

XENIA MURATOVA

LE SCENE DELLA CREAZIONE NEI MOSAICI SICILIANI  
E GLI STUDI DELLA NATURA DEL XII SECOLO

PROBLEMI DI INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA

Il presente saggio è la versione elaborata della mia relazione presentata al convegno «Arte e forma nella Sicilia normanna», Roma 6-7 dicembre 2003, a cura di David Knipp, cf. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. 35 (2002/2003).



«Ecco ... il Dio traccia il cielo in cerchio, come al compasso, come una sfera o un involucro delle creature visibili e invisibili ..., l'essere divino essendo Egli solo non circoscritto; creatore di tutte le cose, Egli riempie e contiene l'universo. Nel mezzo, lui fissa saldamente la terra come un centro, senza nessun punto d'appoggio, ... e la posa tra le acque, come una pelle o un mantello».

Niceta Stethatos, *Dell'anima*, II, 8.

«Niente fra tutte le creature è più razionale degli astri ...»

Adelardo di Bath, *Quaestiones naturales*, LXXIV.

La Sicilia della seconda metà del XII secolo vive un periodo di straordinaria fioritura legata alla cultura sincretistica della corte normanna, formatasi e svoltasi al tempo di Ruggero II già durante il secondo quarto dello stesso secolo,<sup>1</sup> quando, per volere del re, importantissimi elementi delle diverse tradizioni di corte – bizantina, araba e occidentale – vennero a coesistere. Lo sviluppo di questa cultura entra in una seconda fase dopo la morte del re nel 1153.

A questo periodo risalgono due grandi cicli della Genesi che iniziano con le scene della Creazione del mondo: quello della Cappella Palatina di Palermo, creato all'epoca di Guglielmo I negli anni '50, e quello del Duomo di Monreale realizzato durante gli anni '80, all'epoca del regno di Guglielmo II (figg. 1–5). Sono cicli intimamente legati tra loro, ma allo stesso tempo sostanzialmente diversi. Già nel 1890 A. Pavlovskij li aveva raffrontati in modo dettagliato, sebbene puramente descrittivo;<sup>2</sup> Otto Demus, poi, aveva notato la similitudine e la diversità dei due cicli dell'Antico Testamento, riscontrando maggiore chiarezza e comprensibilità in quello di Monreale,<sup>3</sup> mentre Ernst Kitzinger ne sottolineava la diversa scelta iconografica per quanto riguarda la rappresentazione dei due primi giorni della Creazione.<sup>4</sup> Questi cicli pur essendo il frutto dello stesso ambiente culturale rispecchiano due differenti momenti della sua storia riflettendone quindi anche le particolarità della cultura del regno normanno in Sicilia.

Nel corso dello studio, dell'analisi e del confronto di ambedue i cicli bisogna tener presente che ognuno di essi è

parte integrante di grandi ed elaborati programmi tipologici, storici e teologico-didattici.<sup>5</sup>

Allo stesso tempo, non si può dimenticare che, come conseguenza della Riforma e in relazione alla sistematizzazione della tipologia dell'Antico e del Nuovo Testamento, il tema della Creazione riceve nuova importanza dogmatica ed iconografica. Essa si riflette nella decorazione pittorica delle navate centrali, ma anche in quella scultorea delle facciate delle chiese in Italia (Modena, Verona) ed in Inghilterra (Lincoln). La tradizione iconografica romana acquisisce particolare importanza nel corso del movimento della Riforma della Chiesa a partire dall'XI secolo, dopo lo Scisma del 1054 e la conseguente separazione delle due Chiese cristiane – d'Occidente e d'Oriente. In concomitanza con le idee della *renovatio*, promosse dalla Riforma, ma anche come conseguenza dello Scisma e della *querelle* dogmatica sul *Filioque*, la Chiesa romana insiste sull'immagine di Cristo giovane ed imberbe, immagine questa ereditata dall'arte paleocristiana e che si associa al concetto di Cristo come Logos creatore. È proprio questo tipo di raffigurazione ad apparire nelle scene della Creazione delle Bibbie atlantiche, tra gli strumenti principali della Riforma.<sup>6</sup> Nei cicli siciliani, al contrario, per raffigurare l'immagine del Creatore, è stato scelto il tipo di Cristo maturo e barbuto che si associa prima di tutto all'immagine del Cristo Pantocratore: tale scelta è dovuta probabilmente, non soltanto all'esistenza e alla diffusione della tradizione di quest'immagine nell'arte dell'Italia meridionale, ma anche da collegare alla destinazione regale dei due edifici e alla loro funzione nell'ambito della teologia politica del regno normanno di Sicilia.

Tra la realizzazione dei due cicli passano approssimativamente venticinque anni, ossia una generazione di commitenti – Guglielmo I e Guglielmo II –, di artisti e di ideatori di

<sup>1</sup> Per l'analisi recente della cultura siciliana di corte del XII secolo: Xenia Muratova, *L'alto Medioevo. Il secolo XII*, Torino 2005, pp.96–102, 177–81, 197–205.

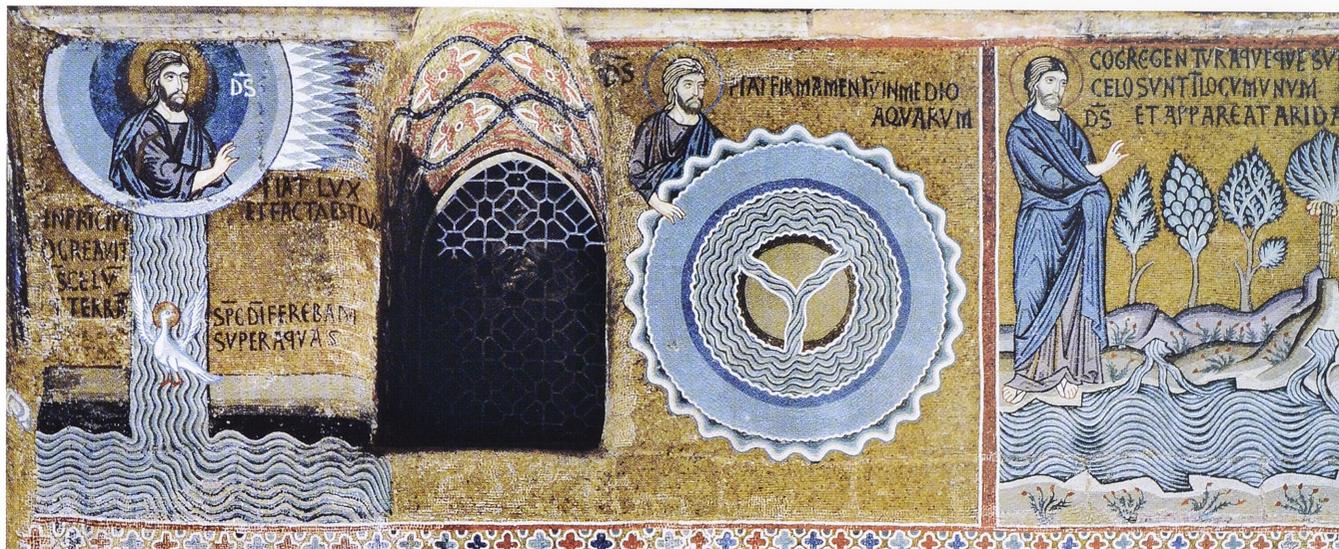
<sup>2</sup> А. Павловский, Живопись Палатинсой Капеллы в Палермо, [Alexei Andreevic Pavlovskij, *Živopis' Palatinskoj Kapelly v Palermo = La pittura della Cappella Palatina a Palermo*], San Pietroburgo 1890, pp.71–79.

<sup>3</sup> Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra 1949, pp.245–46.

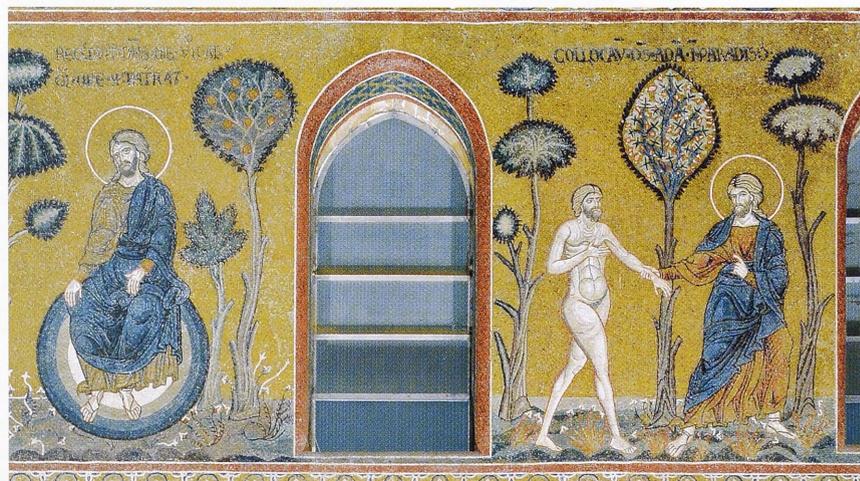
<sup>4</sup> Ernst Kitzinger, *Mosaici di Monreale*, Palermo 1960, pp.48 sg., 56–58.

<sup>5</sup> Cf. Eve Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily 1130–1187*, Oxford 1990.

<sup>6</sup> *Le Bibbie atlantiche* (cat. mostra, Abbazia di Montecassino/Firenze), Milano 2000; X. Muratova, *L'alto Medioevo. I secoli X e XI*, Torino 2002, pp.215–17.



1-3. Scene della Genesi. Palermo, Cappella Palatina (foto Alfredo Dagli Orti, Thiene)



4-6. Scene della Genesi. Monreale, Duomo (foto Alfredo Dagli Orti, Thiene)

programmi. Si tratta, senza dubbio, della produzione di due grandi botteghe di artisti che sanno sfruttare al meglio i modelli del passato: quella di Monreale eredita una parte importante di quelli usati nella Cappella Palatina. Molti elementi iconografici dei cicli veterotestamentari della Cappella palermitana, infatti, sono interpretati o ripresi nei mosaici di Monreale. Tuttavia, alcune scene della Creazione del mondo e dell'uomo nei due cicli sono trattate diversamente, poiché sono state scelte versioni iconografiche differenti e, tra queste, due atteggiamenti diversi del Creatore. Seguendo l'iconografia del Pantocratore, nel ciclo della Cappella Palatina, Egli è rappresentato in piedi, a sinistra di ogni scena, mentre nel ciclo monrealese è seduto sul globo dell'Universo. La scelta delle due versioni dell'immagine del Creatore può essere legata a motivi di prestigio, alle particolari funzioni dei due diversi luoghi di culto (cappella palatina, nel primo caso, e cattedrale monastica, destinata ad accogliere le sepolture reali, nell'altro), ma anche alla cultura politica promossa dai re normanni di Sicilia.

Mentre però nella Cappella Palatina il ciclo della Creazione si sviluppa in sette scene, a Monreale se ne trovano otto.<sup>7</sup> Così, il primo giorno della Genesi nella Cappella Palatina è concentrato in una sola composizione, accompagnata dalle seguenti iscrizioni: «In principio creavit deus celum et terram» (Gen. I, 1), «Fiat lux et facta est lux» (Gen. I, 3) e «Spiritus dei ferebam super aquas» (Gen. I, 2). Il ciclo monrealese distribuisce invece l'inizio della Creazione su due scene: «In principio creavit deus celum et terram» nella la prima, e «Fecit dominus lucem appellavitque diem et tenebras noctem» (Gen. I, 4) con riferimento all'origine della luce per quanto riguarda gli angeli. Le iscrizioni latine tratte dal testo biblico che accompagnano ogni singola scena non sono dunque sempre le stesse e sottolineano i diversi aspetti dell'opera divina raffigurati nei mosaici: ciò si evidenzia nel caso della Creazione degli angeli, personificazioni, secondo la vecchia tradizione angelologica, della luce e del giorno.<sup>8</sup> In ambedue i cicli, le iscrizioni che accompagnano le scene dei successivi quattro giorni della Creazione, come anche del settimo, sono

praticamente analoghe,<sup>9</sup> mentre quelle che si riferiscono al sesto differiscono: Invece dell'interpretazione del Gen. I, 4e del Gen. I, 7 nel ciclo della Palatina,<sup>10</sup> gli ideatori del ciclo di Monreale hanno scelto i versetti tratti dal Gen. I, 6<sup>11</sup> e dal Gen. II, 7,<sup>12</sup> sottolineando così il tema della Creazione e dell'animazione dell'uomo rispetto a quello della Creazione degli animali e, conseguentemente, il dominio dell'uomo sul mondo animale sviluppato nel ciclo palermitano.

Nelle iscrizioni di Palermo si riscontrano pochissime abbreviazioni, il che è già testimone della particolare destinazione dell'edificio come cappella palatina, laica (queste iscrizioni si distinguono non solo per una notevole leggibilità, ma anche per una grande semplicità paleografica e per la presenza di alcuni errori nel testo latino),<sup>13</sup> mentre il ciclo veterotestamentario monrealese abbonda di abbreviazioni testuali, giustificate dalla funzione dell'edificio ecclesiastico. Queste abbreviazioni, come anche i caratteri paleografici del testo sono di grande omogeneità ed eleganza.

*lettres*, a cura di J. Darrouzès, Parigi 1961, pp.67–71) e degli esegeti latini del XII secolo (Rupert di Deutz, PL 167, col. 206) e ha trovato, come si sa, espressione iconografica in molteplici cicli della Creazione, cominciando da quelli più antichi conosciuti come quello della Genesi di Cotton. Vedi anche Marie-Thérèse D'Alverny, «Les anges et les jours», *Cahiers archeologiques*, 9 (1957), pp.271–300; Johannes Zählten, *Creatio mundi*, Stoccarda 1979, pp.123–28, Kurt Weitzmann and Herbert Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton 1986, pp.42 sg.

<sup>9</sup> Per il secondo giorno, nella Palatina: «Fiat firmamentum in medio aquarum» (Gen. I, 6), e a Monreale: «Fiat firmamentum in medio aquarum et dividat»; per il terzo giorno, in ambedue i cicli: «Congregentur aque que sub celo sunt in locum unum et apareat arida» (Gen. I, 9); per il quarto giorno: «Fiat luminaria in firmamento» a Palatina, e «Fiat luminaria in firmamento celi» (Gen. I, 14) a Monreale; per il quinto giorno: «Producant aque reptile anime viventis et volatile super terra» nella Palatina e «Producant aque reptile anime viventis e volatile super terram sub firmamento celi» (Gen. I, 20) a Monreale; per il settimo giorno del riposo del Creatore: «Requirit deus die septimo ab omnia opere suo quod patrarat» (Gen. II, 3), per ambedue i cicli; è interessante che «septimo» è scritto in lettere nella Palatina, e in numerazione romana a Monreale.

<sup>10</sup> «Producatur terra animam viventem iumenta et reptilia et bestias terrae», «Creavit deus omnem at imaginem suam» (*sic!*).

<sup>11</sup> «Faciamus hominem ad imaginem similitudinem nostram.»

<sup>12</sup> «Inspiravit in faciem eius spiraculum vitae.»

<sup>13</sup> La lettera della scrittura capitale usata per le iscrizioni della Cappella Palatina non sono sempre tracciate ad angolo retto; la grafia di alcune lettere, soprattutto quella della lettera «q» non è usuale e fa pensare all'esecuzione delle iscrizioni da parte dei mosaicisti che avevano delle difficoltà nella riproduzione dei caratteri latini, un elemento questo che andrebbe a favore di una realizzazione dei mosaici da parte di artisti greci. A conferma di quest'ipotesi si veda anche la forma dell'abbreviazione dello «spiritus» con la «c» greca alla fine, e l'uso del «ferebam» invece del «ferebatur» nella sentenza tratta dal Gen. I, 2, come anche dell'«at» nel Gen. I, 27. Nell'analisi della paleografia delle iscrizioni di mosaici siciliani non bisogna dimenticare neppure i possibili restauri. Tuttavia, Otto Demus, che ha particolarmente approfondito il problema dei successivi restauri di mosaici siciliani, non ha notato rifacimenti particolari nelle prime scene della Genesi nella Palatina e a Monreale. Demus (come a nota 3), pp.29–36, 108–12.

<sup>7</sup> Ernst Kitzinger spiegava che questa differenza era soprattutto dovuta alla disponibilità spaziale, evidentemente maggiore, della grandiosa cattedrale di Monreale rispetto all'ambiente raccolto della Cappella Palatina. Kitzinger (come a nota 4), p.54. Chi scrive pensa invece che questo rispecchi la diversità concettuale dei due programmi della Genesi.

<sup>8</sup> La Creazione degli angeli insieme con la luce della quale essi fanno parte integrante, essendo le potenze invisibili e le creature spirituali vicine alla luce di Dio, è largamente sottolineata nella patristica (Sant'Ambrogio, PL 16, col. 787; Sant'Agostino, PL 32, col. 851; 34, col. 222; 41, coll. 524, 545, 547) e nella tradizione neoplatonica del pensiero cristiano. Essa attira l'attenzione di commentatori greci dell'XI secolo (Niceta Stethatos definisce gli angeli come «luce seconda intelligibile che riceve l'illuminazione» «dalla natura prima e senza inizio della luce divina», Niceta Stethatos, *De l'âme*, I. 3–7, *Opusculum et*

Le differenze che distinguono i concetti e l'iconografia dei due cicli risultano essere così abbastanza significative. Bisognerebbe porre a confronto queste versioni sia dal punto di vista del loro significato didattico e dogmatico che da quello della loro funzione rispetto alla teologia politica del regno normanno e alle sue motivazioni ideologiche per capire meglio le modalità della diffusione degli elementi iconografici presenti in questi cicli; inoltre, un tale confronto sarebbe importante per avere un'idea più chiara non solo della fortuna della tradizione iconografica dei cicli della Genesi, ma anche del loro apporto innovativo nel contesto del tutto singolare in cui esse si inseriscono.

Effettivamente, la corte normanna della Sicilia del XII secolo può essere considerata uno dei principali centri intellettuali del mondo medievale, importante per la trasmissione delle idee filosofiche e scientifiche greche come anche, in parte, delle fonti arabe relative allo studio della natura e del cosmo.<sup>14</sup> L'invenzione concreta di questi cicli, la scelta delle fonti e la loro elaborazione si colloca, dunque, nell'ambito colto e dotto in cui la tradizione iconografica è soggetta a particolari interpretazioni semantiche, sia rispetto alla cultura politica coeva, sia in relazione alle idee riguardanti il ruolo di prestigio che il regno siciliano assume nella storia dell'universo. Si tratta di una narrazione pittorica concisa, che fa parte di un ricco programma tipologico, nella quale si rimanda alla tradizione dell'interpretazione allegorico-didattica e morale del racconto veterotestamentario e con esso della Creazione del mondo intesa anche in chiave soteriologica.

Allo stesso tempo entrambi i cicli rispecchiano le tradizioni iconografiche diffuse nell'Italia centro-meridionale,<sup>15</sup> tradizioni che, nel loro complesso e intricato sviluppo durante il Medioevo, affondano le loro radici nell'epoca paleocristiana romana, ripresa poi all'epoca della Riforma della Chiesa,<sup>16</sup> e quella dell'Italia meridionale conosciuta

grazie agli avori di Berlino e di Salerno,<sup>17</sup> e più recentemente, grazie alla scoperta, al restauro e allo studio degli affreschi della chiesa di Santa Maria di Anglona in Lucania eseguiti attorno al 1200<sup>18</sup>. La tradizione sviluppata in centri come Salerno e Montecassino rivela una serie di paralleli iconografici con la versione romana ed è il risultato della sistematizzazione di molteplici elementi iconografici della Creazione risalenti all'epoca paleocristiana. I mosaici siciliani costituiscono i cicli monumentali più importanti a noi pervenuti tra quelli del gruppo preso in esame, essendo, tra l'altro, i primi a noi noti. Il loro studio dimostra che, benché si basino sugli elementi tradizionali conosciuti nell'arte del XII secolo, soprattutto grazie alle miniature delle grandi Bibbie italiane e germaniche, essi presentano tuttavia elementi insoliti e nuovi che rivelano l'interesse, da parte dei loro ideatori, per alcuni aspetti delle conoscenze cosmologiche e cosmogoniche del XII secolo, come anche l'uso, da parte dei loro artisti, di alcuni modelli relativi ai rinnovati studi della natura. Questo aspetto che ha interessato gli studiosi del XIX e del XX secolo,<sup>19</sup> presenta ancora numerosi punti che devono essere chiariti. Chi scrive non pretende di offrire uno studio esaustivo e completo su questo tema che richiederebbe una ricerca molto più approfondita, ma vuole, soprattutto, attirare nuovamente l'attenzione degli studiosi e fare alcune osservazioni preliminari sull'argomento.

Il ciclo della Genesi della Cappella Palatina fa parte del programma musivo della navata realizzato, in aggiunta alla decorazione dell'edificio dopo la morte di Ruggero II, probabilmente durante il regno di Guglielmo I (1154–66).<sup>20</sup> È possibile che l'introduzione del ciclo dell'Antico Testamento e del ciclo apostolico avesse considerevolmente mutato l'aspetto iniziale dell'ambiente,<sup>21</sup> trasformandolo da cappella reale privata e da sala di udienza in una vera e propria pic-

*Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, 18 (2004), pp. 255–74.

<sup>14</sup> Charles Homer Haskins, *Studies in the History of Medieval Science*, Cambridge, Mass. 1927, pp. 155–93.

<sup>15</sup> Kitzinger (come a nota 4), pp. 60–62; Robert Bergmann, *The Salerno Ivories*, Cambridge, Mass. e Londra 1980, pp. 5–46; Xenia Muratova, «Création», in *Dictionnaire critique de l'iconographie occidentale*, Rennes 2003, pp. 234–41.

<sup>16</sup> Questa tradizione iconografica è rappresentata, prima di tutto dalle immagini del ciclo monumentale della basilica di San Paolo fuori le mura del IV secolo, conosciute grazie agli acquerelli del XVII secolo (Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienna e Monaco 1964) come anche da quelle delle Bibbie atlantiche create a Roma a partire dalla seconda metà del XI secolo. *Le Bibbie atlantiche* (come a nota 6). Le Bibbie atlantiche e le loro immagini devono essere viste anche in relazione allo Scisma della Chiesa, costituendo una risposta agli Ottateuchi bizantini dell'XI secolo basati su fonti diverse. Su questo problema: Xenia Muratova, «Il tema della Creazione nell'arte e nel pensiero tra l'XI e il XIII secolo: indagini sull'iconografia del Creatore dopo lo Scisma»,

<sup>17</sup> H. Kessler, «An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8 (1966), pp. 67–95; Bergmann (come a nota 15); *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di Ferdinando Bologna, Napoli 2008. L'iconografia del ciclo della Palatina ha elementi in comune con gli avori di Salerno, mentre quella di Monreale, che comporta anche alcuni elementi salernitani (Creazione degli angeli come una delle forme della luce), è più vicina all'interpretazione iconografica conosciuta grazie all'avorio di Berlino.

<sup>18</sup> *Santa Maria di Anglona* (Atti del Convegno internazionale di studio [...] Potenza e Anglona 1991), a cura di C. D. Fonseca, V. Pace, Potenza 1996.

<sup>19</sup> Zahlten (come a nota 8), pp. 90–101; idem, «Die Erschaffung der Welt. Mittelalterliche Künstler als Schöpfer neuer Weltvorstellungen», in *Romanico padano, romanico europeo*, a cura di A. C. Quintavalle, Parma 1982, pp. 55–75.

<sup>20</sup> Victor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 238.

<sup>21</sup> William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, pp. 143 sgg.

cola chiesa di corte all'interno del palazzo, dotata di un programma narrativo completo che manifestava la riconciliazione della casa regnante normanna con la Chiesa romana dopo l'ascesa al soglio pontificio di papa Alessandro III nel 1159 e che completava la decorazione del santuario e il ciclo cristologico nelle cappelle laterali. Per le scene del ciclo della Genesi sono stati scelti modelli profondamente legati all'arte bizantina che, come abbiamo visto grazie alle opere a noi pervenute, erano state sistematizzate e diffuse anche nell'Italia centro-meridionale e dove il Creatore veniva associato al tipo del Pantocratore. Egli, difatti, è rappresentato in piedi e a tre quarti: questo tratto iconografico sottolinea simbolicamente l'importanza dell'atto del creare, e viene messo, nel programma della decorazione delle navate di questa chiesa di corte dedicata a San Pietro, in corrispondenza con gli Atti degli Apostoli.

Nel ricchissimo programma della decorazione del Duomo di Monreale (1174–83), invece, il Pantocratore che troneggia sul globo dell'Universo, accompagnato dalle immagini del creato rimanda all'iconografia romana di carattere imperiale. L'iconografia scelta per la decorazione della grandiosa cattedrale – Pantheon reale della casa normanna –, compiuta per volontà di Guglielmo II rispecchia il periodo di maggior trionfo del regno normanno di Sicilia, il suo peso internazionale e la sua alleanza con la Roma papale. Inoltre, considerata nella prospettiva mistica, l'immagine del Creatore che, con un sol gesto, dà luogo al miracolo dell'Universo, costituisce un perfetto parallelismo tipologico alle scene dei miracoli di Cristo nelle navate laterali.

È importante notare la particolare resa del globo dell'Universo nei mosaici di Monreale: tra gli altri concetti cosmografici, il Medioevo ha ereditato dall'antichità la nozione della sfericità della Terra e dell'Universo trasmessa nell'iconografia a partire dall'epoca paleocristiana. Allo stesso tempo, le immagini cartografiche della Terra piatta trovano anche il loro riflesso nell'iconografia del cosmo. Ci sono casi in cui il globo è reso tramite la raffigurazione di un cerchio o di un disco piatto, ma i mosaicisti di Monreale hanno voluto insistere sulla sfericità dei globi sottolineandola anche attraverso il modellato stilizzato dei toni: blu per il globo celeste e marrone per il globo terrestre. A partire dal settimo giorno della Creazione e nelle scene con Adamo e Eva, il centro chiaro e luminoso del globo è circondato da altri tre cerchi colorati: marrone-arancione, blu chiaro e blu scuro. Ci si può chiedere se quest'alternanza dei cerchi sia stata usata per trasmettere l'idea dei quattro elementi che costituiscono i corpi visibili o piuttosto si tratti qui delle pellicole che circondano il globo dell'Universo, secondo Onorio Augustodunensis?<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi libri III*, I, 1, PL 172, col. 121.

In effetti, il paragone delle analoghe scene in ambedue i cicli, a volte dimostra che, nella concezione dei programmi iconografici siano confluiti elementi delle conoscenze cosmologiche e naturalistiche del tempo.

Il ciclo palermitano offre così una rarissima – e del tutto nuova – interpretazione iconografica dei due primi giorni della Genesi, basata sia sulla tradizione bizantina, che su elementi delle idee contemporanei circa forma del cosmo. Gli ideatori del ciclo monreale, viceversa, hanno scelto per queste scene l'iconografia tradizionale diffusasi nell'Italia meridionale. In altri casi, invece, sono le composizioni di Monreale a contenere elementi nuovi rispetto all'iconografia tradizionale usata nella Cappella Palatina.

Mentre la raffigurazione delle personificazioni allegoriche della Luce e delle Tenebre, del Giorno e della Notte, risalente alla tradizione iconografica antica, viene abbandonata nella prima scena di entrambi i cicli, nel Duomo di Monreale in essa viene, però, rappresentata l'allegoria dell'Abisso assente nella Cappella Palatina. Per quanto riguarda la colomba dello Spirito Santo che volteggia sulle acque, essa è raffigurata in entrambi i cicli al di sopra delle tenebre e sullo sfondo di un corso d'acqua, ma mentre nella Cappella Palatina l'uccello si dirige verso il cielo virando a sinistra, a Monreale punta con moto discendente verso l'abisso. Ancora, mentre a Monreale la Creazione della luce occupa una scena separata che segue lo schema angelologico, simile a quello degli avori salernitani, nella Palatina la stessa viene rappresentata per la prima volta come un flusso di energia divina tramite tre raggi triangolari e romboidali. Si tratta di un'iconografia del tutto eccezionale, esempio unico nell'arte occidentale,<sup>23</sup> diffusa, però, nell'arte bizantina.<sup>24</sup> Pur corrispondendo all'interpretazione neote-

<sup>23</sup> Verso la fine del XII secolo la resa della luce tramite i raggi triangolari si collega con la raffigurazione dell'aureola intorno alla figura del Creatore nelle opere che sono caratterizzate da una conoscenza dell'arte siciliana, come il Bestiario ms. Ashmole 1511 della Bodleian Library di Oxford, fol. 4 v, o il Salterio di Canterbury, ms. lat. 8846 della Bibliothèque Nationale de France, Parigi, fol. 1. Nello stesso tempo, in Occidente, l'uso delle forme geometriche circolari e triangolari costituisce una base del processo della Creazione descritto nelle opere di filosofi chartriani e nella cosmogonia della luce di Roberto Grossatesta.

<sup>24</sup> Com'è noto, i cicli monumentali bizantini più antichi raffiguranti la Creazione non si sono preservati. Nei manoscritti degli Ottateuchi greci dell'XI e del XII secolo la mano di Dio emana i raggi luminosi che formano il mondo (mss. Vat. gr. 747, fol. 14 v, e Vat. gr. 746, fol. 19 v). L'unico manoscritto dell'Ottateuco che contiene l'immagine del Cosmocratore di cui la mano invia i raggi verso una massa luminosa che rappresenta la luce, è quello della Biblioteca Laurenziana di Firenze (ms. Laur. Plut. 5.38, fol. 1 v). La datazione di questo codice rimane incerta (XI o il XIII secolo), negli ultimi studi è stato attribuito all'età paleologa. Lidia Perria, Antonio Iacobini, «Gli Ottateuchi in età paleologa: problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5.38», in *L'arte di Bizanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261–1453*, a cura di A. Iacobini, Roma 1999, pp. 69–111. In questo caso l'ideatore

stamentaria,<sup>25</sup> all'esegesi patristica sulla natura della luce caratterizzata dai suoi «rapidi flussi» e «raggi luminosi»<sup>26</sup> e alle idee sull'energia divina che si sviluppano nell'esegetica occidentale del XII secolo<sup>27</sup> – fortemente influenzata dalla visione platonica – questa singolare immagine costituisce, senza dubbio, un'interpretazione dell'iconografia bizantina che utilizza largamente l'immagine dei raggi per raffigurare l'emanazione luminosa che si diffonde da Dio, «l'autore della luce»<sup>28</sup>, in conformità sia con l'esegesi patristica che con la nozione formulata da Pseudo Dionigi Areopagita della luce come immagine della benevolenza di Dio.<sup>29</sup> Il busto del Creatore, raffigurato nella prima scena, come nelle altre della Cappella Palatina, circondato da un'aureola e rivolto verso destra, a Monreale è collocato in posizione frontale, con evidente rimando alla tradizione iconografica dell'Italia meridionale.<sup>30</sup>

Un interesse del tutto particolare suscita la rappresentazione del secondo giorno della Creazione nel ciclo della Cappella Palatina (fig. 1) riguardante la Separazione delle Acque e la Creazione del Firmamento *in medio aquarum* (Gen. I, 6). Mentre a Monreale è stata scelta un'iconografia che corrisponde perfettamente al testo biblico, con il Creatore che poggia i piedi sulle acque mentre nella parte superiore della composizione vengono raffigurate le acque «sopracelesti» sotto forma di un segmento di una vela o di una volta (in conformità con l'esegesi patristica<sup>31</sup> e la sua

interpretazione nell'arte bizantina), la scena corrispondente della Cappella Palatina fornisce un'immagine del globo diviso in tre parti dalle acque. Queste acque interne si uniscono al cerchio delle acque colore blu-verde che circondano il globo. A loro volta, queste sono racchiuse da un altro cerchio blu chiaro e quest'ultimo da un ulteriore cerchio ondulato blu scuro e frangiato di bianco, dietro il quale appare a sinistra l'immagine del Creatore che si trova, naturalmente, al di fuori del Creato, aderendo così all'essenziale nozione cosmogonica medievale, risalente a Platone. Nello stesso tempo si tratta di una raffigurazione particolarmente esplicita dell'immagine dell'Universo affine ai diagrammi scientifici dell'epoca, venendo così a riflettere alcune idee proprie del XII secolo circa la struttura dell'Universo.

Ma che cosa rappresenta esattamente quest'immagine? Forse le acque inferiori divise da quelle superiori ma al contempo collegate ad esse? O il mondo definito da Onorio *Augustodunensis* ed altri filosofi ed esegeti medievali, come un tuorlo d'uovo rotondo ma circondato all'esterno dalle tre pellicole: il cielo, l'etere e l'aria?<sup>32</sup> In che misura quest'immagine costituisce l'illustrazione al discorso filosofico, teologico e cosmologico che preoccupava il Medioevo, cioè quello della relazione tra le acque celesti e le acque «sopracelesti», dibattito chiave del pensiero medievale, in cui si cercava di delineare la struttura del mondo fisico secondo il testo sacro?<sup>33</sup>

Il firmamento *in medio aquarum* è rappresentato del colore della terra, il marrone. Ciò è dovuto, probabilmente, all'uso di un modello basato sulla fusione della scena della Creazione del Cielo e di quella della Terra in una sola immagine, unione questa abbastanza frequente nei cicli

separazione della materia fisica delle cose visibili dalla materia incorporea di quelle invisibili (*La Genesi difesa contro i Manichei*, I, 11,17), affermazione contestata dai Padri orientali per i quali le acque non possono essere viste come un mero simbolo. San Basilio, *Omèlie sull'Hexaemeron*, 3.9. V. anche: A. Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age», *Cahiers Archéologiques*, 30 (1982), pp. 5–24.

<sup>32</sup> PL, 172, col. 121; Cf. anche Abelardo, *Expositio in Hexaemeron*, PL 178, coll. 735 sg.

<sup>33</sup> Mentre San Basile, Sant'Agostino e Sant'Ambrogio consideravano l'esistenza delle acque sopracelesti come una testimonianza dell'onnipotenza del Creatore, i grandi commentatori del XII secolo considerano i problemi della realtà fisica delle acque sopracelesti (Abelardo pensa che sono le acque molto diffuse e leggere, fatte per temperare il calore del fuoco, *Expositio in Hexaemeron*, PL 178, coll. 741–44; Ugo di San Vittore, considerando le acque sopracelesti fenomeno che sorpassa l'intelligenza umana, cerca, allo stesso tempo, di spiegare la loro posizione nell'Universo e la loro differenza dalle acque che si trovano al di sotto del cielo e che devono essere circoscritte per nutrire la terra, *De sacramentis christianae fidei*, I, I, xxi–xxiv, PL 176, coll. 201 sg.). Soltanto pochi affermano l'impossibilità della loro esistenza fisica e preferiscono la loro interpretazione metaforica e spirituale (Guglielmo di Conches, *Philosophia mundi*, II, 3, PL 172, col. 58). Vedi anche: G. C. Garfagnini, *Cosmologie medievali*, Torino 1978.

e il miniatore del ciclo dell'Ottateuco fiorentino doveva servirsi di un modello già esistente all'inizio del XII secolo.

<sup>25</sup> I. Tim. 6.16; Gv. 1.9.

<sup>26</sup> San Basilio, «Omèlie su Esamerone, 2.7», in *Basile de Cesarée, Homèlies sur l'Hexaemeron*, Parigi 1968, p.171. Sant'Ambrogio parla del «fulgore della luce diffuso per tutto l'Universo», *Hexaemeron*, I. 9. 33.

<sup>27</sup> Cf. Ugo di San Vittore sulla forza generatrice della mente di Dio (*Eruditionis didascalicae libri VII*, PL 176, I. X, col. 747), Abelardo sul «vento» di Dio che soffia e produce la luce e i quattro elementi (*Expositio in Hexaemeron*, PL 178, coll. 733–36); invece per i filosofi chartriani si tratta della creazione dell'elemento superiore del cielo, il fuoco, che dà la luminosità e il calore (Teodorico di Chartres, *Tractatus de sex dierum operibus* 6–10). Vedi anche Bernardo Silvestro sulla «Nous» e l'anima del mondo e Guglielmo di Conches sull'anima del mondo, concepita come sostanza invisibile. Bernardus Silvestris, *Cosmografia*, a cura di P. Dronke, Leiden 1978; Guglielmo di Conches, *Glosae super Platonem*, L, LII, LIX, a cura di E. Jeaneau, Parigi 1965.

<sup>28</sup> Sant'Ambrogio, *Hexaemeron*, I.9.33.

<sup>29</sup> *Dei nomi di Dio*, 4, 697 B – 697 C.

<sup>30</sup> La posizione del busto del Creatore rivolto verso destra caratterizza due analoghe scene negli avori del Paliotto di Salerno, mentre nell'avorio di Berlino il busto si trova nella posizione frontale.

<sup>31</sup> San Basilio afferma che il cielo ha la forma della volta, in conformità con le parole di Isaia (40:22) (*Homèlies sur l'Hexaemeron*, I.8, Parigi 1968, p.121), affermazione che si ritrova poi nell'Hexaemeron di Sant'Ambrogio (I. 6.21). Per Sant'Agostino la forma del cielo può essere paragonata con una sfera o con una tenda; in conformità al versetto dei Salmi (Ps. 103,2: «Tu stendi il cielo come una tenda, costruisci sulle acque la Tua dimora»). *La Genesi alla lettera. Libro incompiuto*, II, IX. Sant'Agostino considera la separazione delle acque come la

abbreviati della Creazione.<sup>34</sup> Un tale modello iconografico corrisponde, tra l'altro, al carattere sommario e in un certo senso contraddittorio, del primo versetto del Genesi («In principio Dio creò il Cielo e la Terra»),<sup>35</sup> come anche alla discussione esegetica sulla formazione della Terra. Per la maggior parte degli esegeti, difatti, una parte del creato materiale – Cielo, Terra, Aria, Fuoco ed Acqua – è prodotto *ex nihilo*, mentre gli animali, le piante e i germi presuppongono la materia preesistente. Tuttavia, per alcuni esegeti l'apparizione della Terra non è il risultato dell'atto diretto dell'opera divina, come invece era il firmamento, ma la conclusione del processo della separazione delle acque iniziato durante il secondo giorno<sup>36</sup> e della definizione dei Quattro Elementi di cui è costituito il mondo sensibile.<sup>37</sup> Secondo l'esegesi filosofico-scientifica basata sugli elementi del sistema geocentrico risalente all'antichità e riformulata da Beda il Venerabile<sup>38</sup> l'Universo «accoglie i quattro elementi come in una sfera racchiusa da ogni parte». Già secondo Scoto Eriugena l'Universo si trova nel «movimento continuo intorno al suo cardine, cioè intorno alla Terra. E intorno alla Terra, come ad un centro fisso, ruotano incessantemente gli altri elementi, e cioè l'Acqua, l'Aria ed il Fuoco».<sup>39</sup>

In tal senso, per raffigurare il tema della Creazione del firmamento l'ideatore ha scelto uno schema che trasmette l'idea dell'Universo contenente i Quattro Elementi ed illustra, contemporaneamente, la posizione centrale della Terra «nel mezzo dell'Universo, come il punto al centro del cerchio [...] non è sostenuta da alcun punto di forza ma soltanto dalla divina onnipotenza [...] All'interno essa è penetrata da rivoli d'acqua, come il corpo umano dalle vene del sangue, che attenuano la sua aridità.»<sup>40</sup> In questo caso, l'acqua che divide la Terra in tre parti si unisce all'Oceano che circonda il mondo e le acque celesti si fondono con le acque sopracelesti. Inoltre, salta all'occhio l'analogia di questa raffigurazione con i mappamondi medievali, in partico-

lare con la versione isidoriana dell'«*orbis terrarum*» diviso in tre continenti.<sup>41</sup>

Già Pavlovskij ha notato il carattere cosmologico di quest'immagine e la sua affinità con i diagrammi scientifici dell'epoca<sup>42</sup> e ha proposto, come una delle sue probabili fonti, un mappamondo arabo del XII secolo. Gli esempi di simili immagini usate per illustrare la scena della separazione delle acque sono pochi: uno si trova nella Bibbia atlantica di Perugia<sup>43</sup> e testimonia la circolazione, anche se piuttosto limitata, di questa immagine cosmologica. La divisione in tre continenti secondo lo schema sallustiano è l'essenziale caratteristica dei mappamondi del tipo TO e YO che si moltiplicano nel XII secolo, insieme allo sviluppo della cartografia all'epoca delle Crociate ed alla volontà di mostrare la centralità di Gerusalemme.<sup>44</sup>

L'immagine cosmica testimonia l'esistenza di nuove idee e ricerche iconografiche che, penetrando nelle nozioni cosmologiche tradizionali basate sulle fonti classiche risalenti al *Timeo* di Platone, a Plinio, Calcidio e Macrobio, sono riflesse nell'iconografia della cosmogonia divina. Nella Cappella Palatina la raffigurazione della scena della Separazione delle acque è resa particolarmente esplicita attraverso lo schema cosmologico affine ai diagrammi scientifici circolanti tra il mondo arabo e bizantino e tra l'Oriente e l'Occidente, riflettendo, allo stesso tempo, l'influsso delle idee cosmografiche contemporanee.

Nei cicli di Palermo e di Monreale, la raffigurazione del quarto giorno della Genesi in cui il Creatore ornò il Cielo del Sole, della Luna e delle Stelle, riveste particolare importanza poiché anche qui gli ideatori dei cicli siciliani dimostrano di essersi ispirati alle fonti iconografiche bizantine.

Tra quelle basate sull'esegesi biblica nelle opere di san Giovanni Damasceno, di Gregorio di Nissa e dei teologi e filosofi della scuola del monastero costantinopolitano di Studios dell'XI secolo, come Niceta Stethatos che, assimilando i tratti fondamentali della cosmogonia di san Giovanni Damasceno,<sup>45</sup> considerano la struttura dell'Universo come una serie di cerchi concentrici tracciati dal Creatore «come al compasso», con la Terra in posizione centrale, cir-

<sup>34</sup> Questo tipo di abbreviazione iconografica si ritrova in numerose Bibbie miniate del XII secolo (Bibbia di Michelbeuren, Stiftsbibliothek, Cod. perg. I, fol. 6 v). La scena della separazione delle acque è assente dagli avori dell'Italia meridionale.

<sup>35</sup> Cf. C. Westermann, *Genesis 1–11. A Commentary*, Londra 1984, p. 93.

<sup>36</sup> Cf. Niceta Stethatos (come a nota 8), II, 8–9. Non si può dimenticare neanche l'esistenza e l'influenza della vecchia tradizione dell'interpretazione rabbinica che insiste sull'uguaglianza del cielo e della terra davanti al Creatore. Cf. Агада (Haggada), I, Odessa 1910, p. 3.

<sup>37</sup> Cf. Teodorico di Chartres, *Tractatus de sex dierum operibus*, 1–3, 6–10, in: *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and His School*, a cura di N.M. Haering, Toronto 1971.

<sup>38</sup> *De natura rerum liber*, III, Opera, p. I, Turnhout 1975, p. 194.

<sup>39</sup> De divisione naturae libri V, I, XXX, PL 122, col. 476.

<sup>40</sup> Honorius Augustodunensis (come a nota 22), col. 122. Vedi anche Ugo di San Vittore (come a nota 33).

<sup>41</sup> Leo Bagrow, *History of Cartography*, rev. and enlarged by Raleigh Ashlin Skelton, Londra 1964; *The History of Cartography*. I: *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley, D. Woodward, Chicago e Londra 1987.

<sup>42</sup> Павловский (come a nota 2), p. 74.

<sup>43</sup> Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, cod. I. 59, fol. 1 v.

<sup>44</sup> Cosimo Damiano Fonseca, «L'Oriente negli *Itinera Hierosolymitana Crucesignatorum*», in *Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate. Atti delle quattordicesime Giornate Normanno-Sveve, Bari, 17–20 ottobre 2000*, a cura di G. Musca, Bari 2002, pp. 177–200.

<sup>45</sup> *Expositio orthodoxa fidei*, 2,7–9. PG, 94.

condata dalle acque<sup>46</sup>, dal firmamento, «nuovo cielo di cielo» necessario per separare le acque<sup>47</sup>, e dai cerchi esterni del primo fuoco-etero<sup>48</sup> e dell'aria<sup>49</sup>.

Senza dubbio le fonti iconografiche risalenti a questa visione della Creazione del mondo esistevano già verso l'XI secolo anche se noi ne conosciamo solo un esempio probabilmente più tardo: il famoso frontespizio del perduto Ottateuco di Smirna.<sup>50</sup> L'immagine del Creatore del tipo «Vecchio dei giorni» e che mette in moto la struttura circolare dell'Universo non illustra un giorno specifico della Creazione ma rappresenta l'attività cosmogonica generale di Dio: «il Creatore di tutte le cose riempie e contiene l'Uni-

verso»,<sup>51</sup> «che annuncia l'opera delle sue mani».<sup>52</sup> Mentre la mano destra punta verso il Sole un lungo scettro, quella sinistra poggia sul bordo del cerchio del mondo visibile posto davanti a lui, gesto questo che si ritrova nella scena della Separazione delle acque della Cappella Palatina. Il Creatore stesso è circondato da quattro cerchi concentrici luminosi: Egli così «abita la luce inaccessibile»<sup>53</sup> e «si avvolge di luce come di un manto»<sup>54</sup> e, dirigendo l'orchestra del mondo visibile<sup>55</sup>, è circondato dalla luce del mondo invisibile<sup>56</sup>.

Se, come pensa la scrivente, i prototipi dell'immagine del Creatore di Smirna, profondamente conforme alla visione cosmologica di Giovanni Damasceno e di Niceta Stethatos, esistevano prima del XII secolo, essi dovevano costituire un importantissimo punto di partenza per la definizione iconografica delle immagini del Creatore nei mosaici siciliani. In essi tali fonti sono arricchite inoltre dagli elementi assimilati dal pensiero aristotelico-tolemaico grazie alle traduzioni coeve dei testi antichi greci e arabi.

Tuttavia, la raffigurazione del firmamento ornato, nei mosaici siciliani, dai *luminaria* rimane un caso abbastanza eccezionale. È una testimonianza unica dell'introduzione, nel ciclo della Creazione, di importanti elementi delle conoscenze astronomiche risalenti al sistema aristotelico e tole-

<sup>46</sup> «Après les anges, Dieu tire pareillement du néant la création matérielle. Une part de celle-ci est produite du néant, l'autre à partir d'éléments premiers; ainsi le ciel et la terre, l'air, le feu et l'eau n'ont pas été tirés d'une matière préexistante mais produits du néant, tandis que les animaux, les plantes et les germes supposent une matière préalable. Voilà donc qu'il trace le ciel en cercle, comme au compas, tel une sphère ou une enveloppe des créatures visibles et invisibles, à l'intérieur duquel sont confinés les puissances intelligibles d'en haut et tous les êtres sensibles, l'être divin étant l'unique incirconscrit, lui le créateur de toutes choses qui remplit et contient l'univers. Au milieu, il a fixé solidement la terre comme un centre, sans aucun point d'appui contrairement à toute attente et par ailleurs il l'a placé entre les eaux, comme une peau ou un manteau», Niceta Stethatos, «De l'âme» (come a nota 8), II,8, p.71.

<sup>47</sup> «C'est encore en cercle qu'il étend le firmament, nouveau ciel du ciel, pour former une séparation dans l'eau, entre l'eau qui est au-dessus du firmament et celle qui est au-dessous du firmament, comme dit l'Écriture divine». *Ibid.*, II,9, pp.71 sg.

<sup>48</sup> «Aussitôt après, il crée aussi l'éther, ce feu premier, car élément plus léger et plus volatil que les autres». *Ibid.*, p.72.

<sup>49</sup> «Ensuite il déploie l'air pour former un troisième ciel, nom appliqué couramment à l'air par la divine Écriture... cet air que nous respirons nous-mêmes, élément très subtil, humide et chaud, cause de la respiration et de l'émission de la voix, incolore, transparent, diaphane, par lequel nous voyons, entendons et flairons, réceptif du froid et du chaud, du sec et de l'humide». *Ibid.*, p.72.

<sup>50</sup> Josef Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Lipsia 1899, p.114. La spinosa questione relativa alla datazione del frontespizio dell'Ottateuco di Smirna è stata recentemente sollevata da John Lowden e da Antonio Iacobini che attribuiscono questo foglio con l'immagine del Creatore all'età paleologa. John Lowden, *The Octateuchs*, University Park, Pennsylvania 1992, pp.18–20; Perria e Iacobini (come a nota 24), pp.69–111, in particolare p.79. Chi scrive pensa che il foglio aggiunto all'Ottateuco di Smirna dovesse raffigurare una copia, o un'interpretazione, di un'immagine che sviluppava una iconografia simile e che ha sostituito nel XIII secolo il primo foglio sciupato. È d'accordo con Reiner Hausscherr che fa risalire l'immagine del Creatore dell'Ottateuco di Smirna a un modello bizantino perduto più antico. Reiner Hausscherr, «Commentarium», in *Bible Moralisee. Codex Vindobonensis 2554*, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Facsimile, Graz 1992, p.36, n. 57, 90. L'esistenza stessa del ciclo cosmologico nei mosaici siciliani costituisce un'indubitabile prova della diffusione di un modello simile prima della metà del XII secolo. Cf. Muratova (come a nota 16). Sulla discussione dei «prototipi paleocristiani perduti» di questa immagine: John Lowden, op. cit., p.19, n. 58.

<sup>51</sup> Niceta Stethatos (come a nota 8), II,8, p.71. Otto cerchi (quattro davanti e quattro dietro) attorno al Creatore hanno senza dubbio il significato simbolico: due volte quattro parti del mondo, otto è il numero simbolico che significa l'eternità dopo la mutabilità; è il simbolo di Salvezza, del giorno del Giudizio e della seconda nascita dell'umanità. V.F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York 1938, ed. fr. *La symbolique médiévale des nombres. Origines, signification et influence sur la pensée et l'expression*, Parigi 1995, pp.73, 75, 81, 83.

<sup>52</sup> Ps. 148,4

<sup>53</sup> I. Tim. 6.16

<sup>54</sup> Ps. 103,1.

<sup>55</sup> Nel frontespizio dell'Ottateuco di Smirna, la Terra in posizione centrale è circondata dai quattro cerchi del mondo visibile. Il «cielo inferiore» rappresentato come un segmento di una volta, secondo la tradizione bizantina, si trova sopra la Terra, Il Sole color rosso è raffigurato quattro volte nei punti cardinali per rendere l'idea del suo movimento ascendente e discendente, tra i due cerchi esterni.

<sup>56</sup> La diffusione dell'immagine del Creatore posto davanti ai cerchi dell'Universo nell'iconografia occidentale è conosciuta soprattutto a partire della seconda metà del XII secolo nelle scene che illustrano i primi giorni della Creazione nei manoscritti della Germania del Sud (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14399), come anche nei manoscritti inglesi creati verso il 1200 (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1511, fol.4, 4 v, 5 v). Essa costituisce anche l'importante fonte per la creazione dei mappamondi simbolici in cui il Creatore tiene l'universo tra le sue braccia. Cf. Ugo di San Vittore, *De Arca Noe Mystica*, PL, CLXXVI, col. 702; D. Lecoq, «La mappemonde du De Arca Noe Mystica de Hugues de Saint-Victor (1128–1129)», in *Géographie du Monde au Moyen Age et à la Renaissance*, a cura di M. Pelletier, Parigi 1989, pp.9–31; *The Hereford World Map. Medieval World Maps and Their Context*, a cura di P.D. A. Harvey, Londra 2006.

maico, conosciute e discusse dalla colta cerchia della corte normanna siciliana. È un'esperienza senza precedenti che non si è mai più ripetuta nei cicli monumentali medievali seguenti<sup>57</sup> e che spetta, questa volta, soprattutto agli ideatori del programma di Monreale.

Nei due cicli le immagini del firmamento sono sostanzialmente differenti, sebbene in entrambe vengano abbandonate le personificazioni allegoriche del Sole e della Luna. Questi ultimi due elementi risalgono all'antico pensiero ebraico che considera il Sole e la Luna come i principali servitori di Dio<sup>58</sup> e che assumono l'aspetto di allegorie antiche greco-romane nell'iconografia medievale. I mosaicisti della Palatina raffigurano il firmamento come un disco celeste inscritto in un largo cerchio blu, quest'ultimo racchiuso in finissimi cerchi blu e neri. Le stelle sono disposte in maniera simmetrica sul disco centrale e sulla sua circonferenza; i grandi dischi del Sole (a sinistra e più vicino al Creatore) e della Luna (a destra) sono anch'essi disposti simmetricamente sul disco centrale. Il Sole è di un colore giallo-oro usato senza gradazioni cromatiche e delineato dal rosso. La Luna, che ha le stesse dimensioni del Sole, è raffigurata, invece, in modo tale da dare l'idea delle sue fasi: una sottile luna calante di colore bianco occupa solo la parte sinistra del disco color oro.<sup>59</sup> Le fasi della Luna, d'altronde, sono uno dei primi elementi di osservazione e di conoscenza astronomica ad apparire nei cicli della Creazione dei manoscritti del XII secolo<sup>60</sup> senza, tuttavia, fare la loro comparsa in altri cicli monumentali.

Inoltre, la disposizione «dei cori ordinati degli astri»<sup>61</sup> e dei corpi celesti sulla superficie del firmamento riflette perfettamente l'idea espressa dalla patristica del cosmo come ordine delle cose,<sup>62</sup> e della creazione degli astri più grandi e

più piccoli come ricettacoli della luce creata il primo giorno; essi servono da segni per ordinare lo spazio e il tempo concepiti come simboli dell'eternità.

L'immagine del cielo ornato dai suoi *luminaria* nel ciclo di Monreale (fig. 5) è del tutto diverso. Le stelle, come nella Palatina, sono disposte in modo regolare sul cerchio blu esterno ma collocate più liberamente su una serie di cerchi concentrici interni. La Terra di colore ocra si trova al centro ed è circondata da cerchi di colore bianco, verde chiaro e giallo, mentre i tre cerchi esterni sono di un blu sempre più profondo così da dividere le parti del mondo sublunare da quelle del mondo iperlunare. Tra il cerchio giallo e il primo cerchio blu, difatti, figura la Luna; tra i due cerchi blu, il Sole. La rappresentazione di questi corpi celesti è assolutamente straordinaria nella storia dell'illustrazione della cosmogonia biblica: la Luna, più piccola del Sole, è il disco di colore celeste circondato dal cerchio nero posto in modo leggermente eccentrico in quello giallo. Il Sole rosso, circondato dal nero e dal giallo, si trova anch'esso al di fuori del centro rispetto ai cerchi che lo contengono. Una lunga striscia chiara che si osserva sotto il Sole rispecchia figurativamente l'impronta del suo percorso orbitale, trasmettendo così l'idea del suo moto intorno alla Terra, moto che ha ricevuto il primo impulso dalla mano del Creatore. Infatti, se il calmo e nobile gesto della mano benedicente del Creatore si stacca davanti al disco del firmamento della Cappella Palatina, a Monreale la mano del Creatore muove con forza il cerchio del Sole, «immagine visibile della benevolenza divina»,<sup>63</sup> dandogli la spinta per il suo moto orbitale perpetuo.

Da un lato, quest'immagine illustra perfettamente il testo sacro (Gen. I, 14–18) traducendone in immagine l'aspetto essenziale in esso contenuto: l'apparizione, per volontà divina, di due luci nel firmamento del cielo – l'una maggiore e l'altra minore – che servono a regolare il giorno e la notte, distinguere le stagioni, i giorni e gli anni e ad illuminare la Terra.<sup>64</sup> D'altro canto essa contiene gli elementi della lettura del testo sacro in una chiave astronomico-cosmogonica che rivela la conoscenza del sistema tolemaico e aristotelico. La rappresentazione non riflette soltanto l'immagine del Crea-

<sup>57</sup> Tuttavia i nuovi elementi della cosmologia aristotelica e tolemaica, che apparivano nelle traduzioni recenti dal greco e dall'arabo, non penetrano che molto lentamente negli schemi iconografici tradizionali. Si può dire che nella maggioranza dei cicli della Creazione del XIII e del XIV secolo si può osservare solo una superficiale assimilazione dei concetti scientifici che si riflettono nella raffigurazione dell'Universo tramite molteplici cerchi concentrici.

<sup>58</sup> Westermann (come a nota 35), p. 126 sg.

<sup>59</sup> La raffigurazione del Sole e della Luna dovrebbe essere esaminata nell'ambito degli studi astronomici e astrologici presso la corte siciliana. La posizione del Sole e della Luna si trovano in relazione con l'idea della direzione dall'Oriente verso l'Occidente. In relazione al rapporto tra il Creatore e le *luminaria* create, nella maggioranza dei casi, nella miniatura del XII secolo, Egli tiene il Sole nella mano destra e la Luna nella mano sinistra.

<sup>60</sup> Si tratta, tuttavia, di manoscritti che contengono gli elementi particolari delle conoscenze enciclopediche introdotte, probabilmente, per volontà del loro destinatario, come, prima di tutti, il *Libro di preghiere* di Ildegarda di Bingen, del XII secolo (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 935, fol. 1 v).

<sup>61</sup> Cirillo di Gerusalemme, *Catechesi mistagogica*, 9,8, PG, XXXIII.

<sup>62</sup> Giovanni Damasceno (come a nota 45), 2,7; San Basilio, *Omellerie sulla Hexaemeron*, 6,8; Giovanni Crisostomo, *Omellerie sulla Genesi*, 7,4;

Sant'Agostino, *La Genesi alla lettera. Libro incompiuto*, 13,38; *Ibid.*, *La Genesi difesa contro i Manichei*, 1,14,20–23; Origene, *Omellerie sulla Genesi*, 1,6.

<sup>63</sup> Pseudo Dionigi Areopagita, *Dei nomi di Dio*, IV, 4, 697 C.

<sup>64</sup> «Dio disse: «Ci siano luci nel firmamento del cielo, per distinguere il giorno dalla notte; servano da segni per le stagioni, per i giorni e per gli anni e servano da luci nel firmamento del cielo per illuminare la terra.» E così avvenne. Dio fece le due luci grandi, la luce maggiore per regolare il giorno e la luce minore per regolare la notte, e le stelle. Dio le pose nel firmamento del cielo per illuminare la terra e per regolare giorno e notte e per separare la luce dalle tenebre. E Dio vide che era cosa buona.»

tore come artefice dell'universo affine a quella del Dio Protop geometra glorificato sì negli scritti dei filosofi chartriani<sup>65</sup> e secoli addietro nel pensiero greco di Giovanni Damasceno e Niceta Stethatos. Essa traduce anche sia l'osmosi particolare del testo sacro e delle sue esegesi tradizionali che parlano di Dio come colui che pose i corpi celesti in rotazione intorno alla Terra, sia l'interpretazione visuale della benevolenza divina come causa del moto del cosmo e «degli inizi e dei fini celesti [...] di movimenti magnifici delle vie celesti [...] e di quei due *luminaria* che la scrittura chiama maggiori [...]».<sup>66</sup> L'iconografia che traduce il movimento dei corpi celesti intorno alla Terra è già riflessa nelle illustrazioni della «Topografia cristiana» di Cosma Indicopleusto dove le stelle sono messe in moto dagli angeli e il Sole e la Luna dalle Potenze invisibili senza ali<sup>67</sup> e si riscontra anche nei manoscritti dell'Italia meridionale dell'XI e del XII secolo.

L'immagine del movimento del Sole e della Luna intorno alla Terra promosso da Dio costituisce dunque il contenuto principale di questa scena<sup>68</sup>. È probabile che i sette cerchi colorati rappresentino la dicotomia aristotelica tra il mondo sub- e sopralunare<sup>69</sup> caratterizzati da leggi fisiche differenti e restituiti iconograficamente con colori altrettanto differenti: il mondo sublunare è costituito, dunque, dalle sfere di quattro elementi raffigurate, come la terra, di color ocra al centro, e circondate da cerchi di acqua bianca, di aria verdastra e di fuoco giallo. Il mondo sopralunare è caratterizzato, invece, da sfere blu di etere cristallino.<sup>70</sup>

Anche la raffigurazione dei corpi celesti stessi, in rotazione sulle loro proprie orbite attorno alla Terra, è del tutto singolare.<sup>71</sup> Questo movimento, rappresentato tramite l'irregolarità dei cerchi deferenti, risale alla teoria degli epicicli discussa nell'*Almagesto* di Tolomeo. La particolare rappresentazione delle fasi del Sole e della Luna con le loro sfere circondate dai cerchi neri, potrebbe riflettere l'interesse e le nozioni possedute dall'ideatore del programma di Monreale

circa le eclissi del Sole e della Luna, fenomeni questi che preoccupavano i filosofi e gli astronomi antichi e medievali, e considerati ancora dai Padri della Chiesa in relazione alla separazione della luce dalle tenebre. L'interesse nei riguardi del fenomeno delle eclissi, tuttavia, si accentua particolarmente con l'astronomia del XII secolo giungendo al suo apice verso l'ultimo quarto del 1100, alla vigilia della famosa grande congiunzione avvenuta nel 1186.<sup>72</sup>

Questo adattamento degli aspetti del sistema tolemaico e aristotelico alla visione cristiana che sfocia addirittura nell'inserimento assai ardito di elementi delle nozioni astronomiche nell'iconografia della Creazione, rimane un'esperienza unica nella storia della raffigurazione medievale dell'opera divina. E anche se in alcuni cicli italiani del XIV secolo (nella collegiata di San Gimignano o nel Camposanto di Pisa), appaiono scene della Creazione con la raffigurazione dell'Universo come serie di cerchi concentrici, queste rappresentazioni non riflettono mai lo stato attuale delle conoscenze e delle ricerche astronomiche contemporanee perché non esisteva quel contesto culturale del tutto particolare che nel XII secolo univa invece gli ecclesiastici e gli scienziati della corte siciliana, centro tra i più importanti per la trasmissione di nuove conoscenze in Occidente grazie alle traduzioni delle opere scientifiche greche ed arabe. Adelardo di Bath,<sup>73</sup> traduttore di Euclide, di trattati arabi e delle tavole astronomiche di Al-Khwarizmi ma anche autore del trattato cosmologico *Questiones naturales* in cui egli difende la priorità della ragione davanti alle autorità e di trattati sulla falconeria e sull'astrolabio, ben rappresenta questo contesto. Egli viaggiò dall'Inghilterra alla Sicilia, in Grecia e in Siria, studiando ad Antiochia che, insieme con Bagdad, era uno dei centri più avanzati per quanto riguarda l'educazione scientifica del tempo.<sup>74</sup> Dopo il ritorno in Inghilterra Adelardo sembra essere stato nuovamente in Sicilia verso la fine della sua vita negli anni '60 del XII secolo. Tra i molteplici manoscritti scientifici legati alla Sicilia di Ruggero II e alla sua corte si trova una vera enciclopedia cosmologica basata su questi nuovi studi scientifici: *Apex physicae*, opera anonima dedicata al cancelliere di Ruggero II, Robert of Selby.<sup>75</sup> Giorgio di Antiochia incoraggia le traduzioni dal greco delle opere filosofiche e scientifiche. L'*Almagesto* di Tolomeo viene tradotto in Sicilia dal

<sup>65</sup> Sono conosciutissime le famose esaltazioni del Dio artefice da parte di Alano di Lilla e di Guglielmo di Conches; questa nozione si riflette pienamente nell'immagine di Dio che adopera gli strumenti geometrici nel processo della creazione del mondo conosciuta nelle miniature dei manoscritti biblici a partire dall'XI secolo, prima di tutto in Inghilterra, e nei frontespizi delle Bibbie *moralisées* francesi del XIII secolo.

<sup>66</sup> Pseudo Dionigi Areopagita (come a nota 29).

<sup>67</sup> Sinai, Biblioteca del monastero di Santa Caterina, ms. 1186, fol.181 v.

<sup>68</sup> L'autrice è grata al Prof. Ch. Burnett per la discussione di quest'immagine.

<sup>69</sup> Dicotomia discussa dagli esegeti occidentali particolarmente sensibili al pensiero di Pseudo Dionigi, da un lato, e agli elementi del pensiero aristotelico, dall'altro, come Ugo di San Vittore. Cf. *Eruditionis didascaliae libri vi*, I, VIII, PL 176, col. 746.

<sup>70</sup> Sarà proprio lo straordinario incontro con questa prima sfera cristallina celeste ad essere descritta da Dante come «dolce color d'oriental zaffiro» nel *Purgatorio* (I, 13–18).

<sup>71</sup> Proprietà del movimento ellittico elaborato più tardi da Kepler.

<sup>72</sup> Godefroid de Callatay, «La grande conjonction de 1186», in *Occident et Proche-Orient; Contacts scientifiques au temps des Croisades* (Actes du colloques de Louvain-la-Neuve, 1997), a cura di I Draelants, A. Tihon, B. van den Abeele, Turnhout 2000, pp.369–84.

<sup>73</sup> L. Cochrane, *Adelard of Bath: The First English Scientist*, Londra 1994.

<sup>74</sup> Charles Burnett, «Antioch as a Link Between Arabic and Latin Culture», in *Occident et Proche-Orient* (come a nota 72), pp.1–78.

<sup>75</sup> M.-O. Garrigues, «L'*Apex physicae*, une encyclopedie du XII siecle», *Melanges de l'École française de Rome*, 87 (1975), pp.303–37.

greco in latino già verso gli anni '60,<sup>76</sup> addirittura prima della famosa traduzione delle «Tavole toledane» di Giraldo di Cremona del 1175 circa. La *Metafisica* e la *Fisica* di Aristotele vengono tradotte, invece, verso la fine del XII secolo.

Bisogna tener presente che le nozioni astronomiche e cosmologiche introdotte nei cicli della Creazione dei mosaici siciliani non trasmettono, naturalmente, punti di vista scientifici radicali come quelli di Adelardo di Bath o come quelli di filosofi e astronomi arabi che rielaborano completamente l'immagine tolemaica dell'Universo.<sup>77</sup> Adelardo, difatti, esaminando il problema del movimento dei corpi celesti, insiste sulla «propria volontà» degli astri, della Luna e di altri corpi celesti che egli considera «animati» e «obbedienti alla mente e alla ragione»<sup>78</sup>. La citazione di Adelardo di Bath è stata usata come epigrafe del presente saggio non tanto per sottolineare l'elemento scientifico introdotto nell'iconografia tradizionale dei cicli siciliani ma piuttosto per porre in risalto la ricchezza del clima intellettuale che ha fatto nascere questi cicli. In essi le immagini cosmogoniche sono testimoni dell'attenzione dimostrata dai loro ideatori nei confronti degli studi astronomici, e, nel caso di Monreale, dell'introduzione di elementi dell'astronomia tolemaica nei cicli iconografici tradizionali e quindi del loro importante rinnovamento.

Un ruolo di primissima importanza negli studi della natura e nella trasmissione di nuove conoscenze in Occidente va riconosciuto alle grandi personalità inglesi che gravitano attorno alla corte siciliana.<sup>79</sup> Dopo Adelardo di Bath, e dopo i grandi dignitari della Chiesa inglese che si interessano agli studi della natura come Robert di Selby, magnifico cancelliere di Ruggero II descritto da Giovanni di Salisbury, e il cappellano dello stesso sovrano, Thomas Brown, *magister Thomas capellanus regis e familiaris regis*, giunge in Sicilia Robert Criclade, cancelliere dell'Università di Oxford, che compone la sua versione della *Storia naturale* di Plinio per Enrico II d'Inghilterra. È nota anche la presenza di Giovanni di Salisbury in Puglia e a Benevento, e i suoi legami con i dignitari ecclesiastici siciliani.

Non sappiamo chi fossero gli ideatori dei programmi della decorazione musiva della Palatina e del duomo di Monreale, in quale misura vi parteciparono gli arcivescovi di Palermo, i cancellieri regii, il capitolo palermitano, i benedettini della Cava stabilitisi a Monreale nel 1176 per volontà di Guglielmo II, quale riflesso inoltre abbiano avuto nell'elaborazione del programma di Monreale le complesse relazioni tra il re e i suoi consiglieri principali – l'arcivescovo Gualterio di Palermo e Matteo di Ajello, questi ultimi spesso in conflitto tra loro.<sup>80</sup> Non sappiamo quale poteva essere, nella programmazione dei cicli, il ruolo degli ecclesiastici e degli scienziati inglesi particolarmente attratti dai problemi dello studio della natura. Non c'è dubbio tuttavia che alcune personalità di corte, distinguendosi per una grande cultura ecclesiastica, avevano estese nozioni scientifiche e cosmologiche. Esse godevano evidentemente di una tale libertà di spirito e di azione presso la corte e la chiesa siciliane da potersi permettere l'introduzione, nella decorazione musiva, di elementi riguardanti le conoscenze sulla natura sviluppatesi nel corso del XII secolo nella cerchia di eruditi presenti alla corte normanna in Sicilia.

Chi scrive ha già avuto occasione di tentare un'analisi comparativa delle scene della Creazione degli uccelli e degli animali in entrambi i cicli siciliani,<sup>81</sup> confronto questo che ha permesso di giungere ad alcune significative conclusioni. Si è evidenziata, ad esempio, la varietà, la differenza e l'importanza delle fonti usate nella costituzione e nel ripensamento dell'iconografia di queste scene in entrambi i cicli. È stata sottolineata, inoltre, l'impressionante differenza tra le scene della Creazione degli uccelli, consistente prima di tutto nella rappresentazione, a Monreale, non di specie generiche di uccelli bianchi come nella Cappella Palatina, ma di una raffigurazione naturalistica di diverse specie aviarie rappresentate di profilo, come se fossero state copiate da un libro di modelli o da un trattato ornitologico o zoologico.<sup>82</sup> È interessante rilevare che, nello stesso periodo, i modelli usati in Sicilia siano stati assimilati anche dagli artisti inglesi, come dimostrano alcune illustrazioni di manoscritti di bestiari

<sup>76</sup> Haskins (come a nota 14).

<sup>77</sup> R. Morelon, «L'astronomie arabe orientale entre le VIIIe et le XIe siècle», *Histoire des sciences arabes*, t. 1, *Astronomie, théorique et appliquée*, a cura di R. Rashed, Parigi 1997, pp.46–49; A. Djebbar, *Une histoire de la science arabe*, Parigi 2001, pp.153–200; A. Caiozzo, *Images du ciel d'Orient au Moyen Age. Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman*, Parigi 2003.

<sup>78</sup> *Quaestiones naturales*, 74, Münster 1934, pp.65–67.

<sup>79</sup> Evelyn Jamison, «Alliance of England and Sicily in the Second Half of the 12<sup>th</sup> Century», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1943), pp.20–39. G.A. Loud, «Il regno normanno-svevo visto dal regno d'Inghilterra», in *Il Mezzogiorno normanno-svevo visto dall'Europa e dal mondo mediterraneo. Atti delle tredicesime giornate normanno-svevi*, Bari, 21–24 ottobre 1977, a cura di G. Musca, Bari 1999, pp.175–95.

<sup>80</sup> Guido Di Stefano, *Monumenti della Sicilia normanna*, Palermo 1979, pp.65–69.

<sup>81</sup> Xenia Muratova, «Modelli: aspetti, funzioni. Riflessioni sul caso di bestiari miniati e sul problema della circolazione di modelli tra la Sicilia e l'Occidente nel XII secolo», in *Medioevo: i modelli. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre–1° ottobre 1999*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp.477–96; eadem, «Сицилия и Англия в XII веке: проблема циркуляции художественных моделей» («La Sicilia e l'Inghilterra nel XII secolo: il problema della circolazione di modelli artistici»), *Рукописная Книга (Rukopisnaia Kniga = Libro manoscritto)*, Mosca 2004, pp.141–55.

<sup>82</sup> Considero importante sottolineare il carattere naturalistico di questa raffigurazione. Infatti, in molti altri casi, come nella rappresentazione veristica di uccelli e di animali nelle scene della Creazione della Cappella Palatina, si tratta di una raffigurazione basata sull'interpretazione di modelli risalenti alla tradizione della tarda antichità. Invece, gli

anglosassoni, si veda, ad esempio, il ms. Ashmole 1511 della Bodleian Library di Oxford.<sup>83</sup> La scena della Creazione degli uccelli di Monreale, comunque, è fondamentalemente diversa da quella della Palatina, nonostante il fatto che la bottega di Monreale possedesse una ricca raccolta di modelli, usati già nella navata della Cappella palermitana.

Non meno interessante è il paragone delle scene della Creazione degli animali, collegate nei due cicli al tema della Creazione e dell'animazione dell'uomo. Mentre nella Cappella Palatina domina la tradizione della rappresentazione naturalistica degli animali, risalente all'arte tardoantica, con gli animali disposti per coppie,<sup>84</sup> nel pannello corrispondente tra i mosaici di Monreale, il gruppo di animali, che include un elefante, è collocato nello sfondo della scena della Creazione e dell'animazione dell'uomo. La raffigurazione di animali in un unico gruppo caratterizza questa scena anche nei manoscritti miniati degli Ottateuchi bizantini dell'XI secolo<sup>85</sup> ma, stilisticamente, il gruppo compatto delle silhouettes di animali a Monreale anticipa le miniature eseguite, trent'anni più tardi, da un artista inglese nel Bestiario Ashmole 1511.<sup>86</sup> La composizione di Monreale, tuttavia, è anche interessante per aver adattato, nella scena, diversi modelli: difatti in essa la coppia di leoni si basa senz'altro sul prototipo usato nella Cappella Palatina. I legami reciproci di queste serie di rappresentazioni del mondo animale, quindi, sono particolarmente complessi. Non c'è dubbio, comunque, che gli artisti inglesi della fine del XII secolo conoscessero bene i modelli provenienti dal Mediterraneo e, soprattutto, dalla Sicilia.<sup>87</sup> Oltre all'importazione di modelli mediterranei nell'arte inglese è lecito in ogni caso immaginare anche un contributo inverso e la con-

seguinte comparsa, nel ricchissimo repertorio dei modelli della bottega di Monreale, di modelli tratti da un bestiario inglese che diventa così una delle fonti per la rappresentazione di animali e di uccelli. Gli artisti inglesi non conoscono soltanto i modelli usati nelle botteghe dei mosaicisti siciliani; essi riprendono anche la tradizione animalistica tardo-antica risalente ai mosaici pavimentali.<sup>88</sup> Il paragone di alcuni motivi di uccelli e di animali nelle miniature dei bestiari inglesi con altrettanti usati nella decorazione musiva del Palazzo dei Normanni a Palermo, permettono di supporre la conoscenza, da parte degli artisti inglesi,<sup>89</sup> anche di questi motivi. Non può essere omessa, poi, la pista bizantina e araba, privilegiata dagli studiosi di arte islamica inclini a pensare che un grande numero delle immagini di bestiari è stato trasmesso in Europa occidentale attraverso alcuni manoscritti zoologici arabi basati sulla tradizione greca, in particolare siciliani.<sup>90</sup> Così, da un lato, si può pensare all'esistenza di libri arabi miniati di zoologia e di ornitologia, di tradizione greca, che potevano essere conosciuti dagli artisti dei mosaici di Monreale e copiati nelle loro botteghe. D'altra parte, però, si deve considerare imprescindibile l'influsso dei modelli siciliani sull'arte inglese.<sup>91</sup>

I cicli della Creazione dei mosaici della Cappella Palatina e della cattedrale di Monreale sono caratterizzati da una grande chiarezza di concezione teologico-didattica con la quale essi trasmettono i principi essenziali della Creazione del mondo come atto della volontà divina, come immagine della bellezza e della ricchezza del creato e come espressione della bontà di Dio. È il dono divino all'uomo la cui vicenda

esempi o le miniature del trattato che potevano essere usati dagli artisti di Monreale si distinguono per una tale naturalezza che permette di supporre anche un'osservazione diretta della natura.

<sup>83</sup> Xenia Muratova, «Étude du manuscrit», in *Bestiarium. Fac-similé du manuscrit du Bestiaire Ashmole 1511, conservé à la Bodleian Library d'Oxford*, Parigi 1984, pp.44–55; Xenia Muratova, Daniel Poirion, *Le Bestiaire*, Parigi 1988.

<sup>84</sup> Tranne una coppia di leoni, nel mosaico della Palatina sono raffigurate soltanto le coppie degli animali domestici.

<sup>85</sup> Ottateuco di Seraglio, Istanbul, Biblioteca del Seraglio, cod. G. I.8, fol.42 v.

<sup>86</sup> Fol. 6r, 6v. Inoltre, questo artista operava partendo da molteplici esempi e usava gli schemi iconografici degli animali conosciuti già negli altri manoscritti di bestiari inglesi.

<sup>87</sup> Fritz Saxl, Rudolf Wittkover, *British Art and the Mediterranean*, Oxford 1948; Otto Paecht, «A Cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine*, 103 (1961), pp.166–74; Ernst Kitzinger, «Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century», in *Byzantine Art: An European Art. Lectures*, Atene 1966, pp.127–47; Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, Londra 1970; William Oakeshott, *Sigena. English Romanesque Painting in Spain*, Londra 1972; Xenia Muratova, «Bestiaries: Aspects of Medieval Patronage», in *Art and Patronage in the English Romanesque*, Londra 1986, pp.118–44; eadem (come a nota 81).

<sup>88</sup> Xenia Muratova, «Sources classiques et paleochrétiennes des illustrations des manuscrits des bestiaires», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 133 (1991), pp.29–50.

<sup>89</sup> È particolarmente illuminante il paragone tra le raffigurazioni del cigno nei mosaici del Palazzo dei Normanni e nelle miniature dei manoscritti dei bestiari inglesi della fine del XII secolo.

<sup>90</sup> Purtroppo, i primi manoscritti islamici miniati con raffigurazioni di animali conosciuti, il manoscritto persiano della fine del XIII secolo ms. 500 della Pierpont Morgan Library di New York, e il ms. 893 della Biblioteca dell'Escoriale, del XIV secolo, sono più tardi. Una parte delle immagini di questi manoscritti risale senza dubbio alla tradizione classica e ha quindi fonti comuni con quelle dei bestiari occidentali; un'altra parte risale a modelli completamente sconosciuti nella tradizione occidentale.

<sup>91</sup> Lo studio sempre più approfondito dell'arte inglese e dell'arte italo-meridionale della fine del XII secolo ci induce a pensare che il caso di Sigena, lavoro di un artista inglese che si appoggiava all'esperienza dell'arte della Sicilia normanna e la cui conoscenza si evidenzia nella pittura di numerosi manoscritti inglesi, non era un caso isolato. Muratova (come a nota 81). Viceversa, la conoscenza dell'arte inglese può essere cercata, allo stesso tempo, nell'arte dell'Italia meridionale, per esempio nei mosaici del Duomo di Salerno. Antonio Iacobini, «Immagini, ideologie, storiografia: il mosaico absidale del Duomo di Salerno e l'arte della Riforma gregoriana», in *Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23–27 settembre 2002*, Milano 2005, pp.288–301.

è collocata nel dinamismo del processo storico che inizia con la Creazione.

Allo stesso tempo, la concezione teologico-didattica e iconografica di questi cicli risulta di grande originalità, arricchendosi di conoscenze enciclopediche e cosmologiche che approfondiscono il contenuto didattico e mistico, basandosi su diverse e molteplici fonti. La loro comparsa riflette gli importanti movimenti del pensiero teologico e didattico che si sviluppa presso la corte normanna nella Sicilia del XII secolo e che si trova alla base della creazione iconografica di questi cicli. È uno dei primi (e più spettacolari!) tentativi conosciuti nell'arte medievale di conciliare le verità fondamentali della Sacra Scrittura con le nozioni delle scienze naturali.

Questi primi grandi cicli della Creazione nell'arte monumentale che ci sono pervenuti rimangono anche i più originali: l'esperimento tentato dai loro ideatori dell'adatta-

mento di elementi della cosmologia moderna all'iconografia tradizionale della *mundi divina fabbrica*, rimane unico. A dispetto della straordinaria diffusione dei modelli artistici della Sicilia normanna nel mondo occidentale già verso la fine del XII secolo, quelle singolari immagini, come la Creazione del firmamento *in medio aquarum* nella Cappella Palatina o la Creazione dei *luminaria* del cielo nel ciclo di Monreale, non saranno mai riprese nell'arte del XIII e del XIV secolo. Agli ideatori di cicli della Genesi posteriori, esse dovevano sembrare fuori luogo in quanto immagini non interamente conformi alla tradizione teologica, didattica e iconografica. La comparsa di questi originali elementi iconografici, come anche l'uso di modelli provenienti dagli studi della natura, sono stati possibili soltanto nel clima intellettuale di singolare apertura mentale che caratterizzava la corte normanna della Sicilia del XII secolo.