiatura», calibrando la luce; nel XVII secolo erano state sostituite da vetrate, la cui luce violenta, a parere di Patricolo, alterava la corretta percezione dei mosaici, per cui, in occasione dei restauri che egli stesso guidò, decise di alloggiare nuovamente transenne in metallo dai minutissimi trafori.¹⁰⁰ Osservazioni sulla luce scarsa di Cefalù e Monreale vengono anche da Schöne, che rammenta che spesso in epoca barocca le finestre degli edifici religiosi di epoca medievale vennero distrutte, con le loro vetrate o transenne, per aprire vani che gettassero all'interno più luce per rispondere al gusto del tempo.¹⁰¹

Come ricordano Salinas e Schöne, lamine di piombo traforato chiudevano le finestre di altre chiese siciliane, anche posteriori all'epoca normanna¹⁰², come ad esempio nella Cattedrale di Palermo, in San Francesco a Messina, in Sant'Antonio a Taormina (fig. 28). Queste hanno degli elementi di confronto, dal carattere però non sovrapponibile, nella periferia bizantina. Ad esempio, nella chiesa della Vergine a Studenica (Serbia) (fig. 29) e in quella del monastero di Lesnovo (Macedonia), risalente la prima al tardo XII secolo e la seconda al XIV secolo, le vetrate erano state realizzate con pannelli di vetro colorato ai quali erano state sovrapposte lamine di piombo traforato secondo motivi fito – e zoomorfi per accrescerne la valenza decorativa.¹⁰³ Tuttavia questi schermi da finestra, piuttosto sperimentali, sono stati creduti, nel caso di Studenica, opera non di maestri vetrai, quanto di valenti scultori che lì furono attivi. Va tenuto presente che in tutti questi casi – bizantini come siciliani – il piombo è passato dall'essere un elemento funzionale della vetrata, nella quale solitamente tiene insieme i pannelli di vetro, un elemento decorativo primario.¹⁰⁴

⁹⁸ Utilissimo sulla questione delle finestre e degli schermi a Monreale è il contributo di Giuseppe Naselli Flores, «Novità e ipotesi», in *I mosaici di Monreale: restauri e scoperte (1965–1982). XIII Catalogo di opere d'arte restaurate. Quaderno n. 4 del Bollettino «B. C. A.» Sicilia*, Palermo 1986, cap. II, pp. 47–54, dove l'A. osservava (p. 51) che la spazialità interna articolata che era stata messa a punto dai costruttori non poteva andare a genio a mosaicisti, abituati a lavorare su superfici più «ininterrotte». Inoltre idem, «Architettura e mosaici di Monreale», *Quaderni dell'Accademia delle Arti e del Disegno*, 2 (1990), pp. 25–32.

⁹⁹ Naselli Flores (come a nota 98, «Architettura e mosaici») p. 26 e n. 13. Il vano di finestra è sulla parete settentrionale, sull'arcata tra la solea e la cappella di San Paolo. L'A. (come a nota 98, «Novità e ipotesi», p. 51 sg.) scrive che «il capo-costruttore aveva previsto, almeno per le finestre interne, delle transenne traforate, e, come si può osservare dai 3 esempi rinvenuti, sembrava indeciso se adottare un tipo occidentale (gotico) o piuttosto orientale (musulmano); ma così sembra, al capomosaicista disturbava quel vano di finestra transennato che veniva ad interferire con il suo programma di rappresentazione scenografica, la quale aveva invece bisogno di una diversa spazialità». Ci si permette di dissentire con l'idea che nei graffiti compaiano raffigurati tipi «gotici»; inoltre negli esempi raffigurati, dei quali due affini, due riproducono transenne a griglia e una a fori circolari, nessuna delle quali rispecchia quella trovata in stato frammentario nella finestra murata. Quindi la «discussione» registrata dai graffiti, eseguiti nello stucco che andava a foderare il vano prima del tamponamento, dovette avvenire al momento in cui giunsero i mosaicisti.

¹⁰⁰ Patricolo (come a nota 54), p. 163, n. 2. Un'idea del tipo di luce che filtra attraverso transenne in stucco a giorno si può avere all'interno della Trinità di Delia, cfr. nota 78.

¹⁰¹ Schöne (come a nota 10), p. 111.

¹⁰² Salinas (come a nota 60), pp. 495 e sgg. Dal monastero di età carolingia di San Vincenzo al Voltorno provengono simili lamine, di piccole dimensioni, dal traforo a griglia o a dischi concentrici: Catherine Coutts, cap. 14, catalogo nn. 1–6, in John Mitchell e Inge L. Hansen (a cura di), *San Vincenzo al Voltorno* 3, Spoleto 2001.

¹⁰³ Confronti stilistici tra i motivi raffigurati hanno svelato una affinità con opere d'arte occidentali, dall'Italia del Sud sino alla regione renano-mosana, ma non con il mondo bizantino (Radivoje Ljubinkovic, «Sur un exemplaire de vitraux du monastère de Studenica», *Archæologia Jugoslavica*, 3 (1959), pp. 137–41. Una buona illustrazione è in Mirjana Šakota, *Studenica monastery*, Beograd 1987.

¹⁰⁴ Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, «Vitreaux paléochrétiens à Philippes», in *XXXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1984, pp. 277–96, in part. p. 288.

Conclusioni

In un recente *status questionis* in merito alle influenze che l'arte islamica ebbe su quella del Rinascimento europeo è stato opportunamente osservato che l'«esotismo» di determinati manufatti – metalli, tappeti, cristalli, e così via – fungesse da garanzia del loro valore ma anche delle potenzialità economiche del committente: l'«esotismo» era perseguito per rievocare opulenza.¹⁰⁵ Questo discorso potrebbe applicarsi sia alle ricche transenne della Martorana, di San Giovanni degli Eremiti, e di Monreale nella prima versione in stucco, sia alle vetrate istoriate di Mileto, «esotiche», fuori dal comune nel contesto dove vengono messe in opera.

L'esame delle testimonianze sulle schermature delle finestre, per quanto fossero accessorie, ha forse portato qualche nuovo indizio e confermato delle interpretazioni in merito al gusto degli «eclectic parvenus» normanni. Ecco che gli schermi delle finestre, la cui importanza per l'effetto finale dell'allestimento interno è stata dimostrata anche dalla fortunata scoperta dei graffiti monrealesi con gli schizzi di transenne, che con la loro «varietà» vanno a confermare una pluralità di stimoli da sempre riconosciuta nel Sud di età normanna, ma forse non sufficientemente valorizzata nella sua portata innovativa. Come detto, spesso le soluzioni adottate – dalle vetrate di Mileto, alle transenne arricchite da vetri colorati nella Martorana – sono insolite rispetto all'ambiente locale. Al momento dovettero apparire di un esotismo e di un lusso fuori dal comune, e solo in qualche caso ebbero seguito, ossia fondarono nuove tradizioni d'arredo. Se delle transenne «a giorno» possono seguirsi innumerevoli varianti dall'epoca antica sino al pieno Medioevo, le vetrate con piombi e il vetro piano intensamente colorato inserito in trafori di stucco modellato in stampi non erano l'opzione più ovvia tra i possibili schermi per le finestre in ambiente italiano. Si pensi che il vetro da finestra era stato recepito immediatamente nell'architettura del primo Impero, residenziale e termale, ma poi si era estraniato dall'ambito meridionale, per ricomparire soltanto a cavallo tra

l'VIII e il IX secolo, e comunque soltanto in contesti architettonici eccezionali.¹⁰⁶

D'altro canto la sua versione più raffinata e complessa, ossia la vetrata istoriata, farà la sua comparsa in Italia su scala monumentale, con un grande ciclo narrativo, non prima del pieno Duecento ad Assisi, perché sporadici erano rimasti i tentativi fatti nella Farfa carolingia, o nel Settentrione dell'XI secolo. Questa constatazione potrebbe essere smentita soltanto grazie a nuove ricerche rivolte verso i secoli di passaggio tra la tarda Antichità e l'avvento della dinastia degli Altavilla, cercando di setacciare i possibili elementi di continuità tecnologica e formale ad esempio nel Principato di Arechi II (†787), durante il quale il Sud era stato sede di una fioritura artistica, alimentata da contatti mediterranei di ampio respiro, benché circoscritta alle corti e ai principali insediamenti monastici.¹⁰⁷ Come per Arechi non rimangono tracce letterarie degli originari stimoli o delle aspirazioni ultime che guidarono determinate soluzioni artistiche, così anche per Roberto il Guiscardo, il quale subentrò ai discendenti di quello sul trono di Salerno. Nonostante il Guiscardo si fosse impegnato in alleanze strategiche e nell'erezione di edifici che riscattassero la fama di ex-soldati di ventura degli Altavilla, manca una versione ufficiale ed esplicativa di questi fatti. Da qui la necessità di una ricostruzione a posteriori, mediante una lettura attenta delle «opere» monumentali o degli scritti scaturiti dopo la sua morte. Comunque l'uso attento di determinati strumenti di comunicazione – come le iscrizioni su fasce marmoree di ispirazione antica ancora presenti in punti di primo impatto nel Duomo di Salerno – rivela una precisa intenzionalità da parte del committente di evocare il prestigio politico mediante l'architettura, sebbene la pianificazione dei dettagli dovette essere lasciata forse ad avveduti conoscitori d'arte, tra i quali è stato più volte indizialmente annoverato il vescovo Alfano I, intimo di Desiderio di Montecassino.¹⁰⁸

La meteora della stagione artistica normanna, smagliante quanto fugace, pur nascendo da un sostrato culturale ricco, deve le sue peculiarità proprio al gusto dei suoi promotori,

¹⁰⁵ Contadini (come a nota 68), p. 9.

¹⁰⁶ La finestra invetriata era per il mite clima italiano una forma di lusso, di eleganza che trascendeva la necessità. Jennifer Price, «Trade in glass», in J. du Plat Taylor e H. Cleere (a cura di), *Roman shipping and trade: Britain and the Rhine provinces Research Report 24*, London 1978, pp. 70–78, in part. p. 71, ha osservato che tradizionalmente venivano adoperati altri materiali, ma che l'enorme diffusione dei manufatti vetrei in epoca romano-imperiale fu conseguenza della concorrenzialità che essi guadagnarono con i nuovi procedimenti di lavorazione, veloci e poco dispendiosi, basati sulla soffiatura libera. Utili a delimitare l'epoca del primo utilizzo del vetro piano nell'architettura romana sono stati i ritrovamenti pompeiani, in quanto le strutture più antiche non ne hanno restituito resti, mentre nei rifacimenti delle Terme del Foro sono state individuate finestre aperte in un secondo momento che hanno presentato vetro verdastro, piuttosto spesso.

¹⁰⁷ Per economia, si cita soltanto John Mitchell, «Arichis und die Künste», in *Für irdischen Ruhm* (come a nota 3), pp. 47–64.

¹⁰⁸ L'interpretazione dell'epigrafia guiscardiana a Salerno è di Paolo Delogu, «La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica», in *I Normanni* (come a nota 1), pp. 188–92, in part. p. 191, il quale ha scritto che «La mancanza di una storia ufficiale di Roberto il Guiscardo si spiega probabilmente con il fatto che celebrazione e legittimazione vennero da lui ricercate per altre vie e realizzate in altre forme». Sullo stesso tema anche Pace (come a nota 9, p. 189 e sgg.), che sottolinea l'aderenza del programma decorativo salernitano a quello cassinese. Per la figura di Alfano e i suoi rapporti con Desiderio, si veda Mario D'Onofrio, «La basilica di Desiderio a Montecassino e la Cattedrale di Alfano a Salerno: nuovi spunti di riflessione», in *Desiderio di Montecassino* (come a nota 9), pp. 231–46.

o dei *concepteurs* da essi ingaggiati, capace di coordinare elementi diversi per farli fruttificare in insiemi per molti versi innovativi. Non è stato quindi solo merito di capaci maestranze.

A proposito di maestranze, per chiudere si può citare un episodio leggendario: la decapitazione dell'architetto Lanfredus, che aveva costruito un magnifico e imprevedibile castello per una principessa normanna, Alberada di Ivry. Affinché l'opera rimanesse ineguagliata, ossia affinché Lanfredus non tentasse di superare se stesso mettendosi al servizio casomai di nemici per costruire un castello ancora

migliore, la dama ebbe l'idea di farlo fuori.¹⁰⁹ Che si tratti di leggenda o realtà, interessa che la narrazione ricalchi un *topos* letterario, quello della soppressione violenta di architetti e artisti particolarmente dotati dopo aver eseguito opere mirabili per committenti che non avrebbero mai voluto queste offuscate da successive realizzazioni. La storia tramanda anche che un membro della famiglia d'Ivry sposò una sorellastra di Robert di Grandmesnil, l'abate di Mileto, che in quella abbazia orchestrò un insieme architettonico nel quale trovarono posto delle vetrate istoriate che non ebbero seguito nell'Italia meridionale.

¹⁰⁹ Orderico Vitale (come a nota 37), Pars III, Lib. VIII, coll. 627-28; cfr. Eugene Lefèvre-Pontalis, *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XI^e et au XII^e siècle*, Caen 1912, p. 10; cfr. Victor Mortet e Paul Deschamps, *Recueil de Textes relatifs à l'Histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Age XII^e-XIII^e siècles*, vol. 1, Paris 1929, p. 275 sg.; Renée Basset, «Les Alixares de Grenade et le chateau de Khaouarnaq», *Revue Africaine*, 50.260 (1906), pp. 22-36, in part. p. 30. Quest'ultimo A. ha ripercorso le fortune del *topos*, che derivava dalla leggenda

dell'architetto Sinimmar, risalente almeno al VI secolo, divenuta proverbiale nel mondo arabo, per avere poi particolare risonanza nella letteratura anche al di fuori di questo. Tuttavia la vicenda di Lanfredus è rammentata tra quelle che possono aver avuto una genesi indipendente, e che rispondono al desiderio del committente essere l'unico detentore di un capolavoro. Di recente la leggenda è stata contestualizzata in un *excursus* sulla figura dell'artista nel Medioevo da Paolo Galloni, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*, Bari 1998, p. 66.