

BEAT BRENK

ARTE DEL POTERE E LA RETORICA DELL'ALTERITÀ:
LA CATTEDRALE DI CEFALÙ E SAN MARCO A VENEZIA

Il titolo di questa conferenza richiede qualche chiarimento: cosa è l'alterità?¹ cosa è l'essere diverso dagli altri? questo concetto di fondo sta bypassando la ricerca storico-artistica che tende a definire un'opera d'arte in termini di paragone, al fine della costruzione di una filiazione storica. Il paragone storico-artistico di regola serve alla costruzione o alla negazione consapevole di una relazione artistica, e per questa ragione la maggioranza degli storici dell'arte crea un sottofondo per le proprie argomentazioni con due proiettori, il cui uso vale già come garanzia di una solida prova. Chi come conferenziere utilizza solo un proiettore, si rifiuta di ricorrere al metodo comparativo, senza voler affermare però la non comparabilità dell'opera d'arte. La non comparabilità dell'opera d'arte significa la differenziazione di due o più modi di esprimersi, cioè di più idiomi che si sviluppano indipendentemente tra di loro; la non comparabilità può anche essere la conseguenza di una basilare assenza di una qualsiasi paragonabilità, il che dovrebbe avere come conseguenza l'astinenza dalla proiezione doppia; però non va così, e la proiezione doppia viene di fatto anche adoperata quando non c'è assolutamente niente da paragonare.² Il non paragonabile è l'*unicum*, ma che cosa è l'*unicum*? un'opera d'arte o un'architettura che per puro caso non sono paragonabili con alcunchè, oppure un'opera d'arte che è stata concepita come una cosa unica. Come si può provare che un'opera d'arte è stata pensata come *unicum*? Anche se non era compito di un committente o di un artista del medioevo declamare che qualcosa di straordinario fosse stato effettuato, si può presentare qualche testimonianza che esprime l'aspirazione all'adempimento di una promessa superlativa, cioè un *unicum*.

Darò ora due esempi. Nella vita di Gauzlinus abate scritta intorno al 1041, Andrea da Fleury descrive la torre occidentale dell'abbazia di Saint-Benoît-sur-Loire, e, dal momento che nella prima metà dell'undicesimo secolo la

costruzione a grandi pietre tagliate era ancora nuova, l'autore rimarca che le pietre per questa torre dovettero essere importate via nave, dalle vicinanze di Nevers; segue poi questo passo famosissimo e spesso citato: «Hunc etiam benignissimum cum princeps interrogasset artificum, quodnam opus iuberet adgrediendum: «tale» inquit «quod omni Gallie sit in exemplo»».³ Ammetto che questo «quodnam opus iuberet adgrediendum» non è facile da tradurre. Il re richiede al maestro dell'opera come avesse ordinato l'impresa dell'opera, e il maestro dell'opera dà la risposta inequivocabile che questa impresa era concepita per servire come modello per tutta la Francia: che ciò non fosse così non ci deve preoccupare, l'aspirazione alla esemplarità include qui l'aspirazione alla unicità.

In una bolla del 10 luglio 1253 il papa Innocenzo IV, finanziatore della decorazione di San Francesco ad Assisi, diede espressione al suo desiderio «dicatam ecclesiam et nobili compleri structura et insignis praeminentia operis decorari»;⁴ qui si parla della retorica dell'aspirazione al dispendio e della rappresentazione: San Francesco ad Assisi doveva essere ornata con la «praeminentia operis». Non si parla direttamente però di singolarità, ma con la parola «praeminentia» viene espressa la pretesa dell'unicità della esemplarità. Provare la singolarità della torre occidentale di Saint-Benoît-sur-Loire o della decorazione di San Francesco ad Assisi significherebbe portare civette ad Atene. Mentre la torre occidentale di Saint-Benoît-sur-Loire è stata più tardi imitata ed interpretata, San Francesco ad Assisi nell'entità e soprattutto nella quantità e nella qualità della sua decorazione è rimasta senza alcun seguito, in quanto rimane come un blocco erratico nell'arte italiana: non è solamente un *unicum* nel suo complesso, ma è anche di un'eccellenza incomparabile. Mentre dalla torre occidentale di Saint-Benoît-sur-Loire provenne un impulso per l'architettura francese del dodicesimo secolo, Assisi soddisfece aspirazioni talmente

¹ La teoria dell'alterità sviluppata nel presente saggio non ha alcun punto di contatto con i concetti applicati da Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Monaco 1977.

² Heinrich Dilly, «Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstgeschichte», in *Kunsthissenschaft und Kunstvermittlung*, a cura di Irene Below, Giessen 1975, pp. 153–72; Heinrich Dilly, «Kann es nicht etwas schärfer sein? Ein paar Einwürfe in die aktuelle Debatte über die Geschichte der Lichtbildprojektion», *Frauen, Kunst und Wissenschaft*, 34 (2002), pp. 11–16.

³ Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abend-ländischen Mittelalters*, Vienna 1896, p. 182; André de Fleury, *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, a cura di Robert-Henri Bautier e Gillette Labory, Parigi 1969, p. 80; Éliane Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, Parigi 1985, p. 18, e nota 87.

⁴ Frank Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997, p. 37.

alte, che non poterono mai più essere raggiunte e diventarono espressione di un'intenzione dichiarata.

Ammetto che le opere d'arte non comparabili sono scomode. Potremmo dichiararle d'altronde, come la proiezione singola di immagini, nocive per la carriera, perché obbligano lo storico d'arte a confessare l'ignoranza: la proiezione doppia invece simula un pensiero in una ricca rete di relazioni. Un'opera d'arte non comparabile con nessun'altra devia dal nostro sistema di conoscenze perché non permette di essere situata storicamente e cronologicamente, e minaccia perciò il nostro sistema con l'incubo dell'ignoranza. Malgrado ciò vado avanti con la monoproyezione.

La retorica di San Francesco ad Assisi è dunque la retorica dell'alterità, perché si sarebbe potuto costruire un edificio nella maniera della cattedrale di San Rufino, ma appunto non è questo il caso: San Francesco è diverso da tutti gli altri edifici in Umbria e in Italia; alterità significa perciò incomparabilità, dichiarata singolarità e intenzionata diversità, alterità è espressione delle più alte aspirazioni possibili;⁵ deve essere voluta e concepita dal committente. Alterità è espressione di un concetto *high brow*: ogni artista ed ogni opera d'arte vogliono, sino ad un certo punto, essere unici, però ci sono situazioni nelle quali non solo l'artista, ma anche il committente ed il suo *entourage* vogliono creare qualche cosa di unico, e per far vedere queste aspirazioni l'artista e l'architetto adoperano i mezzi della retorica. Io uso la nozione di «retorica» in senso traslato, ciceroniano, e non alla lettera, senza però voler insinuare uno sviluppo parallelo tra arte e retorica.⁶

Questa aspirazione incriminata può toccare sia il contenuto che la forma, e lì comunque genera senso, senza che debba essere in ogni caso formulata per iscritto: l'opera d'arte o l'architettura riescono ad esprimere anche aspirazioni del committente in forma più o meno velata; i destinatari di questo complesso di aspirazioni non sono in prima istanza professori, poeti e giuristi, ma il destinatario è l'osservatore, colui che ha il dono di saper vedere, e che sa ricevere e decifrare i segni di queste ambizioni del committente. Senza però poter approfondire questa tematica, vorrei qui soffermarmi su questo concetto: se il committente devia dall'usuale produzione artistica e crea un'opera d'arte eccezionale, la storia dell'arte fa molta fatica ad arrivare ad una valutazione bilanciata, perché è troppo interessata alla causa e ai modelli precedenti. La storia dell'arte basata sul paragone è incentrata spesso sulla caccia ai modelli e alle

precedenze, e perciò non può né vuole vedere la singolarità dell'opera d'arte.

Sull'arte normanna in Sicilia e sul suo significato si è così tanto scritto che talvolta si avverte nascostamente la sensazione che il tema sia logoro, e che si può solo ripetere ciò che altri molto prima e molto meglio hanno detto. Che l'arte dei Normanni debba essere intesa come arte di potere, è noto da più autori; gli storici hanno investigato dettagliatamente sulle forme del potere e la sua autorappresentazione, ma su cosa in fin dei conti ha significato l'arte del potere per la *raison d'être* dell'arte dei normanni di Sicilia si è meno meditato.

La perplessità su cosa si deve chiedere alla storia dell'arte, si fa al giorno d'oggi più che mai percettibile, perché quelli che sono state finora i cavalli di battaglia del metodo storico artistico – la storia degli stili, l'iconografia, i modelli o gli influssi – sono in qualche modo caduti in discredito, senza essere posti del resto in completo fuori uso. La nuova *Star* nel caleidoscopio del metodo è al momento certamente l'immagine, che ancora può essere staccata completamente dal suo contesto che generazioni di storici dell'arte hanno cercato di comprendere e ricostruire a fatica. Soprattutto nella ricerca tedesca si è sviluppato attorno all'immagine un culto, che è stato chiamato apposta «iconico». La particolarità di questo culto consiste nel fatto che lo stesso storico dell'arte stilizza se stesso come un'opera d'arte e/o una figura di culto, e con ciò il cammino sassoso sull'immagine non deve più essere percorso. Egli può esprimere profondità di pensiero, senza dover riflettere col porsi di fronte all'arte.

Ora si è diffusa l'idea anche presso gli adepti più ostinati della ricerca di stile, iconografia e modelli che le vecchie teorie sulla derivazione e dipendenza stanno iniziando a vacillare, e che è forse non così assolutamente significativo asserire che la cattedrale di Cefalù abbia elaborato una tipica facciata a doppia torre franco-normanna, o che la costruzione normanna sia stata decorata con mosaici eseguiti da mosaicisti bizantini. Intanto per un secolo la storia delle forme spingeva fuori come pedine degli scacchi sulla carta dell'Europa i suoi vocaboli e collegava sveltamente l'un l'altro con linee d'influenza, assumendosi l'impegno di essere la storia dell'arte per eccellenza. Oggi appare a tutti chiaro che la storia delle immagini ambisce ad essere la storia dell'arte per eccellenza.

È allora sorprendente, se col giudizio sull'arte dei Normanni in Sicilia la perplessità diventa tanto più grande? Sono i modelli dei Normanni solo piuttosto bizantini, arabi, orientali oppure piuttosto franco-normanni, anglo-normanni, pugliesi, campani, cassinesi, romani? Cosa significa allora bizantino o arabo? Quale vantaggio della conoscenza porta soprattutto la domanda sui modelli? Dopo che da Lazarev, Demus, Weitzmann, Kitzinger, Buchthal, Grabar e

⁵ Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt 1976, p. 128 sg.

⁶ Cfr. «Enea Silvio Piccolomini, Brief an Nikolaus von Wyle von 1452», in *Die italienische Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte der Quellen*, a cura di Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002, p. 92 sg.

altri grandi storici dell'arte del ventesimo secolo Costantinopoli è stata riconosciuta quale fonte principale dei mosaici normanni in Sicilia, non è oggi affatto facile intraprendere un nuovo e allo stesso tempo differenziato percorso dell'interpretazione.

Negli ultimi anni ho spinto le mie riflessioni sulla linea del concetto progettuale delle costruzioni reali normanne e ho cercato di caratterizzare la peculiarità normanna.⁷ Vorrei anche oggi rivolgermi a questa tematica.⁸ Come possiamo avvicinarci a questo concetto?

È manifesto che i Normanni in tutte le loro costruzioni reali abbiamo interpretato forme e temi paleocristiani, islamico-arabi e bizantini – Cefalù, la Cappella Palatina, Monreale così come la costruzione privata della Martorana – mostrano una pianta longitudinale a tre navate che è costruita accuratamente come se fossero edifici paleocristiani con *spolia* antiche, *spolia* esemplarmente studiate da Patrizio Pensabene.⁹ Malgrado ciò il tipo architettonico della Cattedrale di Cefalù, di Monreale e della Palatina non è spiegabile *in toto* con modelli paleocristiani. La pianta simula nel piano inferiore della navata con l'aiuto delle colonne e dei capitelli di spoglio una basilica paleocristiana, con le arcate a sesto acuto che sono incorniciate con un arco cieco: con l'arco acuto viene fatto un appello molto discreto alla maniera islamica, però non si può parlare per questo di influssi islamici. Molto sorprendente nelle chiese normanne principali è il tetto a capriate dipinto con pitture islamiche che non introducono affatto una tematica religiosa. Al contrario, la tematica di queste pitture, che sono invisibili nel dettaglio, è radicata nel campo della rappresentazione aulica; completamente diversa è la crociera, il presbiterio lungo e i cori minori, che hanno volte a botte e assomigliano un po' ad

edifici nordici tedeschi e francesi senza che sia possibile apparentarli convincentemente con un monumento in particolare. Infine devo ritornare alle due grandi torri della facciata occidentale delle cattedrali di Cefalù e Monreale sulle quali la ricerca *sans gêne* ha posto l'etichetta di facciata francese, a due torri, malgrado si tratti di torri che fanno pensare piuttosto a minareti nordafricani invece che a torri francesi dal momento che non hanno portali, e di fatto sono torrioni di una fortezza con muri enormemente spessi che venivano costruiti davanti alla facciata.¹⁰ Inoltre tutti questi edifici normanni sono decorati con mosaici che sono stati considerati dai bizantinisti e dai non bizantinisti quasi univocamente come costantinopolitani: mai un tale amalgama era stato scelto prima, ed è stato definito anche *pastiche* o eclettico o ibrido, destinato a sparire in una con la fine dei Normanni. Naturalmente si offriva la tentazione di interpretare l'amalgama in chiave politica, ossia il tentativo di armonizzare le differenti componenti della Sicilia con il *medium* dell'arte. Ciò suona logico però non può convincere perché l'arte deve essere presa per quello che è e non ridotta a dichiarazione politica. L'arte può esprimere aspirazioni culturali religiose ed anche politiche, però io preferisco parlare di retorica, ossia retorica dell'alterità. Alterità significa diversità: chi vuol essere diverso dalla grande massa vuole differenziarsi consapevolmente da quella, e non ogni committente può permettersi di celebrare l'alterità, perché alterità coinvolge singolarità, incomparabilità e insuperabilità, e appartiene alla topica imperiale al massimo grado.

Sia il materiale di spoglio «di alta caratura» e anche l'arte del mosaico e la pittura islamica dovevano essere importati da fuori di Sicilia con un massimo impegno finanziario; l'importazione simultanea di materiale, tecniche e artisti per tutti questi edifici reali di Sicilia abbisognava di artisti e artigiani da molteplici paesi, e un autore latino avrebbe detto «e diversis nationibus». Mentre l'evocazione della insuperabilità non viene affidata solo eccezionalmente, la chiamata di stranieri è ottimamente adatta a dare prova di esterofilia e così di alterità. Il concetto della poliglossia artistica – se vogliamo chiamarlo così – viene evidenziato in tutti gli edifici reali in Sicilia. Essa segnala di fronte all'osservatore le relazioni sociali e politiche globali e nello stesso momento è segnale di un aggiornamento culturale del re: e in questo si manifesta la retorica dell'alterità. Alterità è una forma delle pretese regali sovrane. E con questo arrivo al mio tema.

Quali differenze di significato possono nascere nel giudicare l'arte normanna in Sicilia, ce lo mostra la letteratura scientifica sulla Cappella Palatina. Padre Benedetto Rocco disse: «La Cappella Palatina risulta la giustapposizione di

⁷ Beat Brenk, «Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia», *Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 2 (1990), pp. 7–12; idem, «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte Medievale*, 4 (1990), pp. 135–50; idem, «La simbologia del potere», in *I Normanni. Popolo d'Europa 1030–1200*, a cura di Mario d'Onofrio, Venezia 1994, pp. 193–98; idem, «Bedeutung des Mosaiks an der Westwand der Cappella Palatina», in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, a cura di Birgitt Borkopp e Barbara Schellewald, Amsterdam 1995, pp. 185–94; idem, «Programmatik der Kapitelle im Kreuzgang von Monreale. Rhetorik der varietas als herrscherliches Anspruchsdenken», in *Werke und Tage. Tausend Jahre europäischer Kunstgeschichte – Studien zu Ehren von Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 43–50.

⁸ Beat Brenk, «Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia», *Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 2 (1990), pp. 7–12.

⁹ Patrizio Pensabene, «Contributo per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna», *Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 13 (1990), pp. 5–138.

¹⁰ Brenk (vedi nota 8), pp. 7–12.

due «chiese», una greca, che ripete in qualche modo la Martorana (il «coro», o il «presbiterio»), e una latina, che ripete la ben nota pianta basilicale (le tre navate, che prolungano il coro fino alla parete di fondo).¹¹ William Tronzo invece ha espresso l'opinione seguente: «Ignorare la natura «ibrida» dell'arte normanna è lasciarsi sfuggire l'essenziale¹² ... le iscrizioni cufiche comunicavano al visitatore la natura e il valore della funzione regale della Cappella Palatina, funzione esibita principalmente nella navata centrale, mentre le iscrizioni greche e latine del santuario riguardavano la funzione liturgica, concentrata intorno all'altare». ¹³ Da questa osservazione, egli trae la conclusione che il santuario della Cappella Palatina vada interpretato come una «chiesa bizantina» e la navata centrale invece come una «sala di ricevimento in stile islamico». ¹⁴ Questo suona logico ad un primo sguardo, ma ci si deve chiedere chi era il destinatario di questo dualismo estetico e se questo destinatario poteva percepire questo dualismo. Secondo me questa ottica dualistica rivela piuttosto il procedere della storia dell'arte odierna che la percezione artistica dei Normanni stessi. Si deve davvero pensare che i musulmani si facevano rappresentare nella navata della Cappella Palatina?

Nella Martorana si legge un'iscrizione in arabo, in caratteri cufici su assicelle di abete, disposta in forma circolare attorno alla figura dei quattro Arcangeli della cupola: «Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti rendiamo grazie per la tua grande gloria. Signore, Re del cielo, Dio Padre onnipotente; Signore, Figlio Unigenito, Gesù Cristo e lo Spirito Santo. Signore Dio, Agnello di Dio, ecc. Tu che togli i peccati del mondo, accogli la nostra preghiera». ¹⁵ Benedetto Rocco aggiunge con diritto: «In pratica però, sia per l'altezza su cui erano dipinte quelle parole, sia per l'ignoranza dell'arabo da parte dei frequentatori, l'iscrizione passava inosservata». ¹⁶ È notevole che un non storico dell'arte, cioè un teologo, ha

tematizzato la non visibilità delle iscrizioni. Sia la leggibilità e visibilità, sia la non-leggibilità di certe iscrizioni apparteneva al concetto regale dell'alterità.

I tratti di questo concetto progettuale possono essere ulteriormente seguiti nelle porte bronzee del Duomo di Monreale. I portali di bronzo sono di per se stessi espressione di elevate pretese, sia perchè nel medioevo il bronzo era un materiale straordinariamente prezioso, sia perchè evocavano la «dignitas» dell'antichità. Porte bronzee erano già state collocate ai due ingressi occidentali della Cappella Palatina. ¹⁷ Per il Duomo di Monreale, Guglielmo II chiamò addirittura due artisti, Bonanno da Pisa e Barisano da Trani. La scelta di due porte bronzee esprime di per sè le elevate pretese del committente Guglielmo II, ¹⁸ che chiamò a Monreale due artisti da due diversi centri artistici – quasi «e diversis nationibus» – dimostrando in tal modo la sua apertura cultural-artistica e la sua sensibilità estetica per la retorica della «varietas», e soprattutto dell'alterità. In questo campo, Guglielmo poteva richiamarsi a illustri precedenti: i vescovi di Amalfi e Desiderio di Montecassino avevano commissionato le porte bronzee delle loro chiese addirittura a Costantinopoli. Proprio sulla scorta delle porte bronzee si era andata sviluppando tra i grandi committenti dell'Italia meridionale un'esterofilia che, come si può ben immaginare, poteva svilupparsi soltanto in un determinato ambiente socio-economico. ¹⁹

La porta di Bonanno, che dal vestibolo occidentale dava accesso alla navata centrale, veniva probabilmente usata solo nelle grandi occasioni. Alle navate laterali non si accedeva dal lato occidentale. Per la porta di Monreale Bonanno si rifece a quella di Pisa, ²⁰ ripeté cioè a Monreale nel 1186 l'impianto generale di un ciclo neotestamentario dall'Annunciazione sino all'Ascensione di Cristo, di una serie di Profeti, e rispettivamente di una *Maiestas Domini* e di una *Maiestas Mariae* (entrambe fiancheggiate da cherubini). Bonanno realizzò tutti i rilievi a Pisa e li portò a Monreale già ultimati. Se avesse trasferito la sua fonderia a Monreale, avrebbe avuto presente la forma del portale, col suo arco a sesto acuto, e avrebbe potuto tenerne conto. La sua è la più grande porta bronzea medioevale giunta sino a noi

¹¹ Benedetto Rocco, «I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico e liturgico», *Ho Theologos*, 3 (1976), pp. 121–72, in particolare p. 130.

¹² William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, p. 13: «But to ignore the hybrid nature of Norman art is to miss the point».

¹³ Ibid., p. 140: «The Kufic inscriptions communicated to the viewer the nature and significance of the royal function of the Cappella Palatina, staged primarily in the nave, as the Greek and Latin inscriptions of the sanctuary spoke to the liturgical function at the altar.»

¹⁴ Ibid., p. 143: «Islamic-style reception hall»; l'autore offre un riassunto del suo libro: William Tronzo, «Byzantine Court Culture from the Point of View of Norman Sicily: The Case of the Cappella Palatina in Palermo», in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, a cura di H. Maguire, Washington D. C. 1997, pp. 101–14.

¹⁵ Benedetto Rocco, «I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico, liturgico. I La Martorana», *Ho Theologos*, 1 (1974), p. 200.

¹⁶ Ibid., p. 201.

¹⁷ Beat Brenk, «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte Medievale*, 4 (1990), pp. 135–50.

¹⁸ Norberto Grammacini, «Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter», *Städte Jahrbuch*, 11 (1987), pp. 147–70.

¹⁹ Margaret E. Frazer, «Abbot Desiderius' Revival of the Arts at Montecassino: Additional Evidence», in *Festschrift Yvonne Hackenbroch*, a cura di Jörg Rasmussen, München 1984, pp. 11–23.

²⁰ William Melzer, *La porta di Bonanno a Monreale*, Palermo 1987; Ursula Mende, *Die Bronzetzungen des Mittelalters (800–1200)*, Monaco 1983; Albert Boeckler, *Die Bronzetzungen des Bonanus von Pisa und Barisanus von Trani*, Berlin 1953.

(3,70×7,80 m). Quella di Pisa misura solo 3×4,70 m. La grandezza straordinaria di questa porta di Bonanno a Monreale è di per se stesso un riflesso della retorica dell'alterità.

La seconda porta bronzea del duomo di Monreale dà accesso dal lato settentrionale alla navata laterale, e probabilmente era adibita all'uso quotidiano della relativamente piccola comunità di fedeli di Monreale. È opera di Barisano da Trani, misura 2,15×4,23 m. e si compone di 28 formelle figurate. Al contrario di Bonanno, Barisano si avvale da matrici già adoperate nel 1179 a Ravello e per il portale del duomo di Trani. La matrice col donatore ai piedi di san Nicola di Bari, per esempio, viene ripetuta a Monreale; ma qui l'artista si è sostituito al donatore, modificando solo l'iscrizione, che ora cita il suo nome («Barisanus Tranensis me fecit»): ha cioè in pratica indossato i panni del donatore di Ravello.

Il programma include due «Maiestas», collocate tra Giovanni Battista ed Elia, quest'ultimo precursore dell'Antico, Giovanni Battista del Nuovo Testamento. Come a Trani e a Ravello, anche a Monreale Barisano ripete la «Deposizione» e la «Risurrezione». Otto apostoli siedono sotto arcate riccamente ornate. Seguono, come a Trani e a Ravello, arcieri, gladiatori, alberi della vita e santi cavalieri (Giorgio e Eustachio). Il programma di Bonanno da Pisa è biblico, illustrativo della storia della salvezza, teologico-canonico; quello di Barisano da Trani trascoglie dalla Bibbia singole figure e scene, a cui connette, con una strategia associativa, temi e motivi che ampliano l'ambito biblico.

Ai due portali bronzei di Monreale spettano funzioni diverse, ma la loro *raison d'être* non si esaurisce nella loro funzione: essi sono segni visibili della munificenza reale, di cui la retorica dell'alterità è parte integrante.

L'osservatore deve al tempo stesso poter fruire della visione di un caleidoscopico mondo di immagini, e formarsi un concetto del processo artistico, delle tecniche retoriche e dei stili vari impiegati per tradurre figurativamente l'ideologia regale del potere. La retorica di questa ideologia è quella della «varietas» e dell'alterità. La simpatia del pubblico viene catturata attraverso la «varietas». ²¹

La «varietas» doveva essere scelta e ordinata con piena consapevolezza, ed è palmare che porte bronzee costosissime potevano esser commissionate solo da un mecenate molto benestante, perché sarebbe stato più semplice e meno costoso ordinare le due porte bronzee ad un solo artista e scegliere semplicemente un artista locale. ²²

Queste aspirazioni pretenziose regali delle quali segniamo le tracce si manifestano ancora più spiccatamente nei mosaici parietali per la Sicilia assolutamente sorprendenti che vengono giudicati dalla ricerca spesso come bizantini. Ma che significa «bizantini»? Si tratta solo di storia delle influenze o di ricerca investigativa di impronte digitali? Ne dubito. Una direzione di ricerca dominante da molti decenni ha per la «bizantinità» di un'opera d'arte un'ammirazione infinita: Bisanzio è il marchio di qualità e autenticità, e inoltre una garanzia per l'infrangibile sapere dell'antico. Una critica a questo concetto di «bizantinità» diventa facilmente un sacrilegio, una macchia sulla pura e limpida tradizione della grecità.

Se l'artista bizantino non può presentare la sua alta arte in forma cristallina, la colpa non è sua ma piuttosto dei Normanni; e qui siamo arrivati al punto dolente, perché né la cappella Palatina né la Martorana, Cefalù, Monreale sono edifici bizantini, al contrario sono edifici prettamente normanni (anche la Martorana, le cui proporzioni e forme edilizie e architettoniche sono prettamente normanne) e senz'altro anche la ripartizione degli spazi e delle pareti di questi edifici, sicché ai mosaicisti greci si drizzarono i capelli quando furono chiamati a realizzare i mosaici. Non è pensabile altrimenti che i mosaicisti greci dovettero collaborare con i capomastri normanni, cioè il mosaico risultò il prodotto di una collaborazione comune.

Sotto queste condizioni ci si deve immaginare che la Cattedrale di Cefalù, la Palatina e la Martorana che sono più o meno contemporanee (1143 Palatina, 1148 Cefalù, Martorana non prima del 1146–47) siano state mosaicate più o meno contemporaneamente per così dire 1:1, da artisti di pura provenienza costantinopolitana? Noi non possediamo la minima prova scritta per la collaborazione di artisti cos-

²¹ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2^{da} ed., vol. 1, München 1960, p. 141; Axel C. Gamp, «Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau», in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, a cura di Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi u. Philippe Büttner, Berlin 1995, pp. 287–308; Beat Brenk, «Programmatik der Kapitelle», in *Werke und Tage* (vedi nota 7), pp. 43–50.

²² Vorrei menzionare in questo contesto solamente il sarcofago dell'archimandrita Luca di Messina, morto nel 1149, e la fonte battesimale proveniente dal monastero basiliano di San Salvatore, scolpita – come dice l'iscrizione greca, «per ordine del Santissimo nostro Padre e grande archimandrita Luca» nel 1135. Questi due monumenti riflettono le tradizioni scultoree locali in Sicilia; Giuseppe Agnello, «Le sculture bizantino-normanne del Museo di Messina», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, 38 (1965/66), pp. 195–220.

tantinopolitani. Fino ad ora la ricerca ha optato per questa tesi senza realmente poterla provare. Già Victor Lazarev ritenne i mosaici absidali di Cefalù «the purest form (of) Greek tradition which was imported into Sicily in the twelfth century»,²³ «in which Western influence is not perceptible»;²⁴ egli lodava la loro «correctness of proportion» e «classic elegance» e pensò che fossero paragonabili con i mosaici di Dafni e soprattutto costantinopolitani.²⁵ Ma siccome non esistono mosaici significativi del XII secolo a Costantinopoli, Lazarev deviò subito verso i monumenti russi: mise in gioco gli affreschi di Vladimir e i mosaici di San Michele a Kiev, dei quali pretese senza esitare che appartenessero alla pura tradizione costantinopolitana. Nei mosaici delle pareti laterali del presbiterio di Cefalù lo studioso russo riconosce «specifically Sicilian elements»,²⁶ perché qui emergono iscrizioni latine insieme a quelle greche e questo sarebbe un segno «that local Sicilian artists who had been trained by the imported Greek artists helped make the mosaics».²⁷

Sin dal saggio di Lazarev queste opinioni sono state più o meno ripetute senza cambiamenti. A un certo punto emerse l'opinione che il Pantocrator fosse stato sistemato nell'abside in mancanza di una cupola.²⁸ Che idea senza fantasia! Il Pantocrator di Cefalù (fig. 1) non è stato preso sul serio da

nessun autore come opera d'arte, spesso discusso ma senza accrescimenti della conoscenza, e con la noiosa questione dei modelli.²⁹ Questo «megalopantocrator», come vorrei chiamarlo, è una composizione inconsueta in ogni rispetto, e imponente, e di fatto sovrastante, e che è impossibile chiamare una soluzione di ripiego, ma invece come manifestazione altamente originale che ha il senso di impressionare ed emozionare i fedeli con la sua intera monumentalità e corposità e col suo fisico profondamente serio, con la retorica della *gravitas*. L'iscrizione del libro aperto è una citazione da Giovanni 8,12 «Chi mi segue avrà la luce»: anche se questa citazione ritorna ad Hosios Loukas, a Costantinopoli e in Cappadocia,³⁰ questo non significa affatto che il concetto dell'immagine sia bizantino. Il concetto dell'immagine del Pantocrator di Cefalù è totalmente non-bizantino e può essere stato inventato unicamente da un «concepteur» normanno; nessuna artista bizantino avrebbe mai avuto l'idea di sistemare un pantocratore talmente grande in un'abside, perché questo era il luogo della Madre di Dio. Anche se Cristo consola il fedele con la frase che lui è la luce del mondo, si cerca invano la luce aurale in questo «megalopantocrator». Quello che Cristo annuncia nel suo libro contrasta vehementemente con la sua espressione (fig. 2) che crea timore, ma anche con il contenuto dell'iscrizione dell'abside. Questo Cristo diffonde timore e tremore. Nessun autore ha incluso la grande iscrizione latina che corre intorno alla calotta dell'abside, né la sua interpretazione; essa dice: «FACTUS HOMO FACTOR HOMINIS FACTIQUE REDEMPTOR IUDICO CORPOREUS CORPORA CORDA DEUS». Nello spirito l'iscrizione risulta totalmente anti-greca. Essa annuncia letteralmente che Cristo è stato fatto uomo («factus homo»), contemporaneamente però egli è il creatore dell'uomo («factor hominis») e il redentore del creato («factique redemptor»). Nessuna iscrizione al di sotto di un pantocratore aveva finora annunciato in modo così minaccioso: «io giudico» («iudico») in quanto Dio corporeo i corpi e i cuori degli uomini. Questa iscrizione non è stata scoperta ancora dai cultori del «body language»: Cristo non è mai stato chiamato «corporeus deus» mentre annuncia nello stesso momento il giudizio sopra corpi e cuori: questo megalopantocratore, che fa pensare in certa maniera a King Kong – scusate l'ardire – è nello stesso tempo Cristo e Dio padre come creatore e redentore e giudice. Questo mes-

²³ Victor Lazarev, «The Mosaics of Cefalù», *Art Bulletin*, 17 (1935), p. 194; ugualmente Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, p. 18, e Maria Andaloro, «La decorazione del presbiterio prima del seicento», in *La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la conoscenza storica e il restauro, contributi di storia e storia dell'arte*, vol. 7, (1985), pp. 61–72

²⁴ Lazarev (vedi nota 23), p. 198: «Of all the Sicilian mosaics those in the apse of the cathedral of Cefalù are unquestionably the most closely related to the art of Byzantium. ... In Cefalù, on the contrary, reigns the spirit of classicistic restraint typical of the majority of the productions of the Constantinople school».

²⁵ *Ibid.*, p. 197

²⁶ *Ibid.*, p. 201

²⁷ *Ibid.*, p. 201. Lazarev sostiene, però senza offrirne una prova, che «Apparently, they were produced in the early fifties or at latest in the middle of the sixties ... The third and latest group of the mosaics in Cefalù are those of the upper zones on the walls of the choir and of the vaults ... the upper ones showing an increase in Western elements accompanied by a much greater degree of linear ornamentation», *ibid.*, p. 202.

²⁸ Vedi p. e. Ernst Kitzinger, «Mosaic Decoration in Sicily under Roger II and the Classical Byzantine System of Church Decoration», in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, a cura di William Tronzo, Bologna 1989, pp. 147–65, specialmente p. 160 «In the absence of a dome the Pantokrator here has been placed in the conch of the apse». Stabilendo un nesso causale fra la data della collocazione dei due sarcofagi in porfido (1145) e la data del mosaico absidale (1148), Kitzinger assume che la decorazione musiva sia sorta in concomitanza con la decisione di Ruggero di fare Cefalù la cappella funeraria della dinastia. «The mosaics, in other words, are part of what may be called the «mausoleum project», p. 159.

²⁹ Hubert Schrade, *Malerei des Mittelalters. Gestalt, Bestimmung, Macht, Schicksal. Die romanische Malerei*, Köln 1963, p. 90 sg.

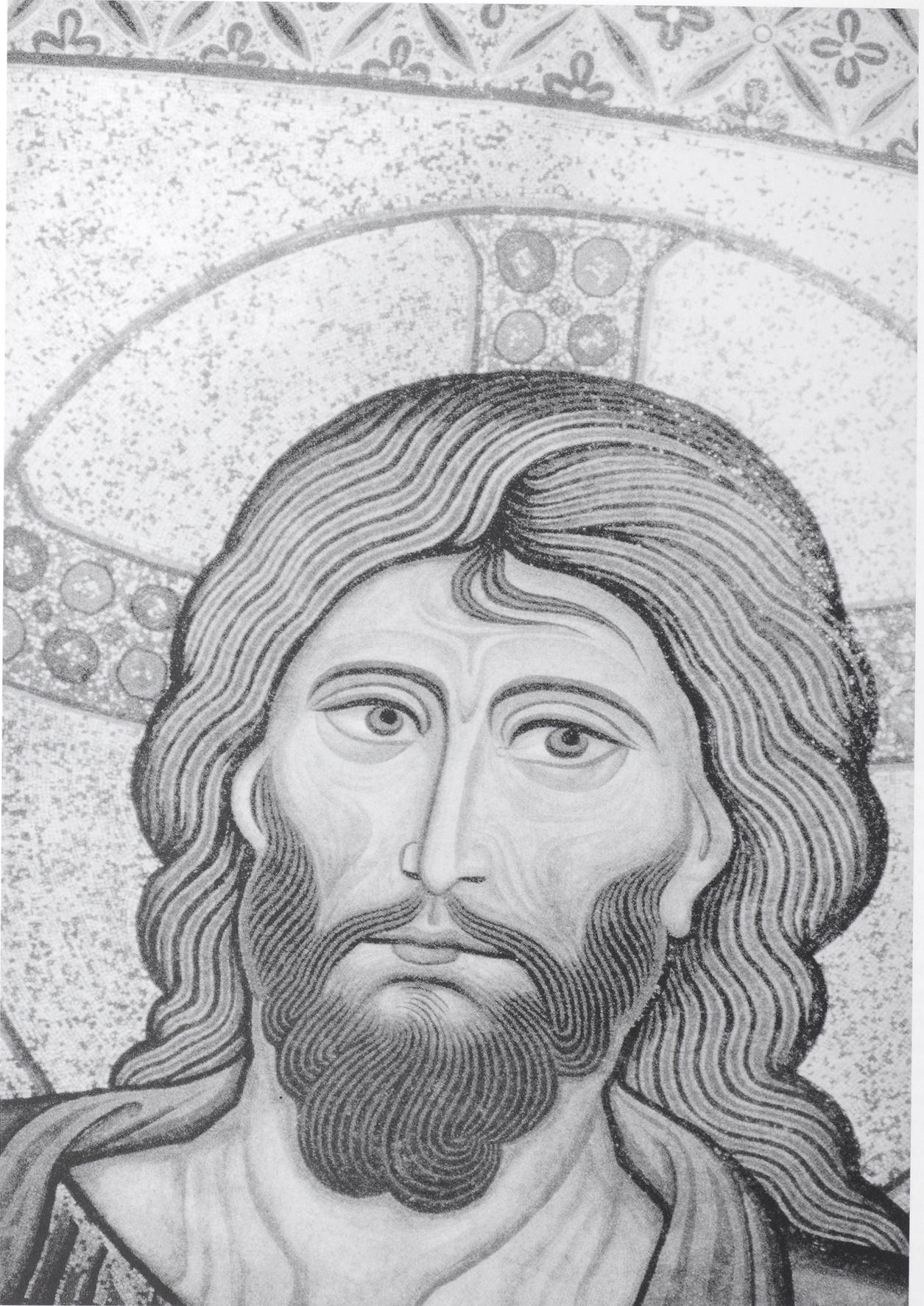
³⁰ Ernst Diez, Otto Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge Mass. 1931, fig. 12; vedi anche Göreme, Karanlık Kilise: Ludwig Budde, *Göreme, Höhlenkirchen in Kappadokien*, Düsseldorf 1958, fig. 69; Istanbul, Hagia Sophia: André Grabar, *La peinture byzantine*, Ginevra 1953, p. 91.



1. Cefalù, abside, Pantocratore

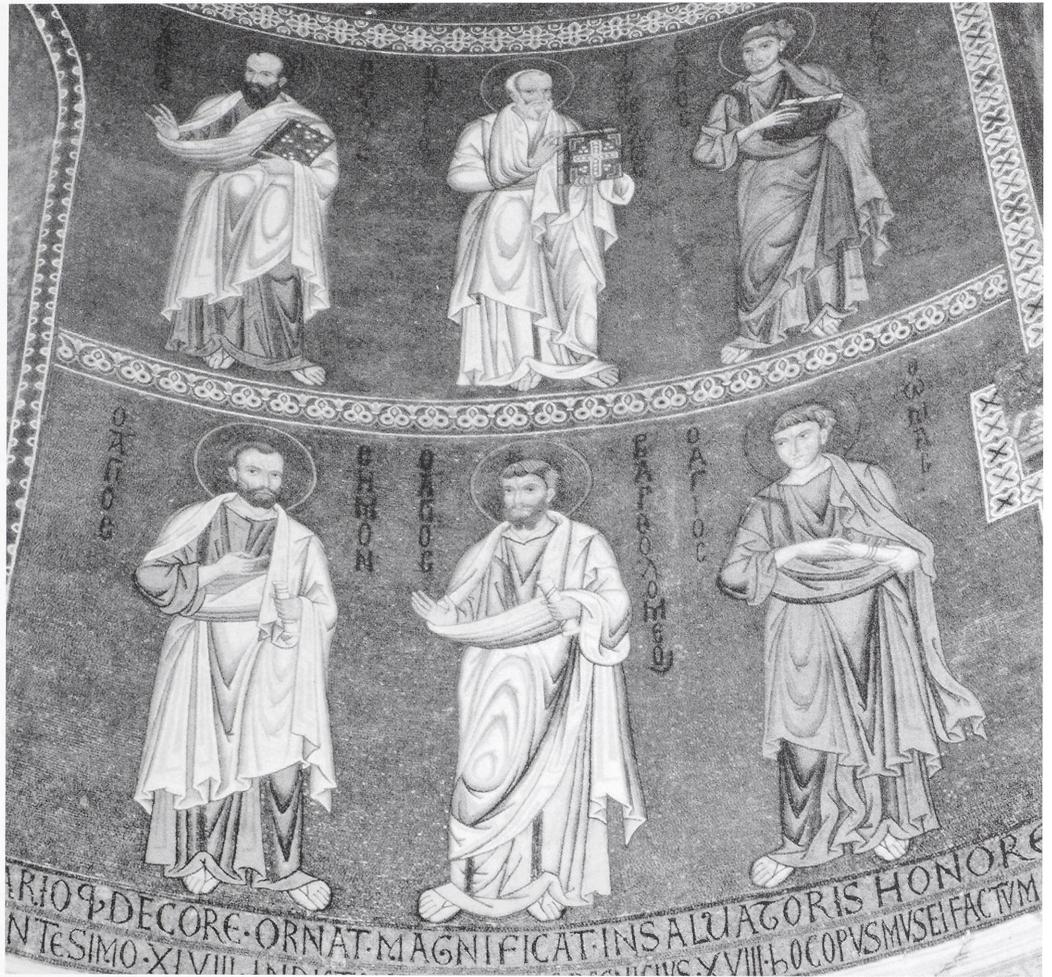
saggio deve essere preso sul serio insieme con l'immagine del pantocrator; l'iscrizione esprime esattamente quello che l'osservatore vede: egli vede Cristo nella sua intera corporeità, però i corpi e i cuori degli uomini non sono visibili, cioè vengono indirizzati evidentemente i fedeli presenti perché loro possono e devono leggere la grande iscrizione assieme con l'immagine dell'abside. Si vede Dio in corpore. La strepitosa convergenza dell'iscrizione coll'immagine del pantocratore è assolutamente singolare e innovativa; il pantocratore è un giudice da non ignorare, che cerca con la sua intera corporea presenza e con i suoi occhi irresistibili i fedeli e parla loro. Lo sguardo del pantocratore e il suo messaggio penetrano nel cuore dei fedeli. Non esiste secondo me una seconda immagine di Cristo nel medioevo che fa parlare nello stesso tempo il corpo e l'anima in maniera talmente impressionante.

Fin qui l'interpretazione, ma con questo non si è detto nulla sulla forma artistica, perché anche questa è prettamente priva di precedenti e, tranne l'eccezione della Cappella Palatina e di Monreale, anche senza successione, e questo non senza ragione: gli occhi stancati e sciupati dal molto vedere e visitare dell'uomo della nostra epoca si sono abituati solamente a percepire l'iconografia. Il concepitore di questo mosaico absidale fece di un pantocratore un cosmocratore intendendo la sua immagine in maniera sopradimensionata grande nel catino dell'abside; le proporzioni solite vengono dissolte. Il pantocratore domina talmente l'abside e sembra essere talmente vicino ai fedeli che Maria, gli arcangeli e gli apostoli a causa delle minori proporzioni diventano figure secondarie. Cosa ha fatto il concepitore per scavalcare questo abisso tra il pantocratore e le figure secondarie? Basta solamente guardare il disegno molto particolare del pallio di

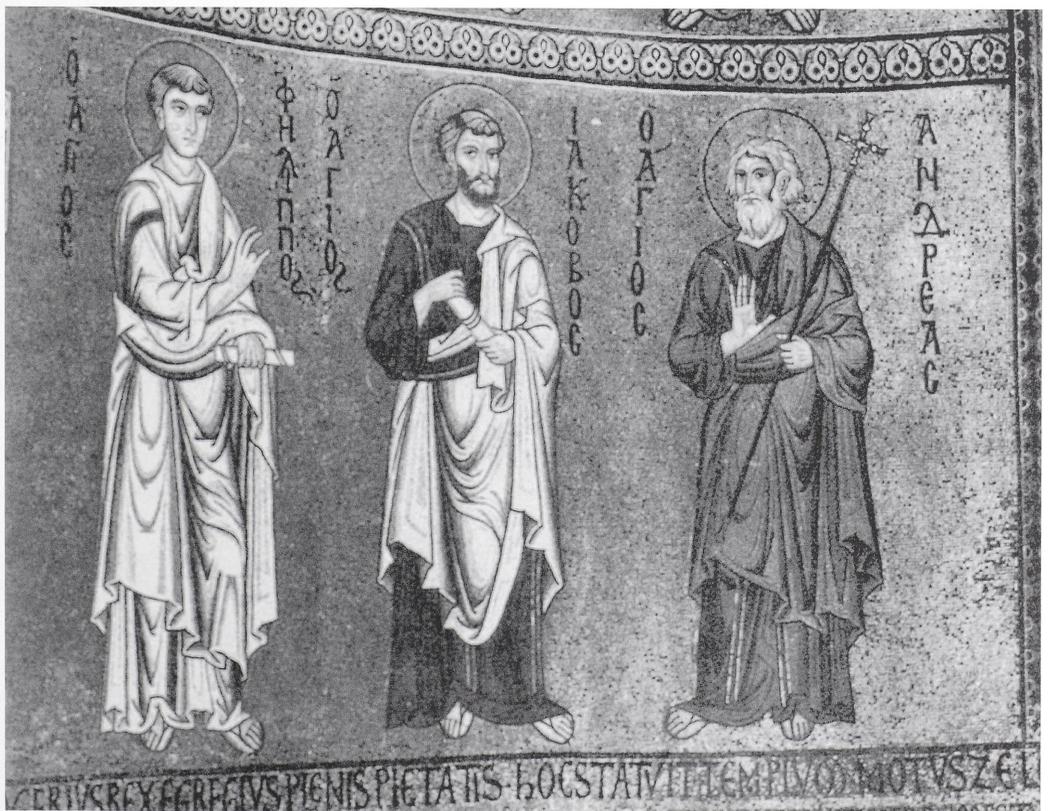


2. Cefalù, dettaglio del viso del Pantocratore

3. Cefalù, abside, parte destra

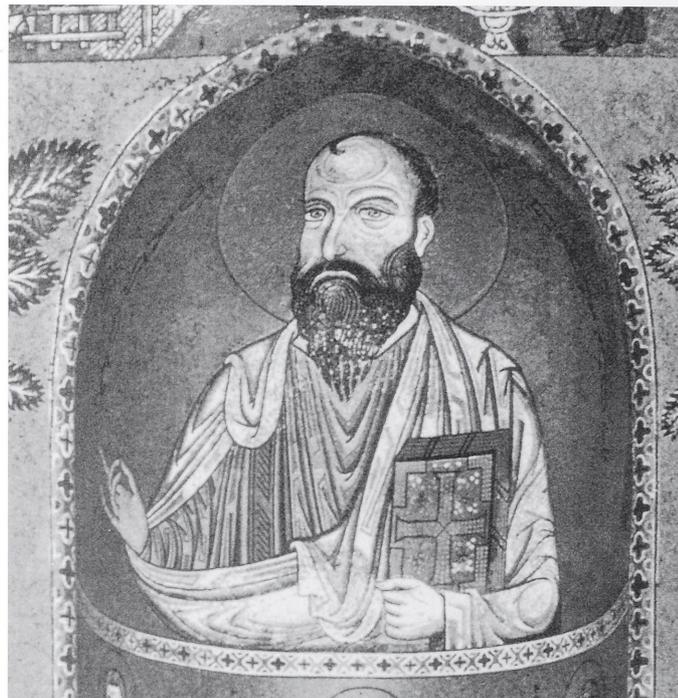


4. Cefalù, abside, apostoli di sotto, in particolare San Jacopo, parte sinistra



Cristo (fig. 1) per riconoscere che esso ritorna negli apostoli molto simile però anche variato. Il pallio di Cristo blu scuro prende la forma di una sciarpa rigonfia che scende sinuosamente e che circonda la mano destra di Cristo e ha un bordo diritto, ma questa sciarpa ritorna in almeno dieci apostoli, in forme molto simili in Pietro e Paolo (fig. 3), ma la sciarpa di Cristo ha un disegno molto più raffinato di quella degli apostoli nei quali la cifra si deteriora in semplice motivo. Quarant'anni fa io avrei concluso da questa osservazione che Cristo fosse stato – *horribile dictu* – disegnato da un mosaicista bizantino, gli apostoli invece – *horribile visu* – da un aiuto siciliano, e avrei potuto contare sul muto consenso dei miei colleghi, e ancora che il disegno del pantocratore fosse più organico cioè più antichizzante e perciò bizantino, e il disegno degli apostoli fosse piuttosto grossolano e perciò siciliano normanno. Ma adesso nell'anno 2003 soffia in faccia il vento glaciale proveniente dal campo dei nichilisti dello stile, e non senza qualche diritto, e malgrado questo non possiamo semplicemente negare che i grandi piedi piatti degli apostoli (figg. 3, 4) stiano in contrasto flagrante con le loro mani e i visi disegnati molto finemente; gli abiti degli apostoli sono tutti di tre taglie troppo grandi così che l'artista «lotta» con le masse delle stoffe. L'apostolo Jacopo ha due piedi ma solo una gamba che si trova fatalmente al centro del corpo: è questa adesso la spesso lodata qualità bizantina? Questa pluralità di stili in una stessa opera d'arte ci fa pensare al ciclo di San Francesco ad Assisi dove il disegno delle figure delle teste e dei vestiti può essere assegnato a vari maestri. Bruno Zanardi³¹ ha mostrato convincentemente le giornate e la razionalizzazione del cantiere che consentiva a più esecutori di lavorare indipendentemente su livelli diversi della decorazione, ma per provare una tale affermazione a Cefalù ci mancano le ricerche tecniche necessarie. Comunque è deplorabile che la tecnica dei mosaici normanni non sia mai stata presa veramente in considerazione; e per quello che concerne Cefalù ci manca il materiale illustrativo basilare. Ma fino adesso sono state pubblicate solo foto sommarie e qualche dettaglio, e lo stesso è vero per la Palatina e Monreale: la conoscenza dello stato di conservazione di tutti questi mosaici è allarmante. Siccome ci manca una documentazione grafica di tutti questi mosaici, tutte le ipotesi su maestranze e artisti sono premature, ma prima che la mia conferenza degeneri in una geremiade ritorno alla mia tematica.

La questione se il pantocratore di Cefalù sia stato mosaicato da artisti da Costantinopoli o italiani-siciliani non può esser risolta sul momento. Questa idea era talmente nuova e



5. Palermo, Cappella Palatina, abside destra, «San Paolo-Pantocratore»

gradita, che è stata ripetuta nella Cappella Palatina in una figura che era impossibile fosse un pantocratore: il *concepteur* mise il busto di san Paolo (fig. 5) a mo' di pantocratore nell'abside destra e ripeté il disegno del pantocratore di Cefalù; anche qui il bordo del pallio ha la forma di una sciarpa avvolgente che è intrecciata in un gradevole movimento ondulante attorno al collo; inoltre san Paolo tiene la sua mano destra benedicente nello stesso sbuffo del pallio come il Cristo di Cefalù. Dobbiamo concludere per forza che quello di Cefalù sia il modello del san Paolo della Palatina, ma sulla reale cronologia di queste due opere possiamo solo speculare. Il significato che però possiede il pantocratore di Cefalù non poteva senza dubbio essere traslato sulla figura dell'apostolo Paolo: questo apostolo Paolo evoca a suo modo l'alterità normanna. Una vera inflazione dell'idea della figura cefaludense si osserva sopra l'abside destra, dove si ripete un Cristo-pantocratore (fig. 6) sopra quello di san Paolo-pantocratore. Evidentemente questa maniera inflazionistica di moltiplicare l'immagine del pantocratore nella Cappella Palatina dimostra chiaramente che questi mosaici sono posteriori ai mosaici di Cefalù.

Dove rimase il significato del pantocratore di Cefalù?

Quelli che guardavano, potevano leggere molto bene l'iscrizione latina che correva attorno all'abside. Il messaggio di questa iscrizione doveva essere visto assieme col panto-

³¹ Bruno Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano 1996, p. 22.

cratore: Cristo è uomo, Dio creatore, redentore e giudice.³² A spiegazione dell'iscrizione latina dell'abside rimando alla grande opera legislativa di Ruggero dell'1140, le Assise. Qui infatti Ruggero dice tra l'altro: «Noi non consideriamo niente più gradito a Dio del fatto che possiamo offrirgli semplicemente quello che egli stesso è, cioè misericordia e giustizia». Nello stesso testo egli afferma inoltre: «Reformare cogimur iustitiae simul et pietatis itinera». Senza perciò subito postulare una relazione causa-effetto tra le iscrizioni del pantocratore e le Assise, tuttavia non si può ignorare la comunanza di ideali e di mentalità.

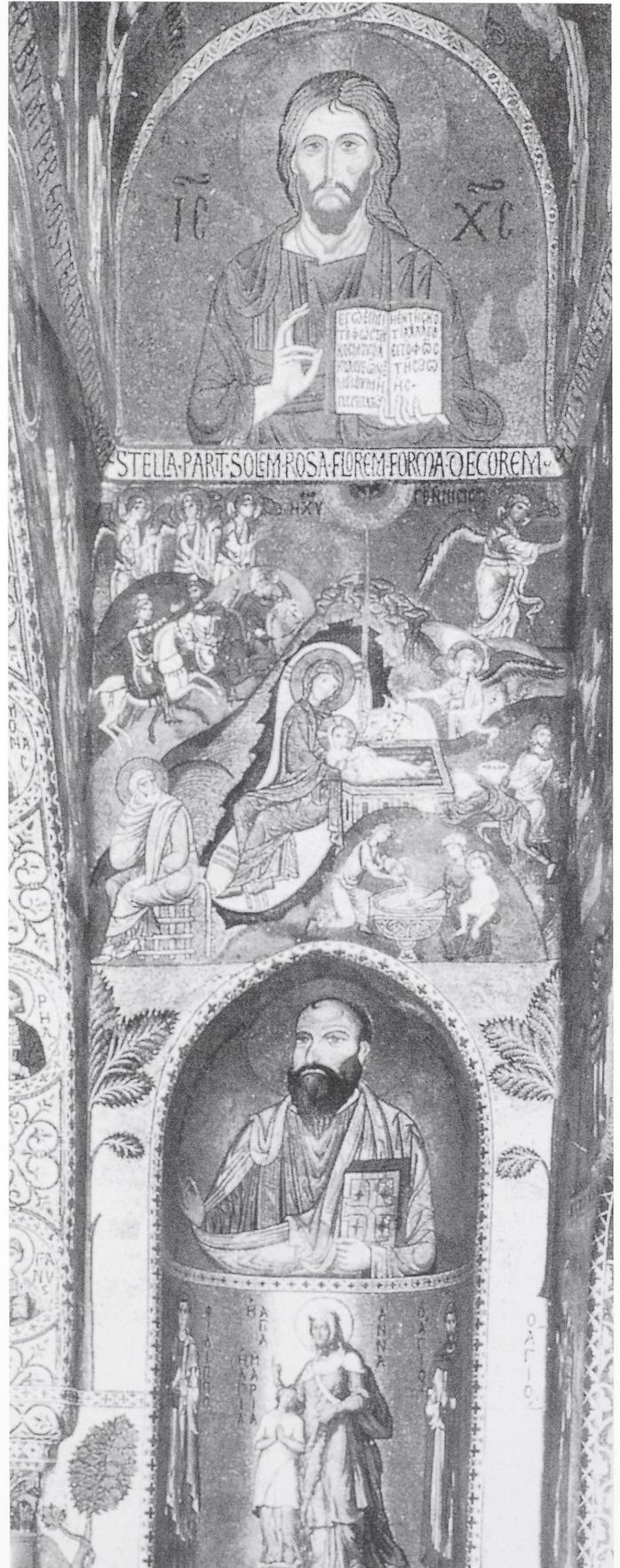
L'iconografia del pantocratore, megalomane e isolata sul grande sfondo d'oro, che in una chiesa fondata da un re, presenta un Dio corporeo e giudicante, evoca nello stesso tempo, il sovrano giudicante sulla terra, Ruggero II. In un più ampio senso il «megalopantocratore» illustra una frase dai versetti 8,15 che nell'ideologia cristiana del governo ha sempre giocato un ruolo importante: «Attraverso me regnano i re». Non a caso questa frase si incontra anche nel Proemio delle Assise: «per me reges regnant et conditores legum decernunt iustitiam». L'aggiunta dei «conditores legum» non corrisponde alla lettera ai versetti, bensì è di Ruggero stesso e allude a Ruggero.

Poichè questi nell'anno 1140 aveva promulgato le Assise del regno di Sicilia, gli importava rappresentare all'esterno il proprio ruolo come giudice supremo dell'impero. Le Assise ribadiscono l'assolutezza dell'autorità regale: il re è cosciente del fatto che è Dio a concedergli la spada del potere secolare. «Cum omnis potestas a domino Deo sit...».³³ Probabilmente per questa ragione egli fece raffigurare il pantocratore nell'abside e lo fece designare come giudice nell'iscrizione. La grandezza enorme del Cristo allude anche alla pienezza della potenza di Ruggero, cioè alla sua indipendenza da qualunque signoria terrena.

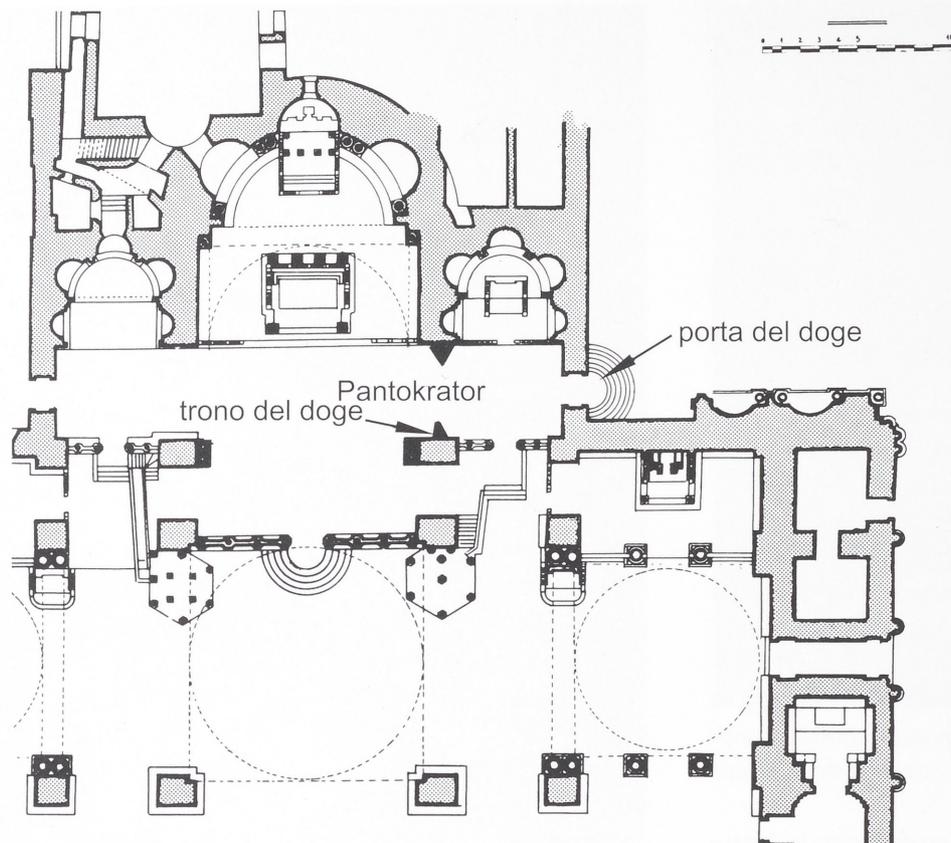
Io ammetto ben volentieri che la mia interpretazione del pantocratore di Cefalù non converge con l'interpretazione di Kitzinger, che pensava che i mosaici absidali di Cefalù fossero nati nel contesto del cosiddetto «progetto-mausoleo», in altre parole che il mosaico del presbiterio fosse contemporaneo alla collocazione dei due sarcofagi di porfido, ed egli scrive: «The mosaics, in other words, are part of what may be called the «mausoleum project» ...The holy personages have been summoned to protect the king in death

³² Si potrebbe ipotizzare che l'iscrizione si riferisca alla simultanea presenza di Cristo e del re: «ergo structori tanto salvator adesto» significa: che il Salvatore assista un così illustre fondatore! Affinché egli, con la modestia del suo cuore, possa mantenere il favore dei suoi sudditi («ut sibi submissos conservet»).

³³ Beat Brenk, «La simbologia del potere», in *I Normanni. Popolo d'Europa 1030-1200*, a cura di Mario D'Onofrio, Venezia 1994, p.196.



6. Palermo, Cappella Palatina, abside destra, Cristo-Pantocratore sopra «San Paolo-Pantocratore»



7. Venezia, San Marco, trono del Doge (schizzo dell'autore)

as well as in life». ³⁴ Però una relazione oggettiva contentistica dei mosaici col campo funerario dei sarcofagi è secondo me non riconoscibile. Eve Borsook ha invece formulato l'ipotesi, «that originally Roger's sarcophagus or some kind of royal seat (or both) were located in or near this (north) side of the presbytery». E più recentemente Mark Johnson ha segnalato le fondamenta di due troni che sono apparsi durante gli scavi nel presbiterio, ³⁵ ed egli ne conclude che Ruggero e i suoi eredi avevano il diritto di sedere nel santuario durante la liturgia. Il re si siede al nord, sulla destra di Cristo e il vescovo guardava da sud a nord: «the mosaics were planned with a specific audience of bishop and king in mind». Nella parete occidentale della Cappella Palatina è rappresentato non il pantocratore però un Cristo sul trono enormemente grande fiancheggiato dagli apostoli Pietro e Paolo, ma avendo discusso questa mia idea dodici anni fa, non vorrei ripetermi. ³⁶

Vorrei però segnalare la situazione a San Marco a Venezia (fig. 7) dove il doge entrava in San Marco dal lato meridionale. Sorprendente è la disposizione di quattro colonne con venatura longitudinale nelle due cappelle minori orientali, per le quali non si poterono trovare quattro capitelli uguali; solo i capitelli dell'abside meridionale sono lavori costantinopolitani del sesto secolo, mentre quelli dell'abside centrale e dell'abside settentrionale sono copie medievali di questo tipo: c'erano a disposizione dunque solo due capitelli originali e si fecero copiare gli altri sei. ³⁷ Deichmann ha suggerito che questi due capitelli di spoglio del sesto secolo nell'abside siano stati comprati appositamente per metterli in un contesto privilegiato a San Marco, ma non si sofferma sulla ragione di questa scelta; secondo me sono stati appositamente utilizzati questi due originali costantinopolitani per la cappella di San Clemente, perché essa era lo spazio del doge. Malgrado sia noto che il palazzo ducale era sul lato meridionale di San Marco e che il doge entrava a San Marco da sud, gli studiosi non si sono occupati del preciso luogo destinato al doge all'interno della chiesa; Demus pensava

³⁴ Ernst Kitzinger, «Mosaic Decoration in Sicily under Roger II and the Classical Byzantine System of Church Decoration», in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, William Tronzo (a cura di), Bologna 1989, p. 161.

³⁵ Mark J. Johnson, «The Episcopal and Royal View at Cefalù», *Gesta*, 33/2 (1994), pp. 118-131, specialmente nota 30.

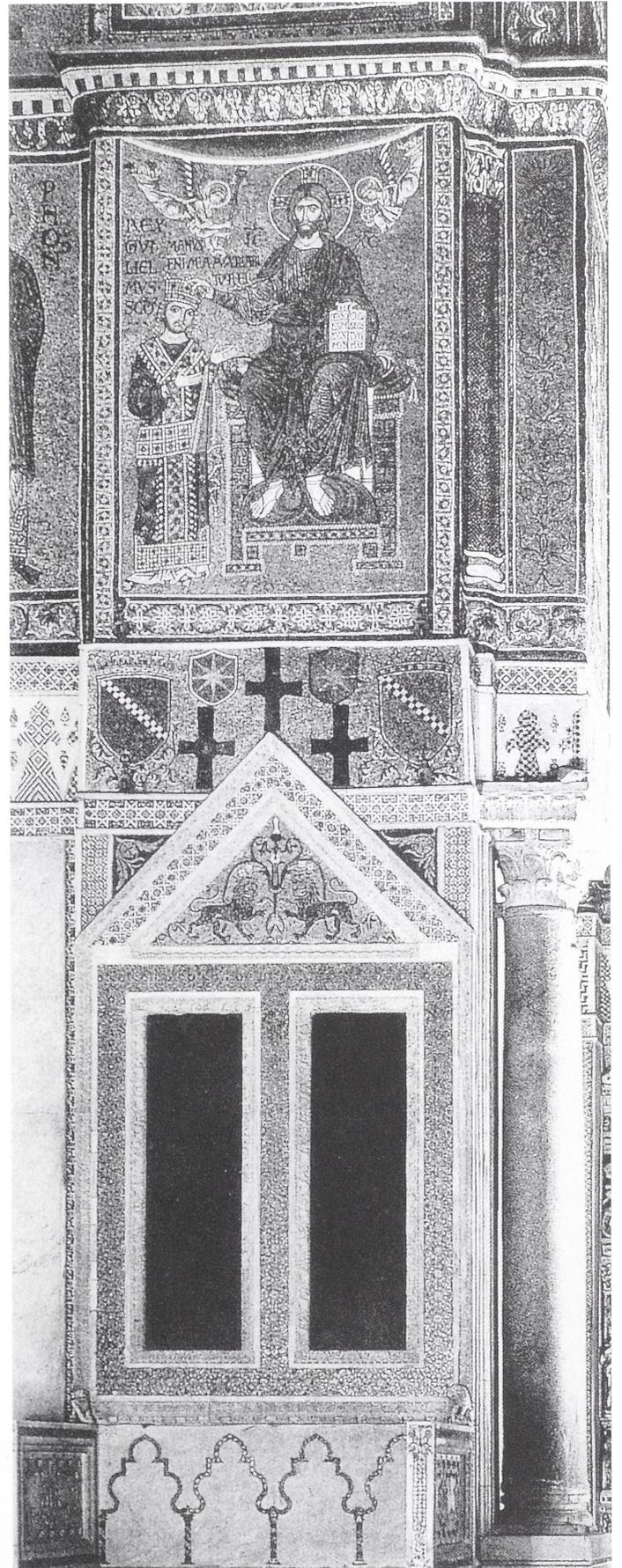
³⁶ Beat Brenk, «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte Medievale*, 4 (1990), pp. 135-50.

³⁷ Friedrich Wilhelm Deichmann, Joachim Kramer, Urs Peschlow, *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981, p. 15, pianta I (Nr. 1-2), fig. 1-2.



8. Venezia, San Marco, Cristo Pantocratore

che il doge avesse il suo trono sotto il mosaico del pantocratore (fig. 8) che si trova sulla parete tra la cappella meridionale e l'abside centrale;³⁸ in questo caso il doge non avrebbe potuto vedere l'altare, ma avrebbe potuto guardare unicamente verso ovest; avrebbe potuto vedere la Vergine sulla parete di fronte, non avrebbe potuto però partecipare al servizio liturgico: e questo non ha senso. Demus è stato ingannato in questa interpretazione dal confronto con Monreale (fig. 9), dove il Cristo è rappresentato sopra il trono del re: ma in questo caso il confronto con Monreale non è per niente cogente; e d'altra parte, perché il doge doveva volgere le spalle all'altare? Secondo me il trono stava davanti al pilastro di fronte, che è rivestito con massima cura di marmo (fig. 10 e 11); gli ortostati sono incorniciati due volte, la cornice interna consiste in marmo colorato e la

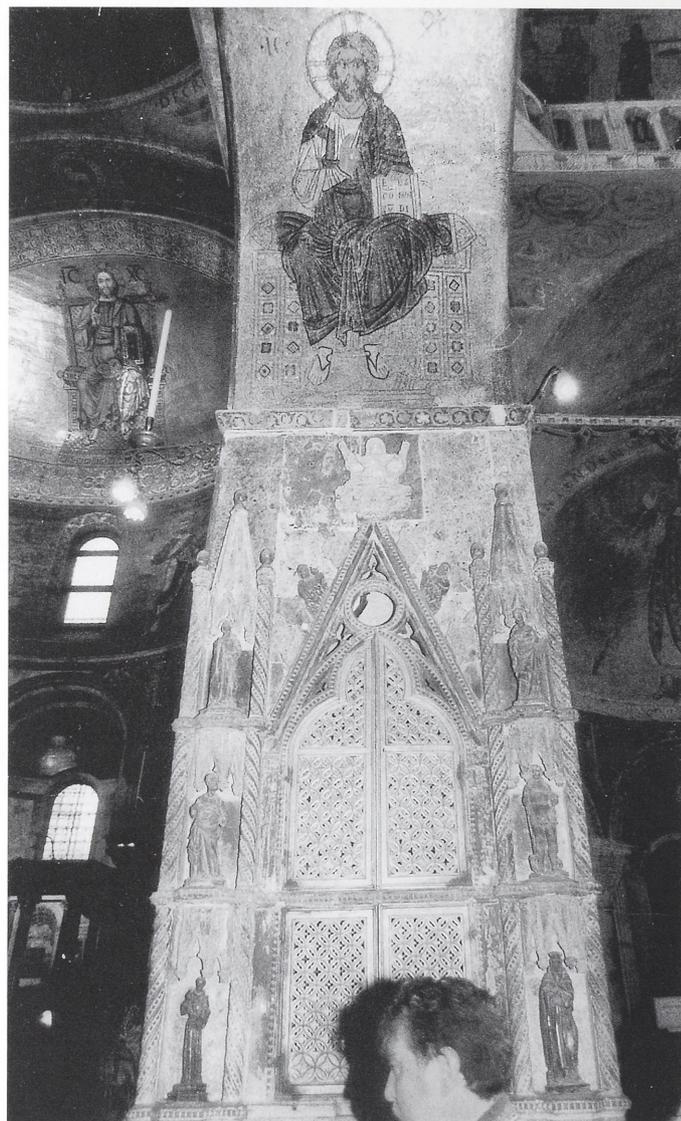


9. Monreale, Duomo, trono di re Guglielmo

³⁸ Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, p. 47 sg.



10. Venezia, San Marco, rivestimento di marmo sul pilastro dietro il presunto trono del doge



11. Venezia, San Marco, Cristo Pantocratore e altare reliquiario

cornice esterna di un ornamento scolpito. Il rivestimento di marmo e il mosaico del pantocratore non possono essere datati al 1100, ma sono stati aggiunti durante la prima metà del XII secolo.³⁹

Da questa posizione il doge poteva vedere comodamente sia il pantocratore sulla parete di fronte, sia l'altare, senza però essere a sua volta veduto dal popolo. Siccome oggi il

pilastro sotto il pantocratore è coperto da un altare reliquiario tardomedievale (fig. 11), non sappiamo come questo pilastro fosse stato decorato all'origine; parte del suo rivestimento era di porfido. Questo altare reliquiario tardomedievale è la prova che la collocazione del trono del doge in questa posizione, ipotizzata da Demus, è inammissibile: un luogo talmente preminente non sarebbe stato coperto nel tardomedioevo semplicemente con un altare. Dal momento che il doge non era visibile ai fedeli, questo trono non doveva essere utilizzato durante le grandi feste chiesastiche, ma solo per le celebrazioni liturgiche giornaliere. Durante le sontuose feste della Chiesa e dello Stato il doge doveva sedere in un posto ben più visibile, e cioè nel presbiterio davanti all'altare o, come è sostenuto da Andrew Hopkins, sul pulpito destro, il cosiddetto »bigonzo«, in *cornu episto-*

³⁹ Otto Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300*, Baden/Wien 1935, pp. 16 e 83 con nota 9; Demus riferisce una iscrizione nella cappella di San Clemente: «Anno Domini 1159 cum dux Vitalis Michael Got(ifredi regis immunitates susc)epit tabulas Petrus add(ere co)epit»; vedi anche Ferdinando Ongania, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia 1888, p. 398 sg. Il racconto di Alberto Magno sul disegno di lastre di marmo vere, che ha visto a Venezia negli anni venti del XIII secolo, non dovevano provenire da San Marco.



12. Venezia, San Marco, abside, Pietro e Marco

lae.⁴⁰ Quando il doge alzava gli occhi vedeva il pantocratore in trono (figg. 8 e 11). Tutto questo non è mai stato documentato fotograficamente o graficamente, e l'immagine del pantocratore nel libro di Demus⁴¹ è fuorviante perché manca il contesto architettonico al quale del resto appartiene anche una iscrizione nella cappella di San Clemente che si rivolge in modo specifico al doge: «dilige iustitiam,⁴²

sua cunctis reddito iura puer cum vidua, pupillus et orphanos, o dux, te sibi patronum sperant, pios omnibus esto; non timor, aut odium vel amor, nec te trahat aurum: ut flos casurus dux es, cineresque futurus: et velut acturus, post mortem sic habiturus».⁴³ Anche l'iscrizione sopra il pantocratore in trono (fig. 8) si rivolge direttamente al doge, dal momento che il suo trono si trovava di fronte. Demus ha

⁴⁰ Andrew Hopkins, «Architecture and Infirmitas. Doge Andrea Gritti and the Chancel of San Marco», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57 (1998), pp. 182–97, in part. p. 183: «On solemn feast days the doge attended mass here, and the election of a new doge was announced from the bigonzo, where he was then presented to the people». L'autore cita un testo del 1526, nota 23: «Il Serenissimo va in pulpito con li oratori et quello che porta la spada e il compagno.» Durante certe processioni il doge si tratteneva nella Cappella San Clemente. Così dice un testo del 1513, nota 26: «Dove sentava il Principe, ... dove se inzenochiava, ch'è avanti l'altar di San Climente, dove è solito di star li principi con gli oratori quando si fa tal procession» (ringrazio Julian Gardner per que-

sto rinvio bibliografico). Il «bigonzo» è stato costruito nel primo Duecento. Sullo sviluppo delle cerimonie nel X, XI e XII secolo vedi: Gina Fasoli, «Liturgia e cerimoniale ducale», in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di Agostino Pertusi, vol. I/1, Firenze 1973, pp. 261–93.

⁴¹ Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. 1: *The Eleventh and Twelfth Centuries*, Chicago e London 1984, p. 54 sgg., fig. 31 (l'odierno mosaico della Vergine è del 1509); vol. 2, tav. 83.

⁴² DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM (Sap. Salomonis 1.1).

⁴³ Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, p. 50 e sgg., nota 190.



13. Venezia, San Marco, rivestimento di marmo sul pilastro dietro il presunto trono del doge, parte inferiore

analizzato questa iscrizione, che rimanda ad un formulario piuttosto diffuso di venerazione cristologica: «nam deus est quod imago docet, sed non deus ipsa, hanc videas sed mente colas quod noscis in ipsa»;⁴⁴ il senso di questo pantocratore è simile alle rappresentazioni di Cefalù e Monreale che intimano al re normanno, il quale legittima il potere terrestre. Malgrado il monito di non venerare l'immagine, questo mosaico è un documento che si inserisce nella tradizione della cupola di Aquisgrana e della corona imperiale a Vienna, sulla quale vi è un'iscrizione: «per me reges regnant»; ma siamo molto lontani da una iconografia o da una iconologia canonica, che regoli la relazione tra il doge e Cristo; l'alterità consiste nella consapevole e particolare accentuazione del contesto liturgico-politico, per il quale non vi erano modelli vincolanti.

Demus ha richiamato l'attenzione sul fatto che il doge poteva anche partecipare al servizio liturgico dalla galleria

sopra la Cappella di San Clemente.⁴⁵ In modo simile si è espresso già Ongania,⁴⁶ senza però fornirci prove per l'età medievale. Egli dice: «In questi palchetti o poggioli stavano al tempo della repubblica i suonatori che accompagnavano il canto durante le funzioni ecclesiastiche. Caduta la repubblica vi salirono gli imperatori, i re e i dignitari dello stato, per assistere agli uffici divini». La questione dei luoghi di stazionamento dei dogi, durante le varie celebrazioni liturgiche e statali, non può essere comunque risolta presupponendo l'esistenza di un unico trono. In questo contesto è anche importante ricordare che un «liber ordinarius» per San Marco del XI/XII secolo che possa informarci su questo aspetto della questione, non è stato per ora trovato.

Cosa poteva vedere il doge quando prendeva posto sul trono e da lì contemplava i due pantocratori, quello che abbiamo già descritto e l'altro nel catino dell'abside centrale? Vedeva senz'altro l'altare sotto cui si trova la tomba

⁴⁴ Demus (vedi nota 41), p. 56 sg., fig. 83. In questo contesto dobbiamo anche ricordare l'immagine di Cristo nell'abside sopra il trono dell'imperatore nel Chrysotriklinos: Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, p. 184.

⁴⁵ Demus (vedi nota 43), p. 86.

⁴⁶ Ongania, (vedi nota 39), p. 415; vedi la pittura del 1689: Hopkins (vedi nota 40), pp. 182-97, fig. 17.

di San Marco e i mosaici dell'abside.⁴⁷ Dietro l'altare era collocato il trono di San Marco da Alessandria,⁴⁸ oggi conservato nel Tesoro di San Marco. Nel catino dell'abside era rappresentato ancora una volta il pantocratore in trono⁴⁹ e tra le finestre della zona inferiore i quattro personaggi, ossia i patroni di San Marco e dello stato veneziano. Si tratta dunque di un programma che non si può analizzare nella sua provenienza, nè nelle sue influenze, dal momento che è stato concepito unicamente per San Marco, ed è un programma radicalmente veneziano. Pietro e Marco⁵⁰ stanno come apostoli di pari importanza al centro e si indicano reciprocamente in maniera epidittica tra di loro (fig. 12), come cantanti dopo l'applauso finale di un'opera: un dialogo tra comprimari che termina inaspettatamente con la supremazia dell'uno sull'altro. Diversamente da Nicola ed Ermagora⁵¹ collocati tranquillamente alle estremità, questi due «superapostoli» sono vestiti entrambi con tuniche blu e pallia bianchi, ma Marco supera Pietro in due particolari: il vestito di Marco possiede più pieghe a confronto con quello di Pietro; inoltre Marco si presenta sans gêne frontalmente, mentre Pietro si avvicina a Marco con un atteggiamento subordinato. Questo significa che il disegno e lo stile delle pieghe sono stati scelti come un mezzo retorico per distinguere Marco da Pietro. Ai mosaicisti non importava esibire modelli bizantini: il loro scopo era invece di mostrare Pietro e Marco come apostoli di pari dignità, riuscendo però a distinguere in maniera molto sottile Marco, per farlo apparire come l'apostolo più importante. Io non mi occupo dei confronti stilistici bizantini perché non esistono:⁵² il concetto di questo programma e del suo disegno è puramente veneziano.

L'iscrizione sopra le teste dei quattro santi recita: «Quatuor hos iure fuit hic proponere curae/, corpibus quorum

praecellit honor Venetorum/His viget, his crescit, terraque marique nitescit/, integer et totus sit ab his numquamque relictus».⁵³

Questa iscrizione parla senza ambiguità dei corpi di questi quattro santi, ai quali i veneziani riconoscevano l'onore e il successo «in terra e in mare». L'iscrizione svela il senso del mosaico.

Alla luce di questi dati si può affermare che il doge vedesse due «pantocratori», uno immediatamente davanti al suo trono (fig. 8), l'altro nell'abside: il primo era un'immagine completamente privata ed era indirizzata esclusivamente a lui, l'altra nell'abside era ufficiale e doveva essere visibile per tutti i fedeli. Poiché l'odierno ciborio copre gran parte dell'abside, penso che non possa essere contemporaneo ai mosaici: il messaggio dei mosaici dell'abside era prettamente politico e aveva un senso solo se visibile. Penso che l'odierno ciborio risalga al tredicesimo secolo e ritengo la datazione all'epoca paleobizantina⁵⁴ affatto non convincente.

A questo contesto veneziano appartiene anche la figura di San Clemente nell'abside minore a destra, al quale corrisponde la seguente iscrizione: «nostris intergendens precibus, nos protege Clemens». Giulio Cattin spiega nella sua esemplare analisi dei testi liturgici di San Marco la «eccezionale importanza di san Clemente», con il «fatto di essere associato già in Alessandria nel culto a san Marco, ed annovera nelle devozioni marinare, l'attribuzione di uno speciale compito al santo, del quale la liturgia delle ore cantava l'«habitaculum» ottenuto da Dio in mare, quasi una nuova dimora tra le onde».⁵⁵ Nell'antifonario di San Marco si trova la seguente lezione: «Dedisti Domine, habitaculum martyri tuo Clementi in mare in modum templi marmorei angelicis manibus preparatum». Il mare era evidentemente l'elemento che univa i santi Marco, Nicolao e Clemente. Come san Clemente è «padro» di san Marco, così il doge diventa «padro» di Marco e Clemente: il posto del doge fra Marco e Clemente è assai impressionante. Tutto sommato la programmatica dell'abside di San Marco non è riconducibile ad altro e rimane senza precedenti, cioè essa è stata

⁴⁷ Regina Dennig-Zettler e Alfons Zettler, «La traslazione di San Marco a Venezia e a Reichenau», in *San Marco, aspetti storici e agiografici. Atti del convegno internazionale di studi Venezia 1994*, a cura di Antonio Niero, Venezia 1996, pp. 689–709.

⁴⁸ Ongania (vedi nota 39), p. 417: «Notiamo di passaggio che dietro l'altare eravi la Cattedra di Alessandria, attribuita a San Marco, che fu di là tolta nel 1534 per collocarla nella Cappella di San Giovanni Battista a da ultimo nel Tesoro.»

⁴⁹ *Lo splendore di San Marco*, Ettore Vio (a cura di), Venezia 2001, tavola a colori 127; Demus (vedi nota 41) vol. 1, p. 31 «In any case, it certainly was an «orthodox» Pantocrator that was copied by Magister Petrus in the early sixteenth century, and it is extremely probable that a similar figure was already part of the first, original program», fig. 32; Renato Polacco, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano 1991, pp. 206–08; dopo un incendio nel 1419 il mosaico dell'abside è stato completamente rinnovato: Pietro Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venezia 1896, p. 38.

⁵⁰ Demus (vedi nota 41) vol. 1, pp. 31–39; vol. 2 tavole a colori 16–17.

⁵¹ Demus (vedi nota 41) vol. 2, tav. 18–19.

⁵² Demus (vedi nota 41) vol. 1., pp. 36–38. Demus vorrebbe datare le figure dei Santi Marco e Ermagora dopo l'incendio del 1106.

⁵³ Saccardo (vedi nota 49), p. 248.

⁵⁴ Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Studien zu einer spätantiken Werkgruppe*, Münster i.W. 1997.

⁵⁵ Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo*, Venezia 1990, vol. 3, pp. 175 e 286: «Phebus et Cornelius discipuli beati Clementis dixerunt ad populum: Oremus omnes ad Dominum Iesum Christum ut ostendat nobis martyris sui corpus. Invenerunt in modum templi marmorei habitaculum a Deo paratum. – Oremus. (...) Ibi in arca saxea corpus Clementis martyris positum invenerunt. Habitaculum. Dedisti Domine, habitaculum martyri tuo Clementi in mare in modum templi marmorei angelicis manibus preparatum».

progettata per San Marco e solo in questo contesto acquista il suo significato. Chiunque cerchi di far derivare l'architettura di San Marco e dei suoi mosaici da modelli bizantini, non ottiene che il risultato deprimente di scoprire che questi

supposti modelli non esistono per niente.⁵⁶ Non sarebbe dunque arrivato il momento di esplorare la particolarità, l'unicità e soprattutto il carattere veneziano di San Marco⁵⁷ e rispettivamente il carattere siciliano di Cefalù?

⁵⁶ Riflettendo sul problema dell'alterità dell'architettura di San Marco, dobbiamo ammettere che già le enormi dimensioni e la presenza di una forma fin qui sconosciuta in Italia, con pianta a croce e cinque cupole, fanno di San Marco un qualcosa di estraneo; ma i veneziani non hanno scelto l'esterofilia: sono invece ricorsi per le reliquie del loro apostolo al modello dell'*Apostoleion* di Giustiniano a Costantinopoli: si tratta della più eminente copia architettonica del medioevo; August Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, vol. 2, Lipsia 1908, p. 132 sg., 194 sg., 204 sg., 214-16; Luigi Marangoni, «L'architetto ignoto di San Marco», *Archivio Veneto*, 5 (1933), pp. 1-78; Sergio Bettini, *L'architettura di San Marco. Origini e significato*, Venezia 1946, pp. 53-84; Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965, pp. 287-90; Cyril Mango, *Byzantine Architecture*, Milano 1978, p. 168; Demus (come in nota 43), pp. 70-105; Volker Herzner, «Die Baugeschichte von San Marco und der Aufstieg Venedigs zur Großmacht», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 38 (1985), pp. 1-58, in part. pp. 19-28. L'alterità nasceva non per riallacciarsi a costruzioni contemporanee e perciò esteticamente conosciute, ma per riallacciarsi ad un'epoca ormai remota e di per sé estranea. Sulle finalità di questa copia architettonica possiamo solo speculare; Cattaneo ed altri studiosi hanno ipotizzato che l'architetto principale dovesse esser stato un greco e le maestranze invece fossero state italo-veneziane (Demus, vedi nota 43, pp. 89-90); questo suona convincente, però il greco in questione avrebbe dovuto prendere le misure della chiesa degli Apostoli del sesto secolo fino all'ultimo dettaglio, cioè egli avrebbe dovuto fare i rilievi delle piante e dell'alzato; fare i rilievi era senz'altro un compito particolarmente complesso, per il quale era necessario del personale specializzato; a Venezia questo è solamente pensabile ipotizzando un'intensa collaborazione tra maestranze greche e locali. Non si può parlare di una copia fedele dell'*Apostoleion* (Herzner, op.cit., ha attirato l'attenzione sulle differenze marcate tra San Marco e la chiesa degli Apostoli a Costantinopoli. L'altare non sta - come nella chiesa degli Apostoli al centro, cioè al incrocio, nell'abside. Inoltre il piano della galleria non ha colonne, etc.), perché l'interno di San Marco è stato arricchito con colonne di spoglio, e siccome le colonne di spoglio per forza provengono da con-

testi differenti e sono disuguali in altezza, spessore e colore, si può concludere che da queste differenze sia stata condizionata la decisione di procedere ad una determinata elevazione nell'interno della chiesa (Deichmann, Kramer, Peschlow (vedi nota 37), p. 11 sg.: «bei den Schäften handelt es sich im ganzen Bau überwiegend um Spolien... Es sind in der Mehrzahl spätantike Schäfte aus prokonnesischem Marmor, zum Teil von beträchtlichen Dimensionen, wie jene zwischen den Pfeilern der Kreuzarme. Antik sind die Cipollino- und Granit-Schäfte, erste an den westlichen Kreuzarmen; letztere stehen einzeln ohne einen bestimmten Platz»). Herzner ipotizzò che a queste colonne veniva attribuita una funzione portante solo in relazione alla cupola occidentale (Herzner, op.cit., p. 23), però le loro dimensioni hanno condizionato l'altezza delle gallerie e dei passaggi nei piloni che portano le cupole: ciò significa che noi potremo capire il processo di progettazione, solo quando l'altezza di questo materiale di spoglio verrà misurata; poiché Deichmann e la sua équipe si erano assunti l'incarico solo di analizzare il materiale relativo ai capitelli, una misurazione delle colonne non è mai stata intrapresa (La più grande parte del testo di Deichmann è dedicato alle facciate: Deichmann, Kramer, Peschlow (vedi nota 37), pp. 16-26; per la progettazione vedi: Herzner, op.cit., pp. 26-28; anche la pubblicazione più recente sui marmi di San Marco rinuncia a misure esatte delle colonne (*Marmi della basilica di San Marco. Capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, a cura di Irene Favaretto, Ettore Vio e al., Milano 2000, pp. 180-81: disegno assonometrico delle colonne nel presbiterio di San Marco). Il processo progettuale è rimasto oscuro e non esistono per questa ragione piante esatte ed elevazioni di San Marco, ed è da notare che nemmeno l'architetto di Contarini, cioè dell'edificio odierno, è riuscito nell'abside centrale a disporre le colonne simmetricamente. Le colonne del coro hanno non solo una venatura diversa, longitudinale e trasversale, ma sono anche di materiali diversi (pavonazzetto, proconnesio, marmo tessalico).

⁵⁷ La pubblicazione dei testi liturgici di San Marco da parte di Giulio Cattin rivelò il loro carattere veneziano in maniera assolutamente convincente. Egli disse: «l'analisi minuziosa dei libri liturgici marciari, anche dei più antichi, dimostra che sono romani e gregoriani, *quot attinet ad substantiam*» (Cattin, vedi nota 55, vol. 1, p. 37).