

**RUGGERO LONGO**

***L'OPUS SECTILE* MEDIEVALE  
IN SICILIA E NEL MERIDIONE NORMANNO**



Viterbo: Università degli Studi della Tuscia

2009

Università degli Studi della Tuscia di Viterbo.  
Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici.

DOTTORATO DI RICERCA IN:  
MEMORIA E MATERIA DELL'OPERA D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI  
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE  
XXI CICLO

*L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*

LART/01

Coordinatore: Prof.ssa Maria Andaloro

.....

Tutor: Prof. Ulderico Santamaria

.....

Dottorando: Ruggero Longo

.....

Università degli studi della Tuscia di Viterbo.  
Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici.

DOTTORATO DI RICERCA IN:  
MEMORIA E MATERIA DELL'OPERA D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI  
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE  
XXI CICLO

L'OPUS SECTILE MEDIEVALE IN SICILIA E NEL MERIDIONE NORMANNO

INTRODUZIONE

PRIMA PARTE

L'OPUS SECTILE GEOMETRICO MEDIEVALE E IL SISTEMA DEI MOTIVI ORNAMENTALI

I. L'OPUS SECTILE ORNAMENTO TRA ARCHITETTURA E DECORAZIONE	p. 1
1. <i>Opus sectile</i> : aspetti etimologici	p. 1
2. <i>Opus sectile</i> : aspetti semantici	p. 7
3. Estetiche dell'ornamento e critica d'arte	p. 11
II. MOSAICO FIGURATO E MOSAICO GEOMETRICO: LA 'SFORTUNA' CRITICA DELL'OPUS SECTILE	p. 30
1. Caratteristiche tecniche e strutturali dell' <i>opus sectile</i>	p. 31
2. <i>Opus sectile</i> , figuratività e astrazione	p. 34
3. Poetiche medievali e ornamento	p. 42
4. Estetiche dell'ornamento islamico	p. 60
5. Piacere e contemplazione nelle decorazioni del medioevo mediterraneo	p. 82
6. La critica mancata	p. 87
III. IL MICROMODELLO E LA CLASSIFICAZIONE DEI MOTIVI ORNAMENTALI	p. 112
1. Moduli geometrici e riproducibilità dei motivi	p. 113
2. I motivi ornamentali tra l'occidente ed il mondo islamico	p. 136
3. Per un catalogo dei motivi ornamentali a tarsia marmorea nel medioevo	p. 156

## SECONDA PARTE

### L'OPUS SECTILE MEDIEVALE IN SICILIA E NEL MERIDIONE NORMANNO

I. LA RINASCITA DI UNA TECNICA	p. 161
1. Il pavimento della chiesa di Sant'Adriano in San Demetrio Corone	p. 166
2. Il pavimento della chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti	p. 173
II. IL RINNOVARSI DELLA TECNICA	p. 179
1. I cantieri palermitani: la Cappella Palatina e Santa Maria dell'Ammiraglio	p. 187
2. Le maestranze e le squadre di mosaicisti nei cantieri normanni	p. 198
III. RIFLESSIONI CONCLUSIVE	p. 202
1. L'apporto islamico nell' <i>opus sectile</i> del XII secolo	p. 205

#### BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale

Opus sectile

Estetica e critica dell'ornamento

#### RILIEVO DELLE DECORAZIONI IN *OPUS SECTILE* E CATALOGO DEI MOTIVI ORNAMENTALI IN QUATTRO MONUMENTI NORMANNI: SANT'ADRIANO, SAN MENNA, CAPPELLA PALATINA, SANTA MARIA DELL'AMMIRAGLIO

Guida alla consultazione

#### I. L'*OPUS SECTILE* NELL'ITALIA MERIDIONALE

1. Sant'Adriano in San Demetrio Corone
2. San Menna in Sant'Agata dei Goti

#### II. L'*OPUS-SECTILE* IN SICILIA

1. La Cappella Palatina di Palermo
2. Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo

#### APPENDICE:

I LITOTIPI NELL'*OPUS SECTILE* NORMANNO - INDAGINI MINERALOGICO-PETROGRAFICHE E COLORIMETRICHE

*L'OPUS SECTILE* MEDIEVALE  
IN SICILIA E NEL MERIDIONE NORMANNO

## INTRODUZIONE

In un intervento del 1979 inerente le influenze dell'arte islamica in occidente<sup>1</sup>, Oleg Grabar si chiedeva come fosse possibile giungere a conclusioni o ipotesi attendibili riguardo l'arte e le relazioni culturali quando si presentano numerosi gli individui o i gruppi di individui coinvolti. Grabar si riferiva in particolare all'Italia del secolo XIII, ma lo stesso interrogativo sorge se prendiamo in considerazione l'*opus sectile* medievale in Sicilia e nel meridione normanno.

In questo caso i gruppi coinvolti sono costituiti da romani, campani, siciliani, bizantini e musulmani del secolo XII.

Prima dell'intervento di Grabar, Ernst Gombrich aveva percepito che gli storici dell'arte, concentrandosi nella ricerca delle influenze, potevano incorrere nel rischio di perdere di vista il mistero della creazione<sup>2</sup>.

I due autorevoli studiosi hanno fornito le medesime soluzioni: conoscendo i contorni è possibile delineare l'oggetto, sapendo la regola è possibile distinguere l'eccezione. Conoscere i contorni significa ampliare quanto più possibile le conoscenze sui monumenti tipologici connessi con un dato fenomeno. Imparare la regola significa acquisire una consapevolezza delle modalità espressive che consenta di seguirne l'evoluzione. Le eccezioni, che di fatto tracciano la linea evolutiva delle manifestazioni artistiche, rappresentano i nodi della questione relativa alle influenze imputabili nel progresso delle arti.

Nell'evoluzione dell'*opus sectile* medievale le eccezioni scaturiscono nel secolo XI dal cantiere desideriano di Montecassino e nel secolo XII dai cantieri Palermitani. Montecassino chiama in causa le influenze bizantine, Palermo quelle islamiche.

L'intreccio di relazioni genera sovente le eccezioni, che realizzando novità forniscono un numero esiguo di elementi noti utili alla comprensione del fenomeno e sono perciò più difficilmente inseribili in un dato contesto.

L'*opus sectile* medievale in Sicilia e nel meridione normanno è un susseguirsi di eccezioni.

Nella peggiore delle ipotesi l'eccezione, etichettata come ibrido, determina minori fortune critiche. In tal senso si perde di vista il mistero della creazione.

<sup>1</sup> GRABAR O. 1979.

<sup>2</sup> Cfr.: GOMBRICH 1959, p. 28.

Emile Bertaux alla fine del secolo XIX intuisce che le eccezioni, nell'Italia meridionale del secolo XII, provengono dall'influenza dell'arte islamica<sup>1</sup>. Egli però si rende conto di quanto sia pericoloso azzardare influenze senza conoscerne le fonti. L'autore francese ipotizza comunque la presenza di artigiani musulmani nel meridione. Grabar, nell'intervento del '79, riferisce della curiosa assenza di aspetti islamici nel secolo XIII, mentre nel periodo normanno sono cospicui i documenti che attestano arte islamica in Italia. *L'opus sectile* è tra questi.

Per studiare il fenomeno dell'*opus sectile* occorre dunque conoscere l'arte islamica, così come per studiare il mosaico normanno occorre conoscere l'arte bizantina. Viceversa, l'analisi dell'*opus sectile* può fornire dati per lo studio dell'arte islamica e per la conoscenza delle influenze culturali che portarono alla formazione di una *koinè* mediterranea.

Nelle decorazioni medievali in *opus sectile* penetrano modi ornamentali tipici dell'arte islamica. L'ornamento geometrico islamico è astratto per antonomasia. Perciò temi privi di valenze iconografiche e di connotati religiosi vengono accolti senza ostacoli nel mondo cristiano, specie da artigiani specializzati in un'arte geometrica qual è l'*opus sectile*. Ciò significa che possiamo confrontarci solo con delle forme prive di contenuto, con dei motivi ornamentali astratti che non forniscono alcun supporto convenzionale.

L'indagine sull'*opus sectile* in altre parole è un'indagine sull'ornamento astratto.

Nella prima parte del presente volume, fornita una definizione di *opus sectile*, viene affrontata la questione teorica dell'ornamento attraverso riflessioni estetologiche ed indagini storiografiche volte a misurare l'apprezzamento critico delle arti decorative nell'arco del medioevo ed in età contemporanea.

Emerge anzitutto l'importanza che può avere lo studio dell'ornamento come manifestazione artistica all'interno dell'evoluzione del pensiero e dell'arte.

Pertinente in tal senso è l'approfondimento sull'estetica e sulla critica d'arte medievali relative all'ornamento. Nel medioevo l'ornamento è arte più di quanto possa esserlo in epoca moderna e contemporanea. Gli uomini medievali erano proiettati verso una trascendenza immanente del mondo circostante che conferiva loro un'apertura verso l'elemento astratto. L'arte figurativa e rappresentativa, carica di significati e valori contenutistici, non negava l'importanza dell'arte ornamentale, mentre l'aspetto materico dell'opera d'arte era tenuto in grande

---

<sup>1</sup> BERTAUX 1895.

considerazione. L'ornamento medievale doveva possedere le proprietà di procurare piacere ed indurre alla contemplazione. L'*opus sectile* rispondeva ad entrambe le proprietà.

Una digressione sull'estetica dell'ornamento islamico permette di individuare tangenze e punti di contatto con le estetiche medievali occidentali. Tangenze che verosimilmente hanno permesso l'introduzione di modi islamici nell'arte romanica. Procurare piacere era e continua ad essere una delle proprietà fondamentali dell'arte islamica, tesa da sempre ad evitare con cura contenuti religiosi o rappresentazioni mimetiche che rischierebbero di competere con la creazione divina. L'Islam si era specializzato nel creare qualcosa che procurasse piacere senza significare alcunché. Questo requisito diede agli artigiani musulmani l'opportunità di rispondere alle esigenze di culture diverse. Una di queste culture fu quella normanna.

Il valore attribuito all'ornamento in epoca medievale mette in luce le carenze della critica tradizionalmente concentrata sulle arti rappresentative, più semplici da interpretare nei contenuti e nei riferimenti culturali. L'interesse verso l'ornamento sviluppatosi dalla seconda metà del secolo XIX mostra una smania tassonomica dettata dal desiderio di conoscere i linguaggi ornamentali delle diverse regioni ed epoche, ma solo eccezionalmente diviene strumento per la comprensione di un dato fenomeno culturale.

Lo studio dell'*opus sectile* normanno dimostra invece come l'ornamento possa fornire indicazioni preziose, contribuendo alla definizione del complesso quadro culturale che determinò lo sviluppo della *koinè* mediterranea in epoca medievale.

La seconda parte del volume muove in direzione dell'indagine storico - artistica del fenomeno all'interno del contesto monumentale e dell'ambito culturale. L'indagine sull'*opus sectile* medievale è stata condotta attraverso lo studio analitico di quattro monumenti del regno normanno, selezionati accuratamente in base alla loro rappresentatività nell'ambito della produzione meridionale. Si tratta della chiesa di Sant'Adriano in San Demetrio Corone (fine XI-inizi XII), della chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti (1110), della Cappella Palatina di Palermo (1140) e della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo (1143).

Per far fronte alle questioni esposte precedentemente, dipanando il groviglio di relazioni e delineando un quadro attendibile delle manifestazioni artistiche in *opus*

*sectile* del meridione normanno, l'indagine si avvale di due strumenti principali: la catalogazione dei motivi ornamentali e l'identificazione dei materiali lapidei in opera.

Lo studio analitico dei *pattern* permette anzitutto di comprendere le dinamiche sottese alla loro realizzazione, facendo emergere il valore tecnico ed artistico dei manufatti in *opus sectile*. Risulta più agevole allora distinguere tra modalità esecutive occidentali, bizantine ed islamiche.

Catalogati per monumento secondo un ordine cronologico, i motivi ornamentali impiegati nell'*opus sectile* rendono espliciti i segni e gli influssi di culture e lingue diverse, consentendo di tracciare una linea evolutiva e formulare ipotesi sulle relazioni ed i contatti tra le maestranze che operarono nei cantieri dei quattro monumenti oggetto di studio.

L'identificazione dei materiali impiegati ha fornito risultati importanti che riflettono le ipotesi formulate sulla base dei motivi ornamentali. È stato possibile tracciare un panorama inedito dell'*opus sectile* medievale, isolando le squadre di marmorari che eseguirono le decorazioni nei cantieri normanni e delineando un quadro di relazioni tra le varie maestranze.

In particolare sono state eseguite indagini mineralogico petrografiche su campioni di tessere bianche e gialle. L'identificazione del calcare palombino e del marmo giallo antico di Numidia ha confermato il reimpiego di materiali di epoca classica da parte delle maestranze attive durante il primo quarto del secolo XII.

Tra le tessere bianche è stato identificato un litotipo prodotto artificialmente, denominato *stracotto*, impiegato in origine nelle decorazioni in *opus sectile* del meridione normanno. Prime indagini hanno rivelato la presenza di stracotto nella Cappella Palatina di Palermo. Successivamente lo stracotto è stato individuato nelle decorazioni della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio ed in quelle della Zisa di Palermo.

Il valore dello stracotto, impiegato presumibilmente in sostituzione del palombino romano, è emerso con evidenza nel corso delle indagini non appena è stata rilevata la sua presenza nel pavimento in *opus sectile* del Duomo di Salerno, eseguito tra il 1121 ed il 1136 per volere dell'arcivescovo Romualdo.

L'impiego di stracotto a Salerno dimostra che il litotipo era conosciuto in quella città in un'epoca anteriore ai cantieri palermitani. Verosimilmente gli artigiani che

si occuparono della pavimentazione e delle decorazioni in *opus sectile* di arredi e pareti della Palatina provenivano da Salerno.

L'ipotesi di un flusso di maestranze tra Salerno e Palermo definisce un quadro di scambi e influenze che si instaurarono in epoca ruggeriana, ed offre spiegazione di come il gusto islamico sia permeato in Italia meridionale attraverso la Sicilia.

L'ultima parte del volume è dedicata al catalogo contenente i rilievi delle decorazioni in *opus sectile* e dei motivi ornamentali dei quattro monumenti normanni. Le pavimentazioni e le decorazioni in *opus sectile* degli arredi dei monumenti sono restituite graficamente attraverso tavole contenenti rilievi ortofotografici e rilievi geometrici dei motivi ornamentali. Il catalogo fornisce una fotografia 'grandangolare' della produzione in *opus sectile* nelle regioni del regno normanno, dalla Campania alla Sicilia, tra i secoli XI e XII. Grazie alla catalogazione dei *pattern*, visibili nel dettaglio attraverso le tavole e le schede che ne illustrano collocazione e misure, modelli ornamentali, materiali impiegati e stato conservativo, è possibile seguire l'evoluzione dell'ornamento nelle decorazioni in *opus sectile* del meridione normanno.

In appendice sono infine esposti i risultati delle indagini tecnico-scientifiche eseguite su una gamma di campioni di materiale lapideo in opera nei monumenti oggetto dell'indagine.

PRIMA PARTE

*L'OPUS SECTILE* GEOMETRICO MEDIEVALE  
E IL SISTEMA DEI MOTIVI ORNAMENTALI

...nunc vero in totum marmoribus  
pulsu, iam quidem et auro, nec  
tantum ut parietes toti operiantur,  
verum et interraso marmore  
vermiculatisque ad effigies rerum et  
animalium crustis.

Plinio  
*Naturalis Historia*, XXXV, 2

Prima di avviare uno studio inerente l'*opus sectile* medievale in Sicilia e nel meridione normanno occorre definire l'oggetto dell'indagine. Obiettivo di questo paragrafo è anzitutto quello di dare una corretta interpretazione del binomio latino *opus sectile*.

Più importante della questione etimologica è poi il problema semantico, ovvero comprendere in quale genere artistico può essere incluso l'*opus sectile*, e a quale più ampia categoria a sua volta esso appartiene.

In altre parole: l'*opus sectile* è una particolare tipologia di mosaico? In che cosa si differenzia da esso? E soprattutto: è una decorazione nella stessa misura del mosaico? Oppure è un ornamento? Quale la differenza tra decorazione ed ornamento?

Rispondendo a tali questioni, apparentemente sciolte dal nostro contesto storico ed artistico, è possibile comprendere meglio il significato dell'*opus sectile* e le sue relazioni con la decorazione e l'architettura nella concezione estetica medievale, conferendo valore legittimo alla tecnica artistica oggetto di studio.

### 1. *Opus sectile*: aspetti etimologici

L'*opus sectile* indica una tecnica di decorazione delle superfici ottenuta attraverso l'accostamento di elementi di forma varia, giustapposti tra loro ed allettati su un substrato di malta.

Tale definizione in realtà potrebbe adattarsi a qualsiasi superficie decorata a mosaico<sup>1</sup>. Per definire l'*opus sectile* occorre specificare che gli elementi accostati

<sup>1</sup> In effetti la parola *mosaico* indica generalmente la tecnica pittorica basata sull'impiego di elementi (tessere) giustapposti applicati ad una superficie. In tal senso si può intendere qualsiasi tecnica di rivestimento ottenuta attraverso l'accostamento di elementi allettati su un substrato di malta. Cfr.: ROCCASECCA 1990, pp. 177-178; HARDING 2002, p. 154. Tra i più autorevoli studiosi

di norma hanno la forma di ciò che si vuole rappresentare, sia esso naturale o astratto (ad esempio un fiore, un petalo, un cerchio o un quadrato), e che tali elementi sono costituiti da materiali lapidei<sup>2</sup> (Fig. 1).

I requisiti tecnici per la realizzazione dell'*opus sectile* si traducono nella pratica in una notevole abilità nel tagliare gli elementi, tale da giustificare l'attributo «sectile» (lat.: *sectile*, -is, segato, tagliato, spaccato) associato alla parola «opus» (lat.: *opus*, *eris*: opera, lavoro). Tuttavia, mentre la parola *sectilia* è attestata nelle fonti latine<sup>3</sup>, il binomio *opus sectile* è frutto di classificazioni moderne<sup>4</sup>.



Fig. 1. Pompei, *Opus sectile* pavimentale nella casa di P. Cornelius Tegetes detta dell'Efebo. Particolare. Marmi policromi, metà del secolo I d.C. (da E. U. 4-170)

Letteralmente *opera tagliata*, di fatto l'*opus sectile* è una tarsia marmorea<sup>5</sup>.

del mosaico, Ernst Kitzinger ha scritto: «In verità, la tecnica del mosaico potrebbe rientrare, in senso lato, nella concezione universale delle opere d'intarsio, ma si caratterizza decisamente nel suo ambito per la minuzia e la regolarità degli elementi (le tessere) che costituiscono la composizione figurata...» (KITZINGER 1982, col. 672). Le analogie e le differenze tra *mosaicum* ed *opus sectile* sono analizzate dettagliatamente nel capitolo successivo (cfr. *infra*, Cap. II, par. 1, pp. 31-33).

<sup>2</sup> La definizione appena proposta corrisponde alla tecnica della tarsia marmorea, che di fatto «indica un'arte affine alla musiva dalla quale si distingue per le seguenti caratteristiche: la tarsia commette elementi di dimensioni maggiori delle tessere musive, spesso sagomati nella forma della cosa rappresentata; utilizza la tecnica dell'incastro insieme a quella della giustapposizione; dissimula le linee di commettitura tra i diversi elementi e, infine, la superficie risulta levigata accuratamente» (ROCCASECCA 1990, p. 202). Da tale angolazione l'*opus sectile* può essere ragionevolmente considerato tarsia marmorea. Le prime tracce di questa tecnica si trovano in Asia minore (IV sec. a.C.; Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 47), ma è in epoca romana (I sec. a.C. - I sec. d.C.) che essa trova maggiore impiego e diffusione. Manifestazioni di lusso, le pavimentazioni in *opus sectile* erano principalmente impiegate in strutture pubbliche, mentre in quelle private rappresentavano un eloquente segno di agiatezza di coloro che ne facevano uso. Sulle pavimentazioni in *opus sectile* di periodo classico e tardo antico e relativa bibliografia cfr.: BECATTI 1961; GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983; GUIDOBALDI 1985; GUIDOBALDI-OLEVANO, 1998.

<sup>3</sup> Vitruvio, *De Architectura*, VII, 1, 3.

<sup>4</sup> In particolare Vitruvio (ca. 80-20 a.C.) e Plinio il Vecchio (ca. 23-79 d.C.) nelle loro opere (Vitruvio, *De Architectura*, ca. 30-22 a.C.; Plinio, *Naturalis Historia*, ca. 77-78 d.C.) hanno dedicato diverse righe alle pavimentazioni. Nessuno dei due impiega il binomio *opus sectile*. Sembra inoltre che gli antichi abbiano usato indifferentemente i termini *opus* e *structura* (ADAM 1994, p. 139, nota 2). In effetti Vitruvio, introducendo le principali opere murarie scrive: «Structurarum genera sunt haec: reticulatum, quo nunc omnes utuntur, et antiquum, quod incertum dicitur» (*De Architectura*, II, 8, 1), mentre non impiega mai i binomi *opus reticulatum* e *opus incertum*. Sul rapporto tra le fonti latine e le diverse formule archeologiche adottate cfr.: LUGLI 1957, tomo I, pp. 40 e segg.

Definito l'*opus sectile* ci si imbatte però in un'altra questione. Leggendo attentamente le autorevoli voci prese in esame<sup>5</sup> emerge una mancata coerenza tra le diverse definizioni di mosaico, tarsia, intarsio. Inoltre è possibile rilevare che i termini *tarsia* ed *intarsio* nella lingua italiana sono considerati sinonimi.<sup>7</sup> È necessario ricorrere alle fonti latine per cercare di ovviare al problema linguistico; analizzando le opere esemplari di Vitruvio e Plinio<sup>8</sup> possiamo ricavare alcune considerazioni rilevanti.

Entrambi gli autori, più o meno sensibili alla differenza formale e strutturale tra tarsia e mosaico, impiegano diversi termini per indicare le varie tecniche.

Nel *De Architectura* di Vitruvio si legge:

Supra nucleum ad regulam et libellam exacta pavimenta struantur sive sectilia seu tesserae.<sup>9</sup>

È certo che l'autore fa riferimento alla tarsia (*opus sectile*) ed al mosaico di tessere (*opus tessellatum*).<sup>10</sup> Oltre al termine *sectilia*, Vitruvio utilizza *incrustatio*

<sup>5</sup> Insieme con l'*interrasile* e l'*alexandrinum*, l'*opus sectile*, è incluso nel più ampio genere della tarsia in pietra (ROCCASECCA 1990, p. 203). Nell'Enciclopedia Universale dell'Arte edita da De Agostini, la voce *tarsia* rimanda alla voce *intarsio*. L'autore della voce, considerando sinonimi i due vocaboli, annovera tra le opere ad intarsio l'*opus sectile* e l'*opus interrassile*: «Ma intarsi veri e propri sono quelli che in latino si chiamano 'opus sectile' o 'opus interrassile'» (CAGIANO DE AZEVEDO 1982, col. 573). È significativo il fatto che la parola *tarsia*, con la quale si intende la giustapposizione di tessere (lignee o marmoree tagliate in forme varie), derivi etimologicamente dalla parola araba «*tarsī*», che significa appunto «commettitura». (ROCCASECCA 1990, p. 202).

<sup>6</sup> KITZINGER 1982; CAGIANO DE AZEVEDO 1982; ROCCASECCA 1990.

<sup>7</sup> Oltre al *Vocabolario della Lingua Italiana* Devoto-Oli, sono stati consultati il *Grande dizionario illustrato della lingua italiana* di Aldo Gabrielli, a cura di Grazia Gabrielli, Vol. I e II, Mondadori 1989, ed il *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Treccani 1960, alla voce *intarsio* (vol. VI) ed alla voce *tarsia* (vol. XI). Per il Gabrielli *intarsio* è lo stesso che *tarsia*. *Intarsiare* sarebbe un verbo derivato da *tarsia*, e indicherebbe: «decorare incastrando ad arte su una superficie liscia, entro incavature predisposte, elementi di uguale materia, o di materia diversa, o di diversi colori, in modo da formare ornamenti...». *Tarsia*, a sua volta, sarebbe lo stesso che *intarsio*, derivato dall'arabo *tarsi* (XIII sec.), da cui anche la voce *tarsiare* (XV sec.). Anche nella Treccani i due vocaboli sono considerati sinonimi. La voce *tarsia*, derivata dall'arabo *tarsi*, indicherebbe l'arte dell'intarsio. La voce *intarsiare* indicherebbe a sua volta un'arte decorativa realizzata «commettendo a incastro elementi di varia materia...».

Le diverse definizioni sono praticamente intercambiabili, ma se per Gabrielli la presenza dell'*incavatura* caratterizzerebbe entrambe le tecniche, nella Treccani non si fa cenno ad alcun incavo né per *tarsia* né per *intarsio*.

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, p. 2, nota 4.

<sup>9</sup> Vitruvio, *De Architectura*, VII, I, 3.

<sup>10</sup> L'*opus tessellatum* è realizzato attraverso l'impiego di *tessere* (lat.: *tesserae*) o *tasselli* (lat.: *tessellae*). I tasselli erano costituiti da cubetti di piccole dimensioni, in genere inferiori ai 2 centimetri per lato. Cfr. ADAM 1994, p. 253. Tra i più antichi pavimenti in *opus tessellatum* ricordiamo quello ritrovato ad Alessandria, firmato da Sophilos, e quello ritrovato in Sicilia, nella casa di Ganymede di Morgantina (Enna), entrambi risalenti al IV-III secolo a. C. (Cfr.: HARDING 2002, p. 154; KITZINGER 1982, col. 676; STERN 1996). La maggior parte dei mosaici pavimentali romani e medievali sono costituiti praticamente da *opus tessellatum*. Esempi noti sono i mosaici della Villa del Casale a Piazza Armerina (IV-V sec. d.C.) e il mosaico pavimentale del Duomo di Otranto (1163-1165).

e *luricatio*<sup>11</sup>, riferendosi presumibilmente alle tarsie di croste marmoree ed agli intonaci di rivestimento parietale in genere.

L'opera di Plinio, dal carattere genuinamente olistico, svela una minore attenzione verso quegli aspetti tecnici che rendono il testo di Vitruvio chiaro ed inequivocabile. Il testo, di non chiara interpretazione, ma anche ricco di spunti di riflessione, recita:

...nunc vero in totum marmoribus pulsa. iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur, verum et interraso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.<sup>12</sup>

L'autore si riferisce alle decorazioni parietali ed introduce la tecnica dell'*interraso marmore*, affiancandola a quella delle *vermiculatis crustis*. Se queste ultime possono essere intese come mosaico parietale in *opus vermiculatum*<sup>13</sup> (Fig. 2), ma anche come tarsia di croste marmoree (*opus sectile*), l'*interraso marmore* allude senza dubbio al marmo intagliato (tagliato tra, scavato) per accogliere la tarsia (*opus interrasile*)<sup>14</sup>. Sembra perciò che Plinio abbia operato una distinzione tra mosaico ed intarsio (*opus interrasile*), essendo quest'ultimo caratterizzato dalla presenza di un



Fig. 2. Ercolano, Decorazione a mosaico di un ninfeo (*opus vermiculatum*). Particolare.

<sup>11</sup> Vitruvio, *De Architectura*, VII, 3, 3; VII, 3, 10; VII, 5, 1.

<sup>12</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 2.

<sup>13</sup> Caratterizzato dall'impiego di elementi di piccole dimensioni per ottenere, attraverso il loro accostamento, la realizzazione di sfumature di colore, era adottato in genere per l'esecuzione di porzioni di mosaico (*emblemata*) dalla resa pittorica più accurata. I primi esempi risalirebbero al III secolo a. C. Secondo Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 189) l'uso del mosaico sarebbe stato introdotto al tempo di Silla (88-46 a. C.), ma lo stesso autore (*Naturalis Historia*, XXXVI, 185) riporta un passo di Lucilio (180-102 a. C.) dove si allude ad un emblema in *vermiculatum*: «*Arte pavimenti atque emblemata vermiculato*» (Cfr. HARDING 2002, p. 155; KITZINGER 1982, col. 673, 676 e 677). Generalmente il termine *vermiculatum* veniva impiegato nel medioevo per indicare opere a mosaico.

<sup>14</sup> L'*opus interrasile* può essere considerato un sottogruppo dell'*opus sectile* parietale. In esso gli elementi tagliati, piuttosto che giustapposti (tarsia), sono inseriti in lastre marmoree appositamente intagliate per accoglierli. I diversi elementi venivano fatti aderire al supporto mediante una malta composta da polvere di marmo e resina (colofonia) versata a caldo. Le lastre di marmo, una volta lavorate, venivano poi allettate sulla superficie muraria.

supporto appositamente lavorato nel quale sono poi inserite le *crustae*. La fonte latina in tal senso suggerirebbe una differenza di significato tra il termine tarsia ed il termine intarsio, differenza che oggi non sembra essere percepita<sup>15</sup>.

Per quanto riguarda i pavimenti Plinio scrive:

Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam, celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores.<sup>16</sup>

L'autore descrive pavimenti composti *parvis e tessellis*, dimostrando chiaramente di riferirsi a dei mosaici pavimentali (*opus tessellatum*). In un passo successivo del libro XXXVI, Plinio aggiunge:

Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; parvulis certe crustis exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.<sup>17</sup>

Henri Stern, dalla lettura del passo appena citato, ha desunto agevolmente che il termine *lithostrota* stava ad indicare mosaici pavimentali<sup>18</sup>, anche se Plinio qui descrive un pavimento *parvulis crustis*, dimostrando di non distinguere tra tessere e croste marmoree<sup>19</sup>.

In un altro passo Plinio scioglie ogni dubbio sulla parola *lithostrota*, indicando con un altro termine i pavimenti in croste marmoree (*opus sectile*):

Romae scutulatum in Iovis Capitolini aede primum factum est post tertium bellum Punicum initum...<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Cfr. *supra*, p. 3, note 5 e 7. Lo stesso verbo *intarsiare*, letteralmente eseguire tarsia dentro, potrebbe derivare direttamente dalla voce latina, mentre dalla parola araba *tarsi* deriverebbe il termine *tarsia* (come sostenuto da ROCCASECCA 1990, p. 202), e non *intarsio* (CAGIANO DE AZEVEDO 1982, col. 572). Accogliendo tale accezione andrebbe rivista la traduzione italiana del testo di Kitzinger già citato, facendo rientrare il mosaico nella *concezione universale* della tarsia piuttosto che in quella dell'intarsio (cfr. *supra*, p. 1, nota 1).

<sup>16</sup> *Naturalis Historia*, XXXVI, 184.

<sup>17</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 189.

<sup>18</sup> E in particolare il mosaico nilotico ed il paesaggio marino dell'"antro delle sorti", ritrovato nel XVII secolo nella zona inferiore del Santuario della Fortuna Primigenia di Praeneste, oggi Palestrina. Cfr.: H. Stern, «Étude archéologiques de Nancy», II, 1959, p. 102; KITZINGER 1982, col. 677; cfr. anche la voce *Palestrina*, in «Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani», vol. VIII, 1958, pp. 797-798. Che *lithostrota* sia riferito ai mosaici pavimentali è sostenuto anche da GUIDORALDI-OLEVANO 1998, p. 224. La parola *lithostratos, on*, sebbene non sia attestato l'etimo greco, deriva da λίθος, *os*: pietra e στρωτός, *os*: disteso, da στρωσις, *is*: stendere. Letteralmente dunque significa *pietre stese*, ed è già attestata in Varrone (116-27 a.C.) per indicare pavimenti a mosaico.

<sup>19</sup> Di fatto l'autore latino, che sembra essere sensibile alla differenza tra intarsio e tarsia, non fa distinzione tra *tessellae* e *cruste*, generando così un'ambiguità interpretativa tra ciò che potrebbe riferirsi ai mosaici e ciò che invece potrebbe alludere all'*opus sectile*.

<sup>20</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 185.

Viene introdotto però un altro vocabolo la cui traduzione ed interpretazione è controversa. La parola *scutulatum* potrebbe significare *a rombi*, ma anche *a maglie*, *a quadretti*, *a scacchi*. Analizzando parallelamente il testo di Vitruvio possiamo comunque essere certi che la parola *scutulatum* sia stata impiegata per indicare pavimenti a tarsie marmoree (*opus sectile*):

...ita fricentur, uti, si sectilia sint, nulli gradus in scutulis aut trigonis aut quadratis seu favis extent...<sup>21</sup>

*Scutulatum* perciò potrebbe corrispondere a *lastricato* in genere, oppure, come già detto, *a rombi*. Caso vuole che i pavimenti composti da croste o placche a forma di rombi generano sovente un particolare motivo ornamentale a cubi prospettici, già presente in pavimentazioni romane del I secolo a. C.<sup>22</sup> (Fig. 3). Ad ogni modo è certo che Plinio distingue tra gli *scutulata* e i *lithostrota*.

Alla luce delle argomentazioni trattate è possibile trarre due considerazioni: la prima, ovvero che l'*opus sectile* non è altro che una tarsia marmorea (e non un intarsio), ritengo sia ormai chiara. La seconda considerazione consta nel fatto che il binomio latino *opus sectile* è certamente il più adatto ad indicare la tecnica della tarsia marmorea di epoca classica e tardo antica.



Fig. 3. Motivo ornamentale a rombi (*scutulæ*) generante cubi prospettici che conferiscono l'impressione della terza dimensione.

Perché allora il titolo del presente lavoro recita: «L'*opus sectile* medievale in Sicilia e nel meridione normanno»? Perché parlare di *opus sectile* e non di tarsia marmorea medievale? La spiegazione è semplice: la tarsia marmorea medievale deriva, attraverso l'intermediazione di Bisanzio, dall'*opus sectile* classico romano<sup>23</sup>. Conservando il binomio latino si mantiene vivo tale legame.

<sup>21</sup> Vitruvio, *De Architettura*, VII, 1, 4. La parola *scutula, æ* in questo caso significa certamente rombo (e non rullo), ma potrebbe significare anche *vassoio*, *piccolo scudo*, *piccola lastra*, *crosta*, corrispondente al greco  $\sigma\kappa\upsilon\lambda\alpha$ , *placca*, *lastra*.

<sup>22</sup> Cfr.: GUIDOBALDI 1985, p. 211, e tav. 15, 1-2. La corrispondenza tra il termine ed il motivo ornamentale ha indotto molti studiosi a ritenere che l'*opus scutulatum* fosse un particolare *opus sectile* caratterizzato dal disegno a cubi prospettici, mentre è possibile che questi *scutulata pavimenta* indicassero semplicemente pavimenti lastricati in genere.

<sup>23</sup> Cfr. in particolare: MATTHIAE 1952; GUIGLIA GUIDOBALDI 1984.

## 2. *Opus sectile*: aspetti semantici

Riflettendo sugli aspetti terminologici della tecnica in esame emergono alcune valutazioni intorno alle caratteristiche intrinseche dell'*opus sectile*. Tutti i termini latini (*lithostrota*, *loricatio*, *incrustatio*, *scutulatum*, *interraso marmore*, *parvis tessellis*, *parvulis crustis*) qualificano qualcosa che consiste in uno strato di rivestimento, alludono ad un'aggiunta rispetto ad una struttura tettonica. Diversamente dalle tecniche di assemblaggio di conci o di mattoni laterizi, che concernono la costruzione di una struttura muraria e che perciò sono *opere strutturali*<sup>24</sup>, l'*opus sectile* rientra nella categoria delle opere di rivestimento delle superfici<sup>25</sup>.

Alla stessa categoria appartengono l'*opus tessellatum*<sup>26</sup>, l'*opus vermiculatum*<sup>27</sup>, l'*opus intervasile*<sup>28</sup>, tutte quelle tecniche insomma che hanno in comune la funzione di rivestire, abbellire, decorare o semplicemente proteggere una superficie attraverso l'applicazione di elementi aggiuntivi, esattamente come avviene per il mosaico.

Il termine *mosaico*, il cui etimo è utilizzato in tutte le lingue europee<sup>29</sup>, pur non descrivendo esplicitamente una tecnica, è di chiara ed immediata interpretazione. Sebbene sia comunemente associato ad un genere pittorico figurativo destinato alla decorazione di pareti, esso potrebbe racchiudere nel suo significato semantico tutte le tipologie tecniche di rivestimento<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> L'*opus incertum* e l'*opus reticulatum* ad esempio definiscono il modo in cui sono assemblati i conci in determinati apparecchi murari, mentre l'*opus alexandrinum* o l'*opus spicatum* indicano il modo in cui sono rivestite le superfici pavimentali o parietali. Sulle diverse tecniche costruttive romane cfr.: MARTA 1985, pp. 25-34; ADAM 1994, pp. 137-172 e 251-256.

<sup>25</sup> Lo stesso Vitruvio introduce l'*opus reticulatum* nel libro II, tra le opere murarie, e lo definisce *structurarum genere* (cfr. *supra*, p. 2, nota 4), mentre tratta le tecniche di pavimentazione nel libro VII, dedicato alla decorazione degli edifici (*De aedificiorum expolitionibus*).

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, p. 3, nota 10.

<sup>27</sup> Cfr. *supra*, p. 4, nota 13.

<sup>28</sup> Cfr. *supra*, p. 4, nota 14.

<sup>29</sup> Cfr.: STERN 1970.

<sup>30</sup> Proprio Kitzinger (KITZINGER 1982, col. 672) sottolinea come il mosaico generalmente viene fatto rientrare in senso lato tra le tecniche pittoriche, ma successivamente, come è stato già osservato (cfr.: *supra*, p. 1, nota 1) lo associa alla tecnica dell'intarsio. A mio avviso un'associazione più stretta esiste tra mosaico e tarsia (cfr.: *supra*, p. 5, nota 15), a meno che non volessimo intendere che le impronte delle tessere nella malta fresca non costituiscano gli alvei che accolgono gli elementi, come in un intarsio. D'altra parte è anche vero che nel mosaico l'interstizio o giunto di malta partecipa in una certa misura alla costituzione dell'immagine, comportandosi come il supporto nell'intarsio (cfr.: *infra*, Cap. II, par. 1, p. 31, nota 130). Nello stesso intervento Kitzinger annovera l'*opus sectile* (insieme al *tessellatum* ed al *vermiculatum*) tra le antiche tecniche di mosaico. Avvicina così il mosaico alla tarsia piuttosto che all'intarsio, ma soprattutto capovolge il grado gerarchico tra mosaico e tarsia (non è il mosaico a far parte dell'intarsio, ma è piuttosto la tarsia a far parte del mosaico). Anche in HARDING 2002, p. 154,

L'origine etimologica della parola è incerta<sup>31</sup>, ma senza alcun dubbio essa indica proprio la giustapposizione di elementi applicati su di un supporto. I primi esempi di questo tipo di decorazione sono stati rinvenuti in Mesopotamia, nella città sumerica di Uruk (Warka). Databili tra la fine del IV e l'inizio del III millennio a.C., erano costituiti da coni di argilla, infitti nella malta fresca, la cui giustapposizione formava disegni geometrici sulle superfici di colonne e pareti<sup>32</sup> (Fig. 4).



Fig. 4. Mesopotamia, Uruk (Warka). Decorazione parietale a mosaico costituita da coni di argilla dipinti infitti nella malta. La disposizione dei coni genera diversi motivi ornamentali. Fine IV - inizio III millennio a.C. (da E.U.A. IX)

Appartenenti alla stessa cultura artistica dei mosaici di Uruk sono le suppellettili ritrovate nelle tombe della necropoli reale di Ur (Mesopotamia, III millennio a.C.)

L'*opus sectile* è considerato una particolare tecnica di mosaico, in cui le tessere hanno la forma di ciò che si vuole rappresentare, mentre ROCCASECCA 1990, p. 202, come già osservato (cfr.: *supra*, p. 2, nota 2), considera l'*opus sectile* tarsia marmorea, comunque considerata «un'arte affine alla musiva». Stern infine pone il mosaico «all'incontro tra la pittura e la scultura...» (STERN 1996). Stabilire una gerarchia tra le tecniche risulta dunque un procedimento convenzionale e arbitrario.

<sup>31</sup> La parola «mosaico» sembra derivare dal greco «μοσαϊκόν»: opera paziente degna delle Muse; in latino il mosaico veniva chiamato «opus musivum»: opera delle Muse, ma anche rivestimento applicato alle grotte dedicate alle Muse. Il richiamo alle Muse è dovuto all'usanza degli antichi romani di costruire, nei giardini delle ville, grotte e anfratti dedicati alle Ninfe (*nymphaeum*) o Muse (*musaeum*), decorandone le pareti con sassi e conchiglie. In seguito si sarebbe affermato l'uso dell'aggettivo *musaeus* ad indicare l'opera musiva.

La parola tuttavia potrebbe derivare anche dall'arabo «muzawwajq», che significa appunto decorazione. Sono state indicate anche altre locuzioni, quali «mustum» che significa esprimere qualcosa con diversi colori, oppure «muscos» nel senso di elegante. Le ipotesi sono diverse, ma nessuna sembra avere titoli sufficienti per prevalere sulle altre. Cfr. *supra*, nota 1; ADAM 1994, p. 254.

<sup>32</sup> Cfr.: E.U.A. IX, 1982, col. 675; HARDING 2002, p. 154.

caratterizzate da decorazioni in lapislazzuli, conchiglie e calcari, fissati su di un supporto (legno o ardesia) per mezzo di bitume. Il reperto più interessante è costituito da una teca a forma di parallelepipedo, conosciuta col nome di *Stendardo di Ur*, così chiamata per la decorazione delle quattro facce, scandite in fasce sovrapposte, raffiguranti scene di guerra, di trionfo per la vittoria conseguita, di pace e prosperità<sup>33</sup> (Fig. 5).



Fig. 5. Stendardo di Ur, proveniente da una tomba della necropoli sumerica dell'omonima città, Mesopotamia. Pannello incrostato con conchiglie, lapislazzuli e calcare rosso (cm. 20 x 47). Metà del III millennio a.C. Londra, British Museum. (da E.U.A. VII)

Lo *Stendardo di Ur* è annoverato nell'Enciclopedia Universale dell'Arte tra le opere di intarsio (*pannello incrostato con conchiglie*), mentre altri autori lo citano fra le prime opere a mosaico<sup>34</sup>. In realtà esso, caratterizzato da elementi calcarei intagliati secondo le forme che rappresentano, giustapposti tra loro ed applicati su un supporto di ardesia, può definirsi a pieno titolo *tarsia opus sectile*.

È evidente dunque che i diversi binomi latini e le diverse locuzioni connesse alle differenti tecniche esecutive hanno carattere convenzionale, la cui interpretazione può rivelarsi arbitraria o soggettiva.

Di contro la parola *'mosaico'* si presta ad indicare una qualsiasi opera decorativa realizzata attraverso l'impiego di elementi accostati applicati su di una superficie; con essa è possibile perciò definire un insieme di tecniche specifiche, una famiglia che, con la scultura e la pittura, appartiene alla categoria della decorazione (fig. 6).

<sup>33</sup> Lo stendardo di Ur, risalente alla metà del III millennio a.C., è ora conservato al British Museum di Londra. Cfr. E.U.A. IX, 1982, coll. 155-161, tav. 357; vol. VII, tav. 341.

<sup>34</sup> Cfr. ROCCASECCA 1990, p. 194 e p. 202: «Lo Stendardo di Ur, già citato come esempio di mosaico portatile, può essere ricordato come esempio di tarsia».

Distinguendo tra opere architettoniche o strutturali, quali le murature, gli archi o le volte, e opere di rivestimento come pavimentazioni o mosaici, appare evidente che il *mosaico*, così come l'*opus sectile*, indichi ontologicamente qualcosa di estrinseco alla struttura, appartenente alla categoria della decorazione, e nella fattispecie ad un tipo di decorazione che si appoggia ad un supporto rivestendolo, decorandolo, ma anche celandolo o camuffandolo. In tal senso la loro funzione è separata dal contesto tettonico e strutturale. Il mosaico, per quanto possa essere vincolato all'architettura, è altra arte: i suoi principi non sono condizionati da funzioni tettoniche, le sue funzioni assolvono un unico scopo: decorare.

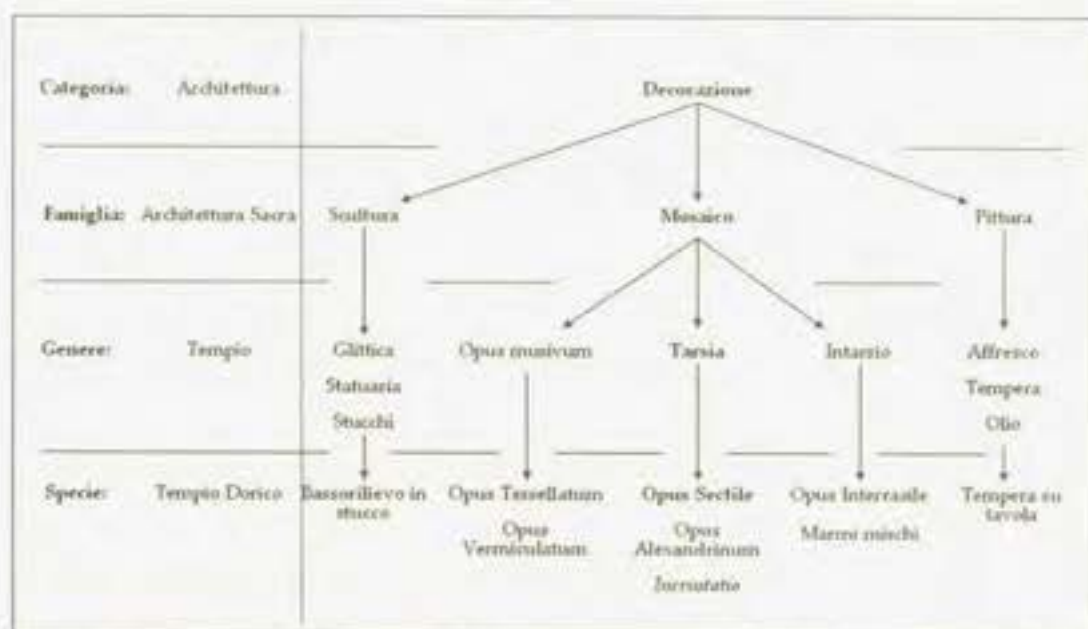


Fig. 6. Schema a carattere convenzionale nel quale sono illustrate le possibili suddivisioni tra i diversi generi artistici. In rosso è evidenziato il filone dell'*opus sectile*.

Eppure il mosaico viene istintivamente considerato manifestazione artistica nel senso proprio del termine, mentre l'*opus sectile* rientra più facilmente nella definizione di arte decorativa, ornamento.

Esiste una differenza tra arte, decorazione, ornamento? In cosa consiste? Cosa è arte e cosa è ornamento?

### 3. Estetiche dell'ornamento e critica d'arte

Attraverso i precedenti paragrafi siamo giunti ad un nodo cruciale della questione: la definizione di ornamento e la sua valutazione critica ed estetica nell'approccio metodologico storico – artistico. È necessario momentaneamente allontanarci dall'oggetto di questo studio, per poi tornarvi muniti di nuovi strumenti. D'altra parte, prima ancora di poter definire l'*opus sectile* 'ornamento', occorre definire l'ornamento. È opportuno sottolineare che in questo paragrafo si intende definire i termini della questione, non certo indicare soluzioni.

Il tema potrebbe costituire lo studio di una vita, e non mancano studiosi che si sono concentrati principalmente su tale argomento. Il nostro approccio dovrà essere perciò inevitabilmente sommario, con l'unico obiettivo di comprendere quali sono state le tendenze più significative e le riflessioni più esplicative rispetto alle categorie ornamentali, e soprattutto in che modo tali tendenze e considerazioni hanno condizionato le metodologie d'approccio storico – artistico. Il fine ultimo è quello di ripercorrere, seppur brevemente, l'evoluzione fenomenologica del pensiero estetico nei riguardi dell'ornamento. Si vedrà in particolare che le riflessioni sulle categorie definite ornamentali hanno consentito di comprendere fenomeni artistici di un dato contesto, sia esso spaziale, temporale, architettonico o monumentale, ma soprattutto hanno spalancato le porte a nuove metodologie storico – critiche, continuando ancora oggi a fornire nuovi sistemi di approccio verso le opere d'arte e la storia dell'arte.

Gli strumenti di cui disporremo per questa breve avventura sono limitati agli studi tra i più recenti inerenti il vastissimo argomento, in particolare quelli di Ernst Gombrich<sup>35</sup>, Oleg Grabar<sup>36</sup>, Massimo Carboni<sup>37</sup> ed Elisabetta Di Stefano<sup>38</sup>. Il primo rappresenta la voce tra le più autorevoli della Scuola di Vienna<sup>39</sup>, di cui massimo esponente fu Alois Riegl; il secondo permette di osservare i fenomeni dell'ornamento e della critica d'arte ad esso relativa attraverso uno sguardo

<sup>35</sup> Soprattutto GOMBRICH 1979.

<sup>36</sup> GRABAR 1992.

<sup>37</sup> CARBONI 2001.

<sup>38</sup> DI STEFANO 2006.

<sup>39</sup> Fondata da Moritz Thausing, insegnante di Franz Wickoff e di Alois Riegl. Thausing insiste «per primo sulla preminenza del rilievo formale rispetto all'interpretazione rappresentativo-contenutistica dell'arte, modellando così una delle caratteristiche fondamentali di quella che poi sarebbe stata battezzata come Wiener Schule» (cfr.: Carboni 2001, p. 58). Il termine «scuola di Vienna» fu coniato da Julius von Schlosser, allievo di Wickoff e Riegl, e a sua volta maestro di Ernst Gombrich.

esterno, o meglio dire estraneo rispetto ai sistemi di approccio occidentali, fondato in particolare su riflessioni pertinenti l'arte islamica. Gli studi di Carboni e Di Stefano infine ci accompagneranno nella disamina della storia della critica sull'ornamento, da loro stessi dispiegata nei loro testi<sup>40</sup>.

Una prima considerazione, che costituisce in effetti la premessa ad un possibile limite ermeneutico, consiste nel fatto che gli autori citati sono essi stessi protagonisti della storia che intendiamo tracciare, e le loro fonti interpretative sono a loro volta confinate entro il panorama che desideriamo descrivere. Ad eccezione di Oleg Grabar, che dichiara espressamente di voler restare fuori dal *criticismo euro-centrico*<sup>41</sup>. Grabar in altre parole rappresenta l'opportunità di osservare il panorama "dal di fuori", correggendo eventuali distorsioni di una percezione "dal di dentro" della storia critica.

Il titolo del testo di Carboni recita: *L'ornamentale tra arte e decorazione*. Esiste dicotomia tra opera d'arte e decorazione? Se il mosaico è opera d'arte, cosa è l'*opus sectile*? È decorazione oppure è ornamento? Esiste differenza tra i due termini?

Nel linguaggio comune i due vocaboli, decorazione e ornamento, sono spesso considerati sinonimi<sup>42</sup>. La loro funzione è quella di abbellire tramite una

<sup>40</sup> I quattro autori citati, insieme ad altre autorevoli voci, ci accompagneranno fino alla fine di questa prima parte della dissertazione.

<sup>41</sup> Cfr. *infra*, Cap. II, par. 6, pp. 106-107, con note.

<sup>42</sup> La parola *decor* deriva dal verbo *decere* che significa *essere appropriato* (Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 15, nota 22; GASTON 2002, p. 612). Essa è attestata in Cicerone che l'accosta alla parola greca *πρεπον* che significa adeguatezza (Cicerone, *Orator*, 21, 70: «*prepon appellant Graeci, nos dicimus sane decorum*»). Le parole *ornare*, *ornato*, *ornamento* derivano dal latino *orno* che ha la stessa radice di *ordine*, corrispondente al greco *κοσμηω* (da cui anche *cosmesi*) nel senso di disporre secondo l'ordine cosmico (Cfr.: T. De Mauro, *Ornato*, in E. U. A., X, 1983, col. 241-42; DI STEFANO 2006, pp. 12-13). Secondo Eugenio Battisti (autore della voce *Ornato*, in E. U. A., X, 1983, col. 238), il termine *decorare* privilegia l'elemento etico, mentre nel termine *ornare* prevarrebbe l'elemento estetico. Egli scrive inoltre: «*nel linguaggio comune al termine di decorare si sovrappone quello di ornare: entrambi hanno il significato di azione che conferisce eleganza e piacevolezza mediante l'aggiunta di elementi privi di funzionalità...*» (E. Battisti, *Concetti dell'ornato e arte decorativa*, «Rassegna», a. XII, 41/1, 1990, pp. 8-10). La Di Stefano compie una notazione simile: «*I termini "decoro", "decorazione" e "ornamento" sono adoperati spesso con differenti sfumature semantiche e risultano talvolta intercambiabili [...] A. C. Quatremère de Quincy (Dizionario storico di Architettura) utilizza il termine "decoro" in contrapposizione ad "ornamento" ed opera una distinzione, spesso accolta dai critici, secondo cui l'ornamento è un abbellimento posticcio e superfluo, mentre la decorazione si carica di valenze strutturali e, di conseguenza è necessaria in quanto spiega l'oggetto a cui è applicata...*» (DI STEFANO 2006, p. 12, nota 17). Carboni sottolinea il relativismo concettuale di fronte al quale ci troviamo, parlando di una «*oscillazione di ambiti semantici e denotativi*» (CARBONI 2001, p. 21). Oleg Grabar infine, rimarcando come l'ornamento in genere sia privo di funzioni strutturali ed abbia unicamente lo scopo di abbellire, evidenzia che i due termini sono stati spesso impiegati come metafore letterarie (GRABAR O. 1992, pp. 24-25).

deviazione della forma rispetto allo schema strutturale, pratico – funzionale o tettonico, di un oggetto o di un edificio.

L'ornamento può anche essere visto come accessorio, supplemento, subordinato ad un fondamento, vicario rispetto all'essenziale. Tale condizione di vicarietà e subordinazione implica di per sé una certa *marginalità*, in virtù della quale, secondo pregiudizievoli criteri gerarchici, all'ornamento può essere attribuito scarso valore<sup>43</sup>.

Bisogna chiedersi allora da dove provenga tale condizione di subordinazione, tale impostazione gerarchica che implica la marginalità, la vicarietà, la non – essenzialità delle decorazioni di un oggetto rispetto all'oggetto. Per questo potrà essere d'aiuto la retorica classica.

In un secondo momento sarà opportuno verificare in che misura simili impostazioni hanno pregiudicato il giudizio di valore delle arti ornamentali, come l'*opus sectile*, e fino a che punto, o meglio dire fin quale epoca, hanno agito.

Secondo la retorica di Cicerone il *decorum* indica qualcosa di aggiuntivo ma necessario al tutto per espletare una certa funzione, qualcosa che completa la struttura del discorso e rende esplicito e fruibile il contenuto<sup>44</sup>.

Ciò che si aggiunge deve essere appropriato al discorso, adeguato, conveniente, cosicché al concetto estetico di ornare, nel senso di conferire ordine e *venustas*, si aggiunge il concetto etico di *agere cum dignitate*, dunque di appropriatezza, *πρὸ πρῶτον*, *decorum*, che implica il senso della misura ed il rispetto del limite<sup>45</sup>. Cicerone mette in guardia l'oratore dal dispensare ornamenti eccessivi o inutili che appesantirebbero il discorso:

Si eviti inoltre ogni ornamento appariscente, quasi fosse un vezzo di perle, e non si usino neppure i calamistri. Si metterà al bando ogni belletto che dia un bianco e un rosso artificiale: rimarranno così solo l'eleganza e la finezza. La

<sup>43</sup> Secondo Eugenio Battisti «l'ornato [...] suole spesso considerarsi ad un livello artisticamente "minore", in quanto il suo più diffuso impiego e le sue più caratteristiche espressioni appartengono all'ambito delle produzioni "applicative" ed artigianali». Cfr.: BATTISTI 1983, col. 237.

<sup>44</sup> Cicerone, *De Oratore*, I, 31, 142: «cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partibus distributa, ut deberet reperire primum quid diceret, deinde inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam utque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate».

<sup>45</sup> *Ivi*, 32, 144: «Audieram etiam quae de orationis ipsius ornamentis traderentur, in qua praecipitur primum, ut pure et Latine loquamur, deinde ut plane et dilucide, tum ut ornate, post ad rerum dignitatem apte et quasi decore, singularumque rerum praecepta cognoramus».

lingua sarà pura e veramente latina, la frase limpida e chiara e si baderà alla convenienza<sup>46</sup>.

L'ornamento senza *decor* rischia di divenire elemento aggiuntivo, estrinseco, superfluo, può addirittura scadere nel virtuosismo, nella sofisticazione, nel barocchismo, in ciò che la critica ha spesso definito "ornamentale"<sup>47</sup>.

Secondo Vitruvio, che sancisce la migrazione del concetto di *decor* dall'arte della retorica all'ambito dell'architettura, il principio della convenienza deve intervenire per regolare gli *ornamenta*<sup>48</sup>.

L'architetto rinascimentale Leon Battista Alberti, nel *De re edificatoria*, contempla un ideale classico di bellezza nuda, e sulla scorta dei precetti vitruviani qualifica l'ornamento come «*sorta di bellezza ausiliaria o di completamento*», «*attributo accessorio, aggiuntivo*»<sup>49</sup>. La soluzione al rischio di scadimento che l'oggetto estrinseco ed esornativo può implicare è ancora una volta il *decorum*, la giusta misura, l'ideale classico della proporzione, dell'appropriatezza e della convenienza<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> DI STEFANO 2006, p. 15. Il brano è tratto dall'*Orator* di Cicerone, 70-74, secondo la traduzione italiana a cura di G. Norcio, *Opere retoriche (De Oratore, Brutus, Orator)*, Torino 1976, pp. 302-303. Sul concetto di convenienza si era pronunciato già Aristotele: «*L'elocuzione non deve essere né pedestre né troppo elevata, bensì conveniente*» cfr.: Aristotele, *Retorica*, III, 1404b, trad. it. di A. Plebe, Roma-Bari 1973, p. 141. L'avvertimento di Aristotele esprime perfettamente il senso della misura, mentre nei precetti di Cicerone si intravede il rischio del virtuosismo, della ridondanza, dei ghirigori che possono determinare il valore negativo dell'ornamento.

<sup>47</sup> Per un approfondimento sul concetto di *ornamentale* cfr.: CARBONI 2001, in particolare p. 165.

<sup>48</sup> Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 18. Secondo Vitruvio, per adempire alle tre categorie dell'architettura, *firmitas, utilitas, venustas* (corrispondenti di fatto ai criteri formulati da Cicerone per l'arte della retorica), ed in particolare per raggiungere la *venustas*, fondamento dell'arte, è necessario applicare il principio di *decorum*. Cfr.: Vitruvio, *De Architectura*, I, 2, 5, trad. it. di A. Corso ed E. Romano, Torino 1997, p. 29: «*la convenienza [decor] consiste nella perfezione formale di un'opera, realizzata mettendo insieme con competenza elementi ritenuti giusti [ornamenta]*». Sulla concezione di ornamento e decoro in Cicerone e Vitruvio vedi anche: GOMBRICH 1979, pp. 38-40.

<sup>49</sup> Cfr.: L. B. Alberti, *De re edificatoria*, trad. it.: *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, VI, 2, pp. 448-449. Cfr. anche: DI STEFANO 2006, pp. 25-26; GOMBRICH 1979, p. 38.

<sup>50</sup> Per avere la misura di tali influenze sul pensiero moderno basterebbe considerare la poetica neoclassica che, dice Gombrich, «*scorgeva un sintomo di volgarità in qualsiasi eccesso di ornamentazione*» (Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 80). Conseguenza del classicismo e delle poetiche neoclassiche fu la disapprovazione dell'ornamento visto come mero elemento parassitario, ridondante, superfluo o addirittura esornativo, sfarzoso e smodato, simbolo di spreco più che di conveniente *dispendio* (Sul concetto di *dispendio* cfr. *infra* pp. 15-16, pp. 26-27 e Cap. II, par. 2, p. 34). La condanna dell'ornamento tocca il suo apice nella cultura occidentale con le poetiche razionaliste e funzionaliste, ed ha il suo manifesto nella teoria di Adolf Loos espressa in *Ornamento e Delitto* (A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, Vienna 1908). Secondo Loos l'ornamento è delitto allorché implica uno spreco di forza lavoro e di materiale, un impiego smodato del capitale. Inoltre l'ornamento potrebbe esser visto come la trasfigurazione di un impulso erotico espresso visivamente, che facilmente scivola verso l'appariscenza, il cattivo gusto, quello che oggi chiameremmo *kitsch*, ciò che Gombrich definisce «*la volgarità che fa appello a un gusto non educato*», ovvero non decoroso. (GOMBRICH 1979, p. 56). Per Loos dunque, alla base del rifiuto dell'ornamento, oltre a motivazioni estetiche vi sarebbero anche motivazioni etiche (Cfr. DI STEFANO 2006, pp. 43-44). Il critico austriaco, nel rapporto tra utile e superfluo, attribui

## L'architetto francese Eugene Viollet-le-Duc<sup>51</sup>

contrappone il razionalismo greco all'elettismo romano, preferendo la decorazione greca, costituita da una sagomatura "senza inganno" delle membrature costruttive, a quella romana di età imperiale, il cui ordine classico si riduceva ad un rivestimento d'accatto, senza alcun rapporto con l'opera muraria<sup>52</sup>.

Viollet-le-Duc sembra indicare la distanza, estetica e concettuale, tra forme ornamentali greche, intrinseche nelle membrature architettoniche, e decorazioni romane, estrinseche alla struttura, rivestimenti aggiuntivi che non hanno alcun rapporto con l'opera muraria.

L'ornamento, oltre ad essere percepito come agente intrinseco, immanente nella forma, può configurarsi come elemento estrinseco, posticcio, sussidiario<sup>53</sup>. In questa sua caratteristica risiede una certa «oscillazione di ambiti semantici e denotativi»<sup>54</sup>. In particolare l'ornamento giace in precario equilibrio tra valenze positive e negative, tra il *correttivo funzionale*, utile all'oggetto poiché lo

---

centralità alla funzione, nell'architettura così come in qualsiasi manufatto funzionale (ad esempio una sedia), e anticipava così quanto poi accolto da Rudolf Arnheim, ovvero che la forma ha un suo scopo poiché nasce dalla funzione, non può prescindere da essa, deve conformarsi su di essa. Arnheim tuttavia contempla la possibilità che l'atto creativo ed il fare artistico, «traducendo le forze fisiche in linguaggio visuale» (DI STEFANO 2006, p. 37), interpretino la funzione secondo canoni soggettivi di praticità, forma, bellezza, espressione, dando luogo a forme ornate o ornamentali. Si tratta in pratica di ciò che Brandi interpretò come il trapasso da *conformazione a forma* (Cfr.: BRANDI 1956, pp. 131-132; cfr. anche *infra*, p. 24 e nota 98). Per Arnheim, solamente l'eccesso di ornamento diviene menzogna, poiché cela o camuffa le caratteristiche intrinseche e funzionali dell'oggetto. I principi fondamentali del rapporto tra forma e funzione sono enunciati in: R. Arnheim, *The dynamics of architectural form*, London 1977, trad. It.: *La dinamica della forma architettonica*, a cura di Maurizio Vitta, Milano 1991, p. 11 e pp. 275-277. Sulla poetica di Loos vedi anche: GOMBRICH 1979, pp. 79-81.

<sup>51</sup> Architetto e critico d'arte francese (1814-1879), in linea con le sue concezioni puriste professava il restauro storico dei monumenti, inteso come ripristino logico - funzionale ed estetico, secondo il quale le opere architettoniche dovevano ritornare al loro «antico splendore» liberandosi da tutti quegli elementi che ne compromettevano la lettura.

<sup>52</sup> DI STEFANO 2006, p. 46. Cfr. anche: E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863-72. Lo stesso Immanuel Kant potrebbe aver stimolato in qualche misura una visione dell'arte tendenzialmente purista. Secondo Kant infatti il bello sarebbe la sola essenza, svincolata da qualsiasi accessorio. Cfr.: CARBONI 2001, p. 154. La misura dell'enorme considerazione che ebbe l'arte greca nella cultura moderna occidentale possiamo trovarla in tempi recenti in una affermazione di H. Sedlmayr del 1958: «una la pura colonna - opera dello spirito greco - è il connubio più sublime che si possa immaginare di valori architettonici e plastici, di spirito e corpo, di logos e mito» (cfr.: H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano 1958, citato in BATTISTI 1983, col. 243).

<sup>53</sup> Un approccio simile si riscontra ad esempio in Quatremère de Quincy (*Dizionario storico dell'architettura*, 1792-1825), che distingueva tra decorazione funzionale ed ornamento posticcio.

<sup>54</sup> Cfr. *supra*, p. 12, nota 42.

migliora, lo rende efficace, gradevole, bello, e il *puro dispendio*, lo spreco inutile e superfluo<sup>55</sup>.

Il correttivo funzionale, per quanto accessorio dell'opera, può intendersi come supplemento, «*elemento aggiuntivo che svela una carenza essenziale*» dell'oggetto fondamento<sup>56</sup>.

Distinguere tra forme intrinseche dell'oggetto costituito e forme estrinseche, subordinate ad esso, coincide in un certo modo con l'attitudine a percepire e valutare la forma delle cose in relazione alla loro funzione. In altre parole ci si può chiedere: perché è stata conferita una data forma? A quale scopo? Qual è la sua funzione? È essenziale oppure è un'aggiunta estrinseca e gratuita?

Kant, nella *Critica del Giudizio* (1790), distingue tra bellezza libera da funzioni (*pulchritudo vaga*) e bellezza aderente (*pulchritudo adhaerens*). La perfezione di quest'ultima può essere misurata proprio in virtù del grado di aderenza ad uno scopo o funzione<sup>57</sup>. Secondo Kant la bellezza degli ornamenti, apprezzabili indipendentemente dalla loro funzione, sarebbe bellezza libera.

Gli ornamenti a loro volta possono essere considerati *parerga*, accessori che completano l'opera:

Anche quelli che si chiamano fregi (*parerga*), vale a dire quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costruttiva, alla rappresentazione totale dell'oggetto, ma soltanto come accessori esteriori, aumentando il piacere del gusto, non compiono tale ufficio se non per via della loro forma: così le cornici dei quadri, i panneggiamenti delle statue, i peristili degli edifici. Ma se il fregio non consiste esso stesso di bella forma, ed è adoperato, come le cornici dorate, soltanto per raccomandare il quadro all'ammirazione mediante l'attrattiva, allora esso si chiama ornamento, e nuoce alla pura bellezza.<sup>58</sup>

In virtù della sua forma, il fregio aumenterebbe il "piacere del gusto", e dunque i valori estetici dell'opera, pur non costituendo elemento essenziale alla struttura o alla costituzione dell'oggetto. Unico ufficio del fregio sarebbe quello di aumentare il piacere, conferire bellezza, decoro. La *pulchritudo vaga* dell'ornamento acquisisce dunque una sua precipua funzione, diviene anch'essa *pulchritudo*

<sup>55</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 183; cfr. anche *infra*, p. 17, nota 60 e p. 27, nota 110.

<sup>56</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 145. Cfr. anche *infra*, nota 58.

<sup>57</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, I, 16; trad. di Alfredo Gargiulo, ed. Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1996, p. 59.

<sup>58</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, I, 14; trad. di Alfredo Gargiulo, ed. Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1996, p. 56. Kant, nell'*Analitica del bello*, inserisce l'ornamento nella categoria dei *parerga*, parti non essenziali alla costituzione degli oggetti ma semplici accessori che completano l'opera (*ergon*). Tali accessori rivelano che l'opera «non è sufficiente a se stessa, ma ha bisogno di questi elementi suppletivi per giungere a compiutezza» (Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 29 e p. 46).

*adhucens*, secondo una funzionalizzazione dell'ornamento in virtù della quale l'aggiunta non sarebbe mai gratuita.

Se la forma in arte segue una funzione, il suo valore estetico diviene proporzionale alla sua adeguatezza nell'esplicare tale funzione. Tant'è che se la forma non è adeguata, allora può nuocere alla *pura bellezza*.

Per esprimere un giudizio critico sull'ornamento è indispensabile valutare quanto la forma sia adeguata alla funzione, quanto sia conveniente ed utile, funzionale essa stessa rispetto ad uno scopo. Altrimenti la forma, sia essa intrinseca alla struttura oppure accessoria, può divenire superflua, ornamentale, inutile o nociva. Ma ancor prima occorre definire la funzione, poiché al variare di questa varierebbe il giudizio critico.

Per questi motivi Elisabetta di Stefano introduce il suo saggio antologico *Estetiche dell'Ornamento* con queste parole:

La teoria dell'ornamento si è incentrata, tradizionalmente, sulla dialettica tra utile e superfluo: l'ornamento risponde ad un determinato scopo e fa tutt'uno con la struttura oppure ha un valore semplicemente esornativo e, di conseguenza, costituisce un elemento aggiuntivo ed estrinseco? Ma qual è il significato ontologico dell'*accessorio* e fino a che punto ciò che si aggiunge può essere realmente considerato superfluo...?<sup>59</sup>

Il problema consiste nel comprendere cosa è funzionale e cosa è accessorio, e soprattutto quanto ciò che è accessorio sia marginale e superfluo e quanto sia invece a suo modo funzionale<sup>60</sup>.

Riflettere su tali questioni significa interrogarsi sulle funzioni estetiche dell'ornamento e dell'arte in generale.

La funzione dell'ornamento, lo abbiamo visto, è in primo luogo quella di abbellire. Per quanto possa sembrare banale, tale risposta consente di definire ulteriormente i confini dell'ornamento.

Qualsiasi ornamento, benché possa essere intrinseco alla struttura, è sempre privo di funzioni strutturali. Pur ammettendo l'identità tra struttura e forma, l'ornamento

<sup>59</sup> Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 7. È importante sottolineare che la dialettica tra utile e superfluo, applicabile a qualsiasi manufatto nei termini di struttura e forma, è stata il più delle volte applicata all'indagine ontologica della decorazione in relazione all'architettura.

<sup>60</sup> È interessante a tal proposito quanto sostenuto da Carboni, ovvero che per definire l'ornamentale bisogna comprendere quali sono i confini *tra ciò che è classificato come inutile-esornativo e ciò che viene adottato come funzionale-costruttivo*. Cfr.: CARBONI 2001, p. 165. Sul relativismo concettuale tra utile e superfluo, funzione rappresentativa e funzione decorativa vedi anche *infra*, Cap. II, par. 2, pp. 34-35 e nota 135.

costituirà sempre una deviazione rispetto alle necessità sintattiche, strutturali e costitutive di un dato oggetto<sup>61</sup>.

Ma soprattutto l'ornamento è privo delle funzioni rappresentative proprie dell'arte figurata, tant'è che è stato detto: «L'ornamento non narra che se stesso»<sup>62</sup>, rappresenta unicamente se stesso.

L'ornamento, costituito da elementi privi di funzione strutturale, prevalentemente astratti o composti astrattamente, si pone dunque in antitesi rispetto al principio rappresentativo – mimetico e naturalistico proprio dell'arte figurativa<sup>63</sup>, liberandosi “kantianamente” dai vincoli di aderenza ad una dato scopo per esprimere incondizionatamente una bellezza il cui unico canone è quello del decoro, dell'appropriatezza e della convenienza.

Nella pratica dell'ornamento, la tendenza verso una dimensione astratta costituisce la sua potente e seducente attrattiva, ma può al contempo essere la causa prima del suo *svilimento*, della sua scarsa considerazione, del suo retrocedere da arte a decorativismo, tale da indurre Ernst Gombrich a definire l'arte decorativa «arte trascurata»<sup>64</sup>, epiteto efficacissimo nella sua stringatezza.

Questo declassamento dell'ornamento, concomitante con la sua marginalità, è imputabile in primo luogo alla centralità ed all'importanza, tradizionalmente riconosciuta, dei valori mimetico – contenutistici dell'arte rappresentativa.

Vedremo più avanti come questa preminenza e supremazia dei valori rappresentativi e mimetici nelle arti figurative occidentali derivi dalla tradizione classica e dalla sua emanazione nelle concezioni estetiche post-rinascimentali<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Con l'unica eccezione di quegli elementi funzionali che acquistano valore estetico. Le forme insite nella struttura, intrinseche e strettamente legate ad una funzione, possono essere meglio valutate riflettendo sull'indagine di Georg Simmel, postulata già un quarantennio prima delle teorie di Brandi. (G. Simmel, *Der Henkel*, 1911, trad. It. *L'ansa del Vaso in Arte e Civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, Milano 1976. Cfr. anche; DI STEFANO 2006, pp. 49-50). Egli ha dimostrato che certe categorie ornamentali sono appunto insite nella forma e adempiono ad una funzione, ad esempio il manico di un vaso che acquista anche funzione decorativa, sviluppando una forma peculiare. Si tratta di uno dei casi in cui l'ornamento, ed eventualmente la bellezza, sono determinati dalla funzione (cfr.: DI STEFANO 2006, p. 50; ARNHEIM 1969, pp. 250-251; cfr. anche le teorie di Adolf Loos, *supra*, p. 14, nota 50). Ma in questi casi è l'elemento funzionale, il manico del vaso, che acquista valori estetici ed ornamentali e non il contrario. Si tratta semmai di una *ornamentizzazione* dell'elemento funzionale.

<sup>62</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 16.

<sup>63</sup> BATTISTI 1983, col. 237: «la decorazione è costituita da elementi astratti, o composti astrattamente secondo sistemi rigidi [...] del tutto estranei ai rapporti dello spazio naturale e delle strutture organiche. [...] Essa si oppone alla mimesi...».

<sup>64</sup> Sul concetto di ornamento visto come arte trascurata cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 35-36. La citazione è invece desunta da CARBONI 2001, p. 16.

<sup>65</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 38: «...nella storia dell'arte occidentale l'ideale estetico della sobrietà è inestricabilmente connesso con la tradizione classica». Vedi anche *infra*, Cap. II, par. 2, pp. 34-42.

A questo livello dell'indagine occorre piuttosto focalizzare il momento in cui tale supremazia crolla, aprendo la strada ad una riconsiderazione critica della storia dell'arte, a partire proprio da quella classica e tardo-antica.

L'analisi degli elementi formali dell'opera d'arte, indipendentemente da quelli rappresentativo-contenutistici, acquista notevole vigore a partire dalla scuola di Vienna<sup>66</sup>.

Alois Riegl (Linz 1858, Vienna 1905) per attuare al meglio l'indagine delle forme coinvolte nell'arte, sceglie significativamente un campo fino ad allora poco valutato proprio in virtù della sua attitudine non rappresentativa: l'ornamento.

*Stilfragen*<sup>67</sup> rappresenta «l'unico grande libro mai scritto sulla storia dell'ornamentazione»<sup>68</sup>, «l'opera massima tra gli studi del disegno decorativo»<sup>69</sup>. Con Riegl lo studio dell'ornamento diviene disciplina storica.

Alcuni anni prima veniva pubblicato il volume *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*<sup>70</sup> di Gottfried Semper, dove veniva sottolineato il ruolo svolto dalla materia e dalla tecnica come fattori essenziali nella costituzione di un manufatto<sup>71</sup>. Le teorie positiviste di Semper, pur male interpretate, diedero vita a ciò che lui stesso definì il partito dei *materialisti*, che consideravano l'ornamento un sottoprodotto delle tecniche, e i motivi ornamentali direttamente soggetti e governati meccanicamente da queste e dai materiali impiegati<sup>72</sup>. Riegl si oppose alle visioni deterministiche che trascuravano le esigenze estetiche sottese nella creatività artistica<sup>73</sup>, ed introdusse il concetto di *kunstwollen*, la volontà d'arte (o volontà di forma) quale agente primario nella formulazione delle immagini e nel mutamento delle forme. In *Stilfragen* i mutamenti di trattamento e di stile vengono

<sup>66</sup> Cfr. *supra*, p. 11, nota 39.

<sup>67</sup> Alois Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornament*, Wien 1893.

<sup>68</sup> Cfr.: *ivi*, p. 202.

<sup>69</sup> GOMBRICH 1979, p. 215.

<sup>70</sup> Voll. 2: Frankfurt am Main 1860 e 1863; seconda ed. München 1878.

<sup>71</sup> Soprattutto Semper concentrò l'attenzione sul rapporto tra finalità, materia e tecnica, compiendo un'analisi delle ornamentazioni e delle forme in relazione alle funzioni che queste svolgevano. Secondo Semper bisognava impossessarsi delle leggi intrinseche delle cose per conferirgli la forma corretta. Cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 67-71 e pp. 202-203; -56.

<sup>72</sup> GOMBRICH 1979, pp. 202-203. È importante tenere presente che tali visioni deterministiche interpretavano la decadenza delle forme e delle arti figurative come decadenza della tecnica, quale possibile *limite o coefficiente d'attrito*. Semper fu il primo a prendere le distanze da simili approcci, sottolineando quanto il materiale e la tecnica fossero al servizio dell'idea, ma non determinanti. Cfr.: CARBONI 2001, p. 55, nota 1.

<sup>73</sup> GOMBRICH 1979, p. 213. Secondo Riegl in particolare non è possibile spiegare la nascita o il generarsi di uno schema decorativo semplicemente in virtù della tecnica adottata e del materiale impiegato. Cfr. *ivi*, p. 203.

attribuiti al mutare del *kunstwollen*<sup>74</sup>, Riegl ne segue l'evoluzione attraverso il variare di un unico motivo ornamentale, che da loto si trasformerebbe in palmetta, in acanto, infine in arabesco<sup>75</sup>, realizzando così «l'opera più importante scritta sulla storia di un singolo motivo»<sup>76</sup>.

Negli stessi anni Franz Wickhoff<sup>77</sup> elabora le sue tesi<sup>78</sup>, volte a liberare l'evoluzione stilistica da Augusto a Costantino dallo stigma di decadenza delle interpretazioni romantiche<sup>79</sup>. Wickhoff fa leva sulle teorie di Riegl per sottolineare la continuità dell'evoluzione degli stili nella resa dei motivi fitomorfi, cercando di dare spiegazione del mutamento attraverso il concetto, allora in auge, di *impressionismo*.

Nel frattempo il *kunstwollen* si erge a principio vitalistico capace di rivoluzionare l'intera storia dell'arte. Riegl calibra lo strumento in *Spätromische Kunstindustrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Wien 1901), dove spiega il perché dei cambiamenti dello stile all'interno di un'unità sincronica<sup>80</sup>, quella dell'epoca tardo-antica.

Riegl così scrive il primo testo di teoria percettiva dell'arte, spiegando come, nel passaggio da modalità percettive tattili a modalità percettive visuali, si inneschi il principio di una differente volontà d'arte, caratterizzata da tendenze impressioniste, dal graduale abbandono del motivo isolato, dall'emergere del fondo, dall'offuscarsi della figura<sup>81</sup>. L'arte tardo-antica in sostanza operava concentrandosi non sulla leggibilità del singolo motivo bensì sulle masse, per

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, p. 216.

<sup>75</sup> Cfr. *ivi*, p. 213.

<sup>76</sup> Cfr.: *ivi*, p. 200. È importante sottolineare che secondo Riegl le foglie di acanto classiche non deriverebbero direttamente dalla copia dell'elemento vegetale naturale, bensì da copie arcaiche, artefatte, di quello o di altri elementi, come appunto il fiore di loto o la palmetta. Tale concezione verrà in seguito ripresa da Ranuccio Bianchi Bandinelli (cfr.: BIANCHI BANDINELLI 1956, pp. 26-27; cfr. anche *infra*, Cap. II, par. 2, p. 37, nota 147). Lo stesso Gombrich diede credito all'interpretazione di Riegl, dedicandole nel suo volume sull'ornamento il capitolo VII, dal significativo titolo *La forza dell'abitudine* (GOMBRICH 1979, pp. 191-214). Attraverso il suo approccio, basato sulla teoria della percezione, Gombrich dimostra in modo convincente «il fatto psicologico che i disegnatori preferiranno modificare un motivo esistente che inventarne un altro di sana pianta» (cfr.: GOMBRICH 1979, p. 230).

<sup>77</sup> Allora titolare della cattedra di storia dell'arte di Vienna.

<sup>78</sup> Pubblicate poi in *Die Wiener Genesis* (Genesi di Vienna), Wien 1895, pubblicato in inglese col titolo *Roman Art*, London 1900.

<sup>79</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 216.

<sup>80</sup> La differenza tra studi diacronici, che approcciano un dato oggetto in termini storico-evoluzionistici, e studi sincronici che esaminano invece l'oggetto in un dato momento storico, si deve allo studioso svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913), il cui *Course de linguistique générale* venne pubblicato postumo nel 1931.

<sup>81</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 213-216. Il continuatore ideale dell'opera di Riegl è proprio Gombrich, il quale applica la teoria della percezione all'intera storia dell'arte figurativa occidentale nel volume *Arte e Illusione* (GOMBRICH 1959).

ottenere potenti effetti visuali. «sacrificando un poco di destrezza ad una più grandiosa impressione d'insieme»<sup>82</sup>. In altre parole l'approccio rivoluzionario di Riegl interpretò ciò che allora era definito decadenza come il passaggio dall'organicità all'astrazione<sup>83</sup>.

A partire dall'opera di Riegl, l'astrazione comincerà ad essere interpretata in altro modo<sup>84</sup>.

Il *kunstwollen* è emanazione spontanea di forme, si identifica nello stile, ed è rintracciabile non solo nell'ornamento, ma in tutte le categorie e manifestazioni artistiche, dall'architettura alle arti applicate<sup>85</sup>.

Anzi, secondo Carboni, la pratica ornamentale «è il paradigma più illuminante ed esemplare del concetto di *kunstwollen*»<sup>86</sup>.

Presto sorge però un dualismo interpretativo tra una esplicazione diacronico - consequenziale del *kunstwollen* ed una sincronico - olistica, metastorica e sovrindividuale<sup>87</sup>.

L'autore che respinge nettamente le visioni olistiche e metastoriche, sottolineando la autonomia e la dinamicità delle forme e dell'arte, è Henry Focillon.

In *Vie des formes*, edito a Parigi nel 1934, l'autore dichiara che l'opera d'arte esiste solo in quanto forma: la forma (rieglianamente) è una sua emanazione<sup>88</sup>.

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, p. 227.

<sup>83</sup> I concetti di organicità e astrazione, ai quali Ranuccio Bianchi Bandinelli dedicherà l'omonimo saggio, saranno approfonditi nel prossimo capitolo (cfr. *infra*, Cap. II, par. 2, pp. 34-42).

<sup>84</sup> Anche John Ruskin aveva interpretato positivamente le tendenze luministiche ed astratte dell'arte bizantina, pur ammettendo una inevitabile e conseguente degradazione delle abilità tecniche, ma difendendo a suo modo gli stili tardo - antichi dall'accusa di corruzione. (cfr. GOMBRICH 1979, pp. 226-228). D'altra parte, a partire dalle teorie di Ruskin, William Morris giunse a sostenere che l'arte avrebbe dovuto liberarsi dal vincolo della mimesi per esprimere al meglio le sue potenzialità. (cfr. *infra*, Cap. II, par. 6, p. 99).

<sup>85</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 216-217. Secondo Riegl inoltre non solo è inutile, ma è anche miope gridare alla decadenza per i mutamenti di stile dell'epoca tardo - antica.

<sup>86</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 55.

<sup>87</sup> Cfr.: CARBONI 2001, pp. 57-61; GOMBRICH 1979, pp. 213-233. L'esplicazione diacronica ammette il susseguirsi di stili e la compresenza di volontà diverse all'interno di uno stesso stile e periodo, negando la possibilità di una continuità evolutiva ed olistica del *kunstwollen*. Erwin Panofsky anzitutto supera definitivamente le visioni materialistico - deterministe affermando che il fenomeno artistico dovrebbe essere interpretato al di là della sua fattualità empirica (la tecnica). Ma soprattutto, secondo la lettura neokantiana di Panofsky, la logica dello stile, il *kunstwollen*, godrebbe di una sua unità trascendentale che ne garantirebbe esplicazioni sincroniche per quanto interne ad uno sviluppo diacronico (cfr.: CARBONI 2001, pp. 61-66). Panofsky attuerà indagini compiute delle forme, recuperando l'analisi del significato attraverso l'approccio iconologico (cfr.: GOMBRICH 1979, p. 237. Cfr. anche *infra*, Cap. II, par. 3, pp. 44-45 e par. 6, p. 106, nota 462). Hans Sedlmayr, pur accettando le interpretazioni di Panofsky, favorì approcci interpretativi diacronici del *kunstwollen*, visto però come agente ineducabile rispetto allo stile che invece da esso è deducibile (cfr.: CARBONI 2001, pp. 66-71).

<sup>88</sup> Cfr.: CARBONI 2001, pp. 71-80. Focillon compie peraltro una sintesi corretta tra il materialismo "semperiano" e le esigenze estetiche, la volontà d'arte di Riegl: la forma proviene anche dal suo contatto con la materia, dalla tecnica. Materia e tecnica possono condizionare la forma, ma è vero

Focillon però concepì l'evoluzione delle forme all'interno di percorsi evolutivi ciclici scanditi da progresso e decadenza, svelando la sua distanza da Riegl<sup>89</sup>. L'unità sincronico - olistica del *kunstvollen* di Riegl rompeva di fatto il dualismo tra arte e decorazione nell'approccio critico, opponendosi alle suddivisioni aprioristiche tra arti maggiori e minori, riportando l'ornamento ad una pari dignità e superando l'idea soggettiva e romantica del declino<sup>90</sup>.

L'attributo di decadenza conferito da Focillon alle ornamentazioni tardoromaniche e tardogotiche riporta invece l'analisi all'interno degli schemi tradizionali, definiti in termini assoluti ed inequivocabili da Winckelmann e recuperati attraverso gli studi medievalisti francesi di Prosper Mérimée<sup>91</sup>.

Paradossalmente Focillon, l'autore che meglio interpretò il dettato riegliano, elevando la forma ad arte, ritornò a biasimare quelle forme ornamentali che non privilegiavano la funzione, tacciandole di decadenza, e riportandole in tal modo nell'ottica dualistica, storicistica ma non scientifica, di arte e decorazione, progresso e declino.

Il secolo XX porterà con sé diverse nuove concezioni e tendenze. L'arte si libererà progressivamente dai vincoli della rappresentazione realistico - mimetica,

---

anche il contrario: la forma può condizionare la tecnica. La molteplicità delle forme indicherebbe di per sé un pluralismo di stili, dipendente non solo da differenti volontà d'arte, ma anche dai medium impiegati. Le relazioni tra materia e forma, che coincidono con quelle tra struttura e forma, vengono dunque riportate al livello dell'indagine critica. Vedremo come l'analisi di tale rapporto possa rivelarsi molto proficua (cfr.: Cap. III, par. 1, pp. 113-136, in particolare p. 132).

<sup>89</sup> In particolare, in *Art de l'Occident*, Focillon identifica le fasi interne ad uno stile: *sperimentale*, *classico*, *barocco*. Nelle fasi finali, come quelle del tardo romanico e del tardo gotico da lui descritte, l'accessorio marginale diviene la finalità principale, l'ornamentazione diviene centrale, sovrabbonda, diviene sintomo di decadenza poiché nasconde le funzioni primarie della forma e le nervature strutturali dell'architettura (cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 225-226 e p. 228).

<sup>90</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 225-226.

<sup>91</sup> Cfr.: *ivi*, p. 226. Johann Joachim Winckelmann in particolare scriveva: «Le arti che dipendono dal disegno cominciarono, come tutte le invenzioni, dal necessario: poi si creò la bellezza, e infine seguì il superfluo. Sono queste le tre fasi principali» (J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764; trad. it.: *Storia dell'arte nell'antichità*, Torino 1961; cit. da GOMBRICH 1979, p. 338). Similmente teorizza Mérimée: «Studiando gli edifici eretti tra l'età romana e quella rinascimentale, si troverà che la storia di ogni stile architettonico è la medesima, quasi che il loro progresso e decadenza seguisse una legge generale. Semplici a tutta prima, gli edifici progressivamente si adornano sempre più; non appena hanno acquisito tutta la ricchezza e l'eleganza che lo stile comporta senza ancora alterarsi, l'epoca è giunta alla perfezione dello stile o, se si preferisce un'altra formula, al suo massimo sviluppo. Presto, tuttavia, la tendenza a decorare, ad arricchire il repertorio originale supera i confini che abbiamo indicato. Anziché essere accessoria, l'ornamentazione diviene la finalità principale» (P. Mérimée, *Essai sur l'Architecture Religieuse du Moyen Age, Particulièrement en France*, Paris 1838; cit. da GOMBRICH 1979, p. 226).

mentre l'architettura sarà pervasa dal funzionalismo<sup>92</sup>. Le forme divengono arte, mentre l'ornamento decade.

Al dibattito di inizio secolo tra corrente funzionale e organica, rinvigorito nel secondo dopoguerra dal problema della ricostruzione, partecipò a suo modo Cesare Brandi. Egli nell'*Eliante*<sup>93</sup> prende le distanze da visioni deterministiche, dando una nuova e brillante chiave interpretativa<sup>94</sup>.

Brandi si serve del concetto di *ornato* per definire ciò che unendosi alla struttura eleva la tettonica ad arte:

Nasce così l'ornato, non come incrostazione arbitraria e subentrante, ma come originaria integrazione della nudità funzionale della tettonica per ascendere all'immagine.<sup>95</sup>

L'architettura non è *passiva costruttività*, ma arte in virtù dell'ornato<sup>96</sup>. In questo Brandi si ispira espressamente a John Ruskin<sup>97</sup>. -

<sup>92</sup> Se il cubismo realizzò un nuovo modo di concepire l'espressione artistica, libera dai canoni rappresentativi basati sulla realtà sensibile, il funzionalismo si contraddistinse per il rifiuto nei confronti di qualsiasi schema che non fosse essenzialmente funzionale ad uno scopo. Anzi lo schema, identificabile nella forma, avrebbe dovuto suggerire la funzione pratica dell'oggetto costituito (vedi anche *supra*, p. 14, nota 50). Frattanto in Italia, nel 1902, un anno dopo *Industria artistica tardoromana* di Riegl, Benedetto Croce pubblicava *L'Estetica*, che sembra contenere in sé le contraddizioni interne dei movimenti d'avanguardia. L'arte per Croce è intuizione pura, espressione individuale ed irripetibile, incomunicabile e priva di storicità. L'approccio critico di Croce è basato perciò sulla pura forma. Ma il suo antistoricismo lo indusse a rifiutare lo stile come evoluzione storica delle forme espressive, svalutando paradossalmente proprio l'atteggiamento formale rispetto alla caratterizzazione contenutistico-psicologica dell'espressione artistica (cfr.: L. Geymonat).

<sup>93</sup> Cfr.: BRANDI 1956. *L'Eliante* fa parte della tetralogia *Elicona*, pubblicata tra il 1945 ed il 1956, e composta da *Carmine o della Pittura* (1945), *Arcadio o della Scultura*, *Eliante o dell'Architettura* (1956), *Celso o della Poesia* (1957).

<sup>94</sup> Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 8.

<sup>95</sup> Cfr.: BRANDI 1956, p. 163. E ancora, p. 164: «*Nell'astrazione dello schema sarà necessario infrangere la passività geometrica a cui fatalmente conduce la tettonica [...] nell'ornato, in effetto, non v'è altro che lo sforzo per trasformare l'aridità concettuale dello schema in figuratività [...] il sostegno si tramuterà in colonna*».

<sup>96</sup> Cfr. *ivi*, p. 165.

<sup>97</sup> Cfr. *ivi*, p. 163: «*Eccoti arrivato, dopo la capanna di Vitruvio, a dar la mano a Ruskin e a Scott: "l'architettura è l'ornamento della costruzione". Valeva la pena, caro Eftimio, di avere perpetrato la distruzione dell'architettura razionale per tornare pari pari alla preistoria dell'architettura moderna. - Epperò, -mi mormorò all'orecchio Delano- anche il nostro patriarca ha detto: "ornamenti is, if well conceived, not only the poetry but is the character of structure revealed and enhanced"*». Secondo Ruskin, la parola architettura sottintende qualcosa che unisce alla tettonica del costruire la pratica dell'ornare; *archè* o principio dell'architettura sarebbe proprio l'ornamento (Cfr.: John Ruskin, *The Seven Lamps ...* ed. italiana: *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1982, p. 46; G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Roma 1970, p. 246; CARBONI 2001, p. 167). Sostenere che l'ornamento è il principio dell'architettura corrisponde brandianamente a dire che esso eleva la tettonica ad arte. Ruskin però, a differenza di Brandi, non ha reticenze nei confronti dell'ornamento estrinseco, ovvero in quello che Brandi chiama *incrostazione marginale*, purché esso sia dignitoso ed adeguato.

John Ruskin (Londra 1819-Brantwood 1900), importante critico d'arte, nella sua poetica univa ai valori estetici principi etici. Fu tra i fondatori dell'Arts and Crafts Movement che si opponeva alla dilagante industrializzazione e conseguente serialità dei prodotti artistici; promulgava un restauro

Il trapasso da conformazione a forma è un punto fondamentale nella teoria del processo creativo di Brandi: l'ornato, riconosciuto nella genesi dell'opera, garantirebbe tale trapasso, determinando lo stile<sup>98</sup>.

Con Brandi dunque l'ornato, inteso come deviazione della forma rispetto allo schema strutturale pratico - funzionale, intrinsecamente connesso con l'atto creativo, diviene arte.

Ma a costo di spiegare l'intrinsecità e la conseguente legittimità dell'ornato, Brandi lo contrappone alla decorazione, quale elemento estrinseco e perciò negativo:

Codest'altro, che è poi quello che intendete voi, è la *decorazione*, che appunto si contrappone all'*ornato*, e che io ho già definito incrostazione marginale e parassitaria, si tratti pure dello stile plateresco o del rococò francese invece che del floreale.<sup>99</sup>

Brandi sottintende una dicotomia tra ornato e decorazione, e soprattutto conferisce valore negativo all'elemento *subentrante*, ricollocando la questione dell'ornamento nei termini dualistici di utile e superfluo<sup>100</sup>.

---

denominato "romantico", contrapposto alla teoria del contemporaneo francese Viollet-le-Duc e basato su di una mancanza di intervento sull'opera d'arte. In *The Seven Lamps of Architecture*, (London 1849) e *Architecture and Painting* (London 1854) enuclea i suoi principi fondamentali sul concetto di ornamento. Su Ruskin cfr. anche *infra*, Cap. II, par. 6, pp. 98-99.

<sup>98</sup> Cfr.: BRANDI 1956, pp. 163-169; in particolare p. 166: «ma l'ornato, inteso come preventivo articolarsi del bruto elemento funzionale, come predisposizione all'immagine...»; p. 254: «coincide col manifestarsi stesso dell'architettura come arte». La teoria del processo creativo o fenomenologia della creazione artistica, elaborata sulla scorta della teoria kantiana dello schematismo trascendentale, è scandita in due fasi: *costituzione dell'oggetto e formulazione dell'immagine*. L'identità crociana tra intuizione ed espressione viene dunque superata. Paolo D'Angelo, nella prefazione all'*Eliante*, sottolinea semmai l'intrinsecità dell'ornato nell'atto creativo, la corrispondenza tra ornato e forma artistica, la sovrapposibilità di ornato e stile in architettura (Cfr.: P. D'Angelo, prefazione all'*Eliante*, in BRANDI 1956, pp. XXIV-XXIX; cfr. anche *infra*, Cap. II, par. 2, p. 36, note 143 e 145.)

<sup>99</sup> Cfr. *ivi*, p. 166. E ancora, p. 163: l'ornato può «...scadere a incrostazione, a motivo pedestremente edonistico, e, come tale, rimanendo marginale, epidermico e parassitario dell'opera».

<sup>100</sup> L'accezione negativa data da Brandi alla decorazione rispetto all'ornato si riferisce in particolare alla decorazione *architettonica*, secondo una relazione dialettica tra utile e superfluo nell'architettura. D'altra parte il titolo del suo lavoro è *Eliante o Dell'Architettura*. Alla luce delle argomentazioni trattate comunque sarebbe stato meno problematico contrapporre il termine *ornato* al termine *ornamento* e non al termine *decorazione*. Paolo D'Angelo, nella prefazione all'*Eliante* scrive: «La scelta del termine [ornato], occorre ammetterlo, non è delle più felici. Fa inevitabilmente pensare, a causa delle valenze negative che secoli di teoria architettonica hanno sedimentato nel concetto di ornamento, a qualcosa di posticcio, di aggiuntivo, di inessenziale [...] un abbellimento estrinseco, a quel che sta in rappresentazione senza stare in funzione [...] Brandi se ne dovette rendere conto [...] per ribadire che l'ornato non è per lui la decorazione, l'«incrostazione marginale e parassitaria»...». Lo stesso D'Angelo parla di *concetto di ornamento* (e non di *decorazione*) per indicare l'elemento negativo. È significativo considerare che una possibile distinzione tra decorazione ed ornamento in relazione alla loro funzione nell'architettura viene proposta da Quatremère de Quincy nel suo *Dizionario storico dell'architettura* (1792-1825). Cfr.: *supra*, p. 12, nota 42 e p. 15, nota 53.

Per Ruskin invece ciò che rende l'architettura arte sarebbe proprio il *parergon*, l'elemento estrinseco, l'ornamento o decorazione architettonica<sup>101</sup>.

Brandi, padre della *Teoria del Restauro* (Torino 1963), non ha bisogno di apologie. È tuttavia legittimo considerare che egli dovette necessariamente far leva sull'arretratezza dei pregiudizi relativi alle decorazioni architettoniche per tentare di salvare l'ornato, e con esso la pratica ornamentale, il trattamento formale, la varietà degli stili e l'arte intera, dal rischio di una irrimediabile involuzione.

Considerando le asserzioni brandiane l'*opus sectile* non sembra elevare la tettonica ad arte, sembra piuttosto svilirla, comportandosi da *incrostazione parassitaria*. Tenendo conto della straordinaria sensibilità artistica di Brandi, tale elucubrazione certamente non risponde a verità, ma permette di riflettere sul valore negativo che spesso è stato conferito a ciò che è mera decorazione.

Perché «decorativo» è ipso facto sinonimo di «secondario», «facoltativo»?<sup>102?</sup>

Perché l'ornamento è il più delle volte ridotto a «mera esornatività supplementare e opzionale»<sup>103?</sup>

Torniamo a considerare le decorazioni a mosaico e in *opus sectile*.

I primissimi mosaici della storia, già citati<sup>104</sup>, sembra siano stati realizzati anche per adempiere una funzione specifica, ovvero alleggerire le murature e proteggere gli intonaci dalle abrasioni<sup>105</sup>. Così i primordiali mosaici del mondo occidentale, realizzati inizialmente con ciottoli allo scopo di ottenere pavimentazioni solide e

<sup>101</sup> In realtà nella lingua inglese le parole decorazione e ornamento sono entrambe tradotte con la parola *ornament*. La parola inglese *decorum* indica invece proprio il 'principio di appropriatezza, controllo della composizione, della rappresentazione e della distribuzione nelle arti visive', secondo una derivazione diretta dall'etimo latino (Cfr.: GASTON 2002, p. 612). Ruskin in particolare concepisce la decorazione architettonica e la sua realizzazione attraverso tre fasi: la scelta dell'oggetto, il suo trattamento, infine la sua collocazione, da eseguire quest'ultima considerando il relativismo percettivo legato al fattore di scala. L'architetto secondo Ruskin dovrebbe avere la capacità di riempire tutti gli spazi conseguendo l'armonia delle parti con il tutto. Ruskin insiste infine sul rapporto armonico tra ornamento e contesto: «il requisito specifico di un vero ornamento è che esso sia bello solo nel luogo in cui si trova, e in nessun altro...». Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 117. Il passo citato dalla Di Stefano è tratto da J. Ruskin, *La Materia dell'Ornamento*, in *Opere*, a cura di G. Leoni, Roma-Bari 1987, pp. 310-322. Sulla concezione estetica dell'ornamento di Ruskin cfr. anche: GOMBRICH 1979, pp. 58-67.

<sup>102</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 20.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>104</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 8, fig. 4.

<sup>105</sup> Cfr.: G. Garbini, *Mosaico, Antichità - Mesopotamia*, in E. U. A., IX, 1982, col. 675. HARDING 2002, p. 159: «The cones help to consolidate and strengthen the wall by providing protection from the elements, and they also had a decorative function in that they were arranged in geometric patterns of triangles, lozenges and zigzags resembling woven textiles».

durature. Tra i primi pavimenti a mosaico è noto quello di Pella (Fig. 7), realizzato nel IV secolo a.C. con piccoli sassolini<sup>106</sup>.

È possibile dunque che l'elemento estetico sia subentrato in un secondo momento; è comunque certo che le prime pavimentazioni a mosaico, come anche i pavimenti in *opus sectile*, avessero anche funzione strutturale, non solo decorativa. Da tale angolazione potrebbero ben essere considerati *ornato* e non *ornamento*.

Alcune opere poi costituiscono una zona di interfaccia tra struttura - funzione e decorazione-ornamento.

Ad esempio l'*opus reticulatum*<sup>107</sup> è realizzato attraverso la giustapposizione di conci di tufo tronco - piramidali con la base rivolta verso l'esterno<sup>108</sup>. Esso, assolvendo un compito strutturale, adempie anche una funzione estetica: i conci di tufo, componendo la superficie di una muratura a sacco, costituiscono un apparecchio murario regolare, caratterizzato da un reticolo geometrico di gradevole fattura (Fig. 8), che non necessitava perciò di essere rivestito con intonaco (*loricatio*).



Fig. 7. Pella (Macedonia). Mosaico pavimentale policromo a ciottoli con caccia al leone. Secolo IV a.C. (da E.U.A. IX)



Fig. 8. Ercolano. Muratura di età imperiale in *opus reticulatum*.

<sup>106</sup> Cfr.: HARDING 2002, p. 159; KITZINGER 1982, col. 676.

<sup>107</sup> Cfr. *supra*, par. 1, p. 7, note 24 e 25.

<sup>108</sup> Cfr.: ADAM 1994, p. 142.

Lo stesso si può dire per l'*opus spicatum*<sup>109</sup> (Fig. 9) la cui composizione, oltre che costituire una pavimentazione funzionale e duratura, determina la formazione di disegni «a spiga». Siamo di fronte a quello che Massimo Carboni definisce l'incontro tra necessità e dispendio, secondo un processo creativo che trapassa «dal puro



Fig. 9. Roma. Villa di Domiziano, pavimento in *opus spicatum*. Secolo I d.C., seconda metà. (da *I marmi colorati della Roma imperiale*)

*dispendio al correttivo funzionale e viceversa*<sup>110</sup>.

D'altra parte, insita nei principi dell'ornamento è una continua oscillazione tra *ergon* e *parergon*, tra *fondamento* e *supplemento*, tra struttura e decorazione, tra *essenzialità* e *vicarietà*<sup>111</sup>.

Esiste davvero una dicotomia tra arte e decorazione? O tutte le decorazioni sono opere d'arte e non elementi meramente ornamentali?

Che tutte le opere d'arte siano ornamento, intrise di decorativismo, è stato postulato da Carboni:

Ma allora non è forse legittimo chiedersi se pressoché tutta l'arte prodotta dall'uomo non sia, giustappunto, "decorativa"? Già da sempre intaccata, aggredita dall'ornamento?<sup>112</sup>

Lo stesso Kant teorizza che il bello è il "senza", la finalità senza il fine<sup>113</sup>, che l'ornamento è bellezza libera, fine a se stessa<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> Cfr.: ADAM 1994, p. 156.

<sup>110</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 183. L'autore contempla anche la possibilità di una «funzionalizzazione dell'ornamento, analogo a quello in cui il partito decorativo si identifica con la struttura architettonica dell'edificio» (Cfr.: *ivi*, p. 145). In questo caso però è il contrario: è conferito valore estetico all'elemento funzionale. Tali esempi sono per questo studio estremamente interessanti poiché rappresentano casi di 'ornato' non necessariamente intrinseci alla struttura, anzi costituiti proprio da rivestimenti, da elementi supplementari o aggiunti, e danno dunque idea di quanto sia relativo attribuire i valori di utile e superfluo, *ergon* e *parergon*, struttura e forma.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>112</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 147. È curioso che l'autore utilizzi termini dall'accezione negativa come intaccare e aggredire, ma proseguendo la lettura del suo testo si comprende il carattere provocatorio della sua affermazione. Egli infatti considera l'assunto kantiano secondo il quale l'ornamento è bellezza libera ('*pulchritudo vaga*', I. Kant, *Critica del Giudizio*, 1790) cioè non vincolata da alcuna funzione, il bello è solo l'accessorio, svincolato da qualsiasi fondamento (Vedi anche DI STEFANO 2006, p. 29).

<sup>113</sup> Immanuel Kant, *Critica del giudizio* (1790); CARBONI 2001, p. 154.

<sup>114</sup> Cfr. *supra*, p. 16.

Sembra più chiaro il concetto di *parergon*, attraverso di esso l'*ergon*, il fondamento, l'oggetto, può ascendere ad opera d'arte. Il *parergon* non solo completa l'opera, la rende arte, secondo il principio dell'adeguatezza<sup>115</sup>.

D'altra parte, se ciò che eleva la tettonica ad arte è l'ornato, se ciò che rende bello un oggetto è la sua decorazione, allora l'arte sta nell'ornamento. Esso è libero da qualsiasi funzione se non quella di abbellire. E l'abbellimento è arte.

Il ribaltamento dei termini tra arte e ornamento è espresso magistralmente mediante la seguente affermazione:

solo la bellezza libera è davvero pura. Perché non *significa* alcunché. Paradossalmente puro, allora, è proprio l'Ornamento. Puro è proprio il supplemento, il *parergon*, precisamente ciò che non poteva essere oggetto di un giudizio estetico *puro*.<sup>116</sup>

È stato già evidenziato che in realtà tanto l'arte quanto l'ornamento non sono affatto privi di funzione. Per sviluppare tale postulato basti prendere in considerazione la teoria di Arnheim, secondo la quale «*d'espressione è una proprietà oggettiva di qualsiasi pattern organizzato di forma e colore*»<sup>117</sup>. In altre parole, funzione dell'arte, sia essa decorativa, rappresentativa oppure ornamentale, è l'espressione visiva<sup>118</sup>.

L'ornamento, da Cicerone a Kant, si configura elemento indispensabile per completare l'opera. La sua funzione non si esplica solamente nella bellezza conferita all'oggetto, ma anche nel *piacere del gusto*<sup>119</sup> che da essa deriva.

Possibile funzione dell'arte, fine ultimo dell'espressione visiva, è dunque la facoltà di procurare piacere, che Oleg Grabar definisce proprietà *terpnopoietica* (*terpnopoietic*)<sup>120</sup>. Questa merita una trattazione approfondita<sup>121</sup>; per il momento è sufficiente specificarne una caratteristica essenziale: più l'*espressività visiva* dell'opera d'arte è libera da funzioni, più la sua proprietà *terpnopoietica* aumenta. L'ornamento coincide con tale definizione, risiede esattamente entro tali confini.

<sup>115</sup> Cfr.: DI STEFANO 2006, p. 46: «...l'opera (*ergon*) non è sufficiente a se stessa, ma ha bisogno di questi elementi suppletivi per giungere a completezza».

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>117</sup> Cfr.: ARNHEIM 1969, p. 246.

<sup>118</sup> Che la funzione dell'opera d'arte, qualsiasi essa sia, sia l'espressione visiva, introdurrebbe un altro aspetto del problema: figuratività, organicità, naturalismo e astrazione costituiscono diversi livelli di espressione, e sono perciò soggetti a differenti giudizi critici. Tale ambito sarà discusso nel capitolo successivo (cfr. *infra*, Cap. II, par. 2, pp. 34-42 e nota 135).

<sup>119</sup> Cfr. *supra*, p. 16.

<sup>120</sup> GRABAR 1992, p. xxiv e p. 37.

<sup>121</sup> Cfr. *infra*, Cap. II, par. 4, in particolare pp. 78-82.

Allontanandosi da altre funzioni, l'ornamento introduce la sua dimensione astratta, e riconduce nuovamente la questione nell'ambito della dialettica tra funzioni rappresentativo - contenutistiche e funzioni decorative dell'opera d'arte.

Il problema in altre parole si muove adesso intorno al rapporto antitetico tra arte mimetica e arte astratta, realismo e simbolismo, organicità e astrazione.

## II. MOSAICO FIGURATO E MOSAICO GEOMETRICO:

### LA "SFORTUNA" CRITICA DELL'OPUS SECTILE

*Infine, da tutti i lati si scorge una così ricca e sorprendente varietà di forme che è più grato leggere i marmi che i manoscritti, e passare tutto il giorno ad ammirare queste cose, una per una, anziché andare a meditare sulla legge divina.*

Bernardo da Chiaravalle

*Apologia ad Willelmum*<sup>122</sup>

Non è nell'intenzione di chi scrive definire l'ornamento da un punto di vista estetico<sup>123</sup>, quanto cogliere semmai le possibili differenze tra le tecniche, ed in particolare tra ciò che definiamo mosaico e ciò che chiamiamo in altro modo. Una differenza sostanziale può essere rilevata tra il mosaico propriamente detto e la tarsia marmorea o *opus sectile*. Tale differenza sta alla base di un diverso approccio critico ed estetico tra i due generi artistici, costituisce l'origine di una disuguaglianza percettiva tale da definire decorazione l'uno, ornamento l'altro; il primo è opera d'arte, volta a conferire decoro ad un ambiente qualificandolo, svolge funzione rappresentativa, narrativa oltre che ornamentale, l'altro regredisce invece ad ornamento, orpello, elemento aggiuntivo, esornativo, supplementare, e ciò sebbene le due tecniche nascano con caratteristiche tecniche, materiche e strutturali del tutto analoghe.

Si vedrà inoltre che, tra le varie tecniche della tarsia, la distanza dal mosaico potrà considerarsi rilevante per l'*opus sectile* classico romano, mentre diviene pregiudiziale e insignificante per l'*opus sectile* geometrico medievale a piccoli elementi. Se il primo ha infatti una funzione strutturale in quanto realizza la pavimentazione di un ambiente ove il piano di calpestio è ricoperto con lastre marmoree più o meno grandi, il secondo guadagna maggiore carattere decorativo, e attraverso la minuzia degli elementi impiegati si avvicina al mosaico vero e

<sup>122</sup> Il brano in italiano è tratto da PANOFSKY 1946, pp. 132-133.

<sup>123</sup> La complessità dell'argomento è ravvisabile nella cospicua letteratura ad esso relativa, da Platone fino ai giorni nostri, e sembrerebbe comunque impossibile giungere ad una trattazione esaustiva e conclusiva. Un testo fondamentale per lo studio e la comprensione dell'ornamento dal punto di vista estetico in relazione alle poetiche orientali è GRABAR O. 1992. Per una approfondimento riguardo al concetto di ornamento dal punto di vista fenomenologico rimandiamo alla ricca bibliografia pubblicata in BATTISTI 1983.

proprio, acquistando maggiori valenze *terpμομοιetiche* e suscitando meraviglia al pari di un'opera d'arte.

### 1. Caratteristiche tecniche e strutturali dell' *opus sectile*

L'evoluzione delle tecniche, oltre che raffinare il linguaggio artistico, risponde in larga misura alla necessità di perpetuare nel tempo l'opera d'arte<sup>124</sup>. In tal senso nessuna tecnica pittorica meglio del mosaico risponde ad una «*tensione verso l'eternità*»<sup>125</sup>. I materiali lapidei, ridotti in piccoli elementi ed accostati tra loro, costituiscono il tessuto delle superfici decorate e determinano la duplice peculiarità del mosaico: consistenza materica e resa pittorica. La tessera, considerata singolarmente, esibisce la sua natura tenace e duratura, pregiata, rivelando «*un'estetica della materia preziosa*»<sup>126</sup>, incorruttibile, capace di perdurare all'azione del tempo. Ad essa è affidato il dato coloristico che nell'insieme partecipa alla costituzione della forma e dell'immagine. La resa pittorica è affidata a quel «*divisionismo materico e cromatico*»<sup>127</sup> che rende unica l'immagine a mosaico, nella quale ogni singolo elemento, pur conservando la propria individualità, entra a far parte di un insieme organico.

L'impiego di materiali duri determina tale dicotomia intrinseca, e rappresenta nel contempo un aspetto condizionante nella creazione del manufatto. Esiste poi un altro elemento imprescindibile: gli interstizi tra le tessere, i giunti di malta di cui è stato più volte sottolineato il ruolo determinante nella ritmica, nella cromia e nella definizione chiaroscurale dell'immagine<sup>128</sup>.

Nella accezione più ampia di mosaico<sup>129</sup> la forma delle tessere impiegate, la loro dimensione ed il loro allettamento entrano in stretta relazione con i giunti di malta<sup>130</sup>. Ad una osservazione ravvicinata il rapporto tra i due elementi, la

<sup>124</sup> A mio avviso infatti, tra le diverse funzioni attribuite all'arte e all'atto creativo, generalmente corrette pur nella molteplicità delle interpretazioni, è di primaria importanza la volontà di lasciare un segno tangibile, concreto, inalterabile e duraturo della forma espressiva, individuale o collettiva, rappresentativa, narrativa, evocativa, apotropaica o trascendentale che essa sia.

<sup>125</sup> BARRAL I ALTET, 1988, p. 165. Lo stesso KITZINGER 1982, col. 673, dice: «*La durata del mosaico e l'inalterabilità del suo colore dipendono dal materiale adottato*».

<sup>126</sup> ANDALORO, 1990, p. 37.

<sup>127</sup> Cfr. *ivi*, pag. 38.

<sup>128</sup> Cfr.: BRANDI, 1956, pp. 3-4; KITZINGER 1982, col. 673; ANDALORO, 1990, p. 38.

<sup>129</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 1, pp. 1-10 e fig. 6.

<sup>130</sup> In particolare la forma, la dimensione ed il modo in cui sono allettate le tessere determina forma e spessore degli interstizi, influenzando sul *ductus* e sulla resa dell'immagine rappresentata. Cfr.: ANDALORO 1986, pag. 67: «[...] le modalità dell'allettamento e le modalità dell'andamento [...] costituiscono uno dei veicoli privilegiati della formulazione stilistica».

tessera e l'interstizio, consente di classificare le diverse tipologie di mosaico ancor prima di percepire complessivamente l'immagine: forma della tessera e misura dei giunti di malta permettono di distinguere tra *mosaico figurato*, *opus tessellatum*, *opus sectile* o *tarsia marmorea*. Se nelle diverse tipologie di mosaico la metodologia procedurale è in linea di massima la stessa, ovvero l'accostamento di elementi allestiti su un substrato di malta, ciascuna tecnica ha delle caratteristiche proprie definite dal taglio delle tessere, dalla loro forma, dal modo in cui sono giustapposte<sup>131</sup>.

Ciò che interessa maggiormente sottolineare in questa sede è la differenza riscontrabile tra le tecniche esecutive del *mosaico figurato* e dell'*opus sectile geometrico*<sup>132</sup>.

Il primo è caratterizzato da tessere di forma quadrata - trapezoidale giustapposte secondo un *ductus* piuttosto omogeneo relativo alla forma rappresentata e non alla geometria della tessera<sup>133</sup>, regolato da uno specifico rapporto tra la dimensione delle tessere e lo spessore degli interstizi<sup>134</sup>. Da tale rapporto dipende il grado di raffinatezza del mezzo espressivo (Fig. 10)



Fig. 10. Piazza Armerina, Villa del Casale.  
Mosaici pavimentali. IV-V sec. D.C.  
Particolare

<sup>131</sup> Sulla differenza tra le varie tecniche di mosaico cfr. *supra*, Cap. I, par. 1, pp. 3-5, note 10, 13, 14 e pp. 7-10.

<sup>132</sup> Con particolare riferimento all'*opus sectile* geometrico a piccoli elementi, sviluppatosi a Roma e parallelamente a Bisanzio a partire dal IV secolo d.C. e contraddistinto dalla notevole varietà di arrangiamenti decorativi. La dimensione delle tessere impiegate in tale tecnica non supera mai i 15 centimetri. Sullo sviluppo e sulla diffusione di tale tecnica nell'area romana cfr.: GUIDOBALDI-GIUGLIA GUIDOBALDI, 1983.

<sup>133</sup> Cfr.: KITZINGER 1982, col. 673: «Nei mosaici più antichi il reticolo è geometrico, compatto e regolare, in quelli più tardi segue l'andamento delle figure, spesso sinuoso, curvo o a spirale...» Per *reticolo* Kitzinger intende la disposizione delle tessere e dunque lo spazio interstiziale che ne risulta, i giunti di malta che disegnano appunto un reticolo. La configurazione del reticolo ha per l'*opus sectile* una importante valenza strutturale e formale, messa in evidenza nel terzo capitolo. Cfr. *infra*, Cap. III, par. 1, pp. 113-136.

<sup>134</sup> Il rapporto specifico tra la dimensione delle tessere e lo spessore degli interstizi ha un valore molto importante nello sviluppo formale del mosaico, non sempre compreso in epoca moderna. Negli *emblemata* in *opus vermiculatum* dei mosaici di epoca classica, così come nei volti del mosaico figurato bizantino, la misura delle tessere diminuisce notevolmente e i giunti di malta tendono a scomparire, conferendo maggiore omogeneità al trattamento superficiale e producendo un'immagine dettagliata dall'effetto pittorico. Nonostante ciò, nel passaggio da un modulo dimensionale ad un altro, il rapporto proporzionale tra tessera ed interstizio resta pressappoco inalterato, mantenendo così integre le caratteristiche proprie del tessuto musivo e garantendo gli effetti tipici delle superfici decorate a mosaico: frammentazione, diffrazione della luce, impressionismo cromatico e tonale.

L'*opus sectile*, composto da tessere di forma geometrica regolare, si caratterizza invece per la rigidità degli schemi entro i quali sono giustapposte le tessere. Inoltre vi è la tendenza ad annullare gli interstizi secondo un *ductus* serrato da cui deriva la raffinatezza dell'esecuzione (Fig. 11).

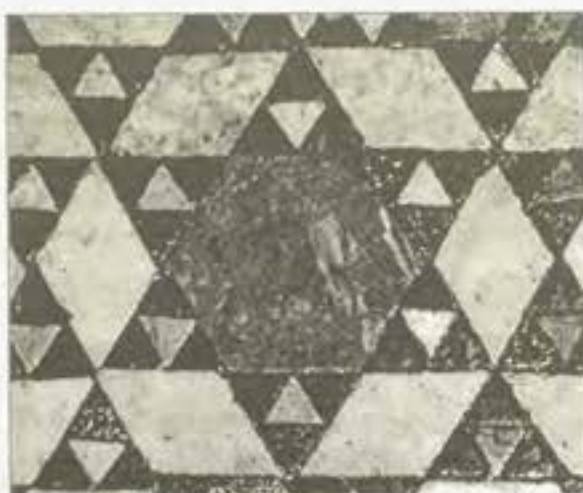


Fig. 11. Roma, San Clemente, basilica superiore. Pavimento in *opus-sectile*, 1110 ca. Particolare.

Nel mosaico figurato dunque le tessere 'galleggiano' nella malta di

allettamento, sono libere di muoversi (Fig. 12), mentre nell'*opus sectile* sono bloccate nelle loro forme. È il giunto di malta a dare la misura di tale sostanziale differenza: l'esistenza dell'interstizio nel mosaico garantisce, in fase esecutiva, una relativa libertà compositiva, vincolata in certo modo dal soggetto della rappresentazione; la tendenza ad annullare l'interstizio determina invece nell'*opus sectile* una peculiare rigidità che, come vedremo, implica una diversa perizia tecnica.



Fig. 12. Roma, Sancta Sanctorum. Cristo benedicente, 1280 ca. Particolare della mano destra. (da...)

La libertà compositiva del mosaicista è garantita proprio dalla possibilità di allettare le tessere secondo le

esigenze funzionali, formali e cromatiche dettate dalla fisionomia dell'oggetto che si vuole rappresentare. Da un punto di vista strettamente tecnico ed esecutivo dunque è più semplice realizzare una decorazione floreale in *opus tessellatum* di quanto non lo sia la sua versione in *opus sectile* (Fig. 1). Infatti laddove il mosaico consentirebbe di utilizzare tessere di forma varia, l'*opus sectile* costringerebbe invece ad una impeccabile abilità e destrezza nel tagliare l'elemento lapideo nella forma desiderata.

Sembra di comprendere adesso l'arte dell'*opus sectile*.

## 2. *Opus sectile*, figuratività e astrazione

L'esempio appena fatto apparirebbe decisamente calzante se volessimo comprendere le specificità dell'*opus sectile* aldilà della sua funzionalità pratica: per quali rappresentazioni è adatto? Per quale funzione figurativa?

Tanto il mosaico quanto l'*opus sectile*, nella loro qualità di ornamento, possiedono intrinsecamente un certo grado di *dispendio*, che non diviene mai spreco perché legato ad una funzione e controllato dal senso del decoro<sup>135</sup>.

Se il mosaico ha un maggiore dispendio in termini di tessere impiegate ed allettate, l'*opus sectile* ha un notevole dispendio in termini di accuratezza necessaria nel taglio delle tessere, di consumazione delle lime adoperate. Ciò è associato peraltro all'impiego di materiali preziosi quali i marmi antichi nelle loro straordinarie varietà tessiturali e cromatiche.

Un maggiore dispendio, l'utilizzo di un elevato numero di tessere nella tecnica del mosaico, permetterà però di raggiungere effetti mimetici e coloristici tali da garantire un alto livello di realismo e naturalismo, di organicità, per la rappresentazione di un soggetto, il fiore, caratterizzato appunto dal suo essere natura, nella fattispecie un elemento organico, un organo della natura.

Il dispendio e la meticolosa accuratezza adoperati per l'esecuzione di un fiore attraverso la tecnica *opus sectile* invece porteranno, comunque ed inevitabilmente, ad un certo grado di astrazione dell'elemento floreale, ridotto a superficie piana, privo di volume, appiattito nei suoi elementi compositivi<sup>136</sup>.

Sebbene in epoca classica l'*opus sectile* sia stato perlopiù impiegato per la raffigurazione di elementi fitomorfi, comunque resi in modo tendenzialmente astratto, esso si presta soprattutto alla realizzazione di motivi geometrici; a causa

<sup>135</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 13-17 e p. 27, nota 110. Il rapporto dialettico tra funzionalità e dispendio, così come quello tra utile e superfluo, possono essere visti non soltanto in relazione ad una funzione pratica, tettonica o strutturale, ma anche, secondo l'assunto di Arnheim (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 28, nota 118), in relazione ad una funzione puramente estetica o visiva, espressiva o linguistica. In tal senso è congruo un parallelismo con l'arte della retorica, sebbene il linguaggio parlato abbia comunque funzioni e fini comunicativi più definiti e pratici di quanto non l'abbia il linguaggio visivo.

<sup>136</sup> Vedi anche *infra*, pp. 35-36 e note 143 e 145. È noto ad esempio che nell'esecuzione dei cosiddetti marmi mischi barocchi (tarsie ed intarsi), il giallo di Castronovo, calcare compatto (calcilutite) dalla caratteristica colorazione, cavato presso l'omonimo paese siciliano, veniva 'fiammato', ovvero passato sulla fiamma per ottenere colorazioni ocra e arancioni. Attraverso tale espediente si ottenevano sfumature appropriate per conferire volume agli elementi floreali, ed in particolare ai petali (Cfr.: MONTANA-GAGLIARDO BRIUCCIA 1998). D'altra parte è interessante quanto sottolineato da BATTISTI 1983, col. 257: «L'appiattimento, dal Riegl (1901), è stato riconosciuto come una caratteristica fondamentale dell'ornato...».

del procedimento tecnico necessario per la sua realizzazione l'*opus sectile* stimola l'esecuzione di forme geometriche<sup>137</sup>. È la geometria regolare, costituita da linee rette o curve, è pura astrazione<sup>138</sup>. L'*opus sectile* insomma, anche nelle sue versioni più naturalistiche, è un'arte intrinsecamente astratta, ed in quanto tale ha una connotazione puramente ornamentale<sup>139</sup>.

La questione sulla critica dell'*opus sectile* trova perciò un parallelo nella diversa valutazione tra arte astratta e arte rappresentativa.

L'identità tra ornamentale e astratto, tra ornamento e astrazione, è ben espressa da Eugenio Battisti:

L'intento ornamentale è, in linea di principio, totalmente distinto dall'intento rappresentativo o narrativo dell'arte propriamente figurata [...] La decorazione è costituita da elementi astratti, o composti astrattamente secondo sistemi rigidi [...] del tutto estranei ai rapporti dello spazio naturale e delle strutture organiche [...] essa si oppone alla mimesi...<sup>140</sup>

Il trapasso dalla sfera rappresentativa a quella decorativa, dall'intento mimetico a quello puramente ornamentale, è stato egregiamente analizzato, artisticamente e fenomenologicamente, da Ranuccio Bianchi Bandinelli nel 1956 con il testo *Organicità e astrazione*<sup>141</sup>: «Realismo e astrazione sono due modi diversi di concepire la forma e la sostanza dell'espressione artistica»<sup>142</sup>.

<sup>137</sup> In effetti la capacità e la perizia nel tagliare gli elementi è notevole e mirabile quando tali elementi hanno forme naturali organiche, caratterizzate da linee curve irregolari. In questo sta la particolare esperienza tecnica dei marmorari romani di epoca classica. Vedremo comunque che anche la geometria implica un elevato grado di conoscenza tecnica, e diviene fortemente condizionante in fase progettuale, più di quanto possa esserlo l'elemento organico. Cfr. *infra*, Cap. III, par. 1, pp. 132-136.

<sup>138</sup> Torneremo più avanti sulla concezione di geometria come astrazione. Cfr. *infra*, p. 36, nota 145.

<sup>139</sup> Con tutto ciò che può implicare l'aver carattere ornamentale. Tale conclusione scaturisce da una ridondanza: se l'ornamento è astrazione, ciò che è astrazione ha carattere ornamentale. Ornamento e astrazione avrebbero entrambi valore negativo perché non rappresentativi e non funzionali; l'*opus sectile*, essendo astrazione, scadrebbe ad ornamento ed avrebbe perciò valore inferiore rispetto all'arte rappresentativa.

<sup>140</sup> BATTISTI 1983, col. 237. L'autore, riguardo l'oscillazione semantica tra gli ambiti denotativi di ciò che è decorazione e ciò che è rappresentazione (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 15-17 e nota 60), aggiunge una considerazione interessante: «Tuttavia esistono profondi, spesso difficilmente estraibili, legami fra decorazione e rappresentazione: nel senso che ogni opera figurata ha anch'essa una sua funzione decorativa di superfici e di spazi; mentre nell'altro verso composizioni apparentemente ornamentali ed astratte possono in realtà corrispondere a precisi significati rappresentativi, narrativi o simbolici» (*ibidem*). Con ciò si mette in risalto il relativismo delle gerarchie nell'universo artistico: la greca decora la veste, la veste decora la statua, la statua decora la piazza, la piazza è ornata da statue, le statue sono ornate con vesti, le vesti sono ornate con motivi dipinti...etc.

<sup>141</sup> Cfr.: BIANCHI BANDINELLI 1956.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 3.

Le forme naturali, costituendo l'oggetto di una rappresentazione artistica, subiscono comunque e necessariamente una profonda trasformazione che già di per sé può essere considerata come un processo di astrazione<sup>143</sup>. Il vero elemento realistico o naturalistico sta dunque nell'organicità delle forme rappresentate<sup>144</sup>. In tal senso il fiore in *opus sectile* raffigurato in figura 1 può certamente essere considerato naturalistico, mentre il motivo geometrico in figura 11 è indubbiamente astratto.

Possiamo anzi affermare che la geometria rappresenta il massimo grado di astrazione, essendo essa il frutto di uno schema mentale, una meditazione concettuale e convenzionale dell'uomo, astrazione ipotetica ed ideale di forme che in natura esistono solamente in quanto eccezioni<sup>145</sup>.

<sup>143</sup> Tale processo corrisponde praticamente a ciò che Brandi definì *'fenomenologia del processo creativo'*. Essa passerebbe, secondo uno schematismo trascendentale kantiano, attraverso la *costituzione d'oggetto* e la *formulazione dell'immagine*. (Cfr.: BRANDI 1956, pp. 131-160, in particolare p. 155; P. D'Angelo, *Prefazione all'Eliante*, in BRANDI 1956, pp. X-XI e XXIV-XXV). Inoltre Brandi introduce il concetto di *sostanza conoscitiva*, ovvero quella forma derivante dallo schematismo trascendentale, permanente nel passaggio da conformazione a forma, che consente l'evocazione ed il riconoscimento dell'oggetto nella sua nuova veste di forma artistica (ivi, p. 157). In qualche misura tale sostanza corrisponde a ciò che Gombrich ha definito *'forma semplice'* delle cose, l'*'espressione generale'* che induce una *'impressione globale'*, la fisionomia che permane di un oggetto una volta percepita la sua conformazione reale, la stilizzazione mentale estrema della conformazione, l'immagine che dalla retina dell'occhio rimane impressa nella memoria del nostro cervello (GOMBRICH 1959, pp. 181-217; GOMBRICH 1979, pp. 125-128 e pp. 135-136; GOMBRICH 1982, pp. 117-152). Sarebbe grazie tale forma che riusciamo a riconoscere una persona anche dopo diversi anni, quando i suoi connotati sono alterati: ritroviamo in essa la forma essenziale. Ancora più interessante è considerare che presumibilmente tale *forma semplice* esiste davvero. Recenti studi neuro-scientifici hanno messo in luce come nella corteccia celebrale dei mammiferi, nella regione della vista, i circuiti sinaptici innescati dalla visione di un oggetto compongano in effetti la forma di quell'oggetto, ovviamente speculare, secondo uno schema di attività neurale, corrispondente ad una mappa, definita come *rappresentazione dispozionale* (Cfr.: A. Damasio, *L'errore di Cartesio - Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi Milano 1995, pp. 158-162, in part. fig. 5.2).

<sup>144</sup> L'autore approfondisce il rapporto tra realismo e astrazione introducendo il concetto di arte organica: « *Realismo e astrazione sono due modi di rappresentare, per mezzo di forme create dall'uomo, ciò che sta intorno all'uomo, nell'uomo [...]. È evidente che la forma quale si trova in natura, subisce in ogni caso, anche in quello di un'arte del realismo, una "deformazione" profonda [...]. Tuttavia, nel caso dell'arte naturalistica, la forma rimane organica, come essa è in natura [...]. La tendenza verso l'arte astratta rompe, innanzi tutto, questa organicità naturale.* » Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

<sup>145</sup> Lo stesso Brandi suppone che l'architettura derivi da un processo di per sé astratto perché privo di oggetto (cfr.: BRANDI 1956, p. 159), ma essa ascenderebbe da conformazione a forma, da tettonica a figuratività, attraverso l'ornato: « *...nell'astrazione dello schema, sarà necessario infrangere la passività geometrica a cui fatalmente conduce la tettonica...* » (cfr. *ivi*, p. 164; cfr. anche *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 23-24, note 95 e 98). La formulazione dell'immagine architettonica sarebbe garantita secondo Brandi dalla sostituzione dell'oggetto naturale con la funzione tettonica e la forma geometrica. Quest'ultima sarebbe *'forma pura priva di ornato'* (*ivi*, p. 264). La geometria in tal senso sarebbe meno astratta dell'architettura poiché partirebbe da un processo mentale e razionale di astrazione di forme pur sempre naturali. Si pensi ad esempio al sole come disco, alla luna come sfera, alle montagne come tetraedri o coni, ai fusti degli alberi come cilindri. Perciò, non a torto, Brandi considera in qualche modo la stessa architettura come il massimo livello di astrazione (*ivi*, p. 154). Attraverso tali osservazioni si evince da una parte che qualsiasi formulazione dell'immagine, compresa quella architettonica, costituisce un processo di astrazione,

La portata innovativa del pensiero di Bianchi Bandinelli consiste nell'aver contribuito notevolmente alla rivalutazione delle espressioni artistiche con tendenza astratta. Accanto ad una forma negativa del processo di astrazione derivante dall'*usura* delle forme «sottoposte a lunghe serie di ripetizioni»<sup>146</sup>, vi sarebbe infatti una forma positiva di abbreviazioni consapevoli delle forme naturalistiche per trarne effetti espressivi<sup>147</sup>. In tal modo l'autore si ricollega a quanto teorizzato precedentemente da Alois Riegl attraverso il concetto di *kunstwollen*, secondo cui i mutamenti artistici non sono necessariamente decadenza delle forme bensì «conseguenza di una diversa volontà d'arte»<sup>148</sup>. Superando la nozione di decadenza delle forme, di ripetizione pedissequa e di stanchezza del fare artistico si apre la strada ad una riconsiderazione critica dell'arte e all'abbattimento dei preconcetti che dall'antichità ai giorni nostri hanno pregiudicato la reputazione di diverse categorie artistiche, preconcetti che Bianchi Bandinelli definisce *ingannevoli costruzioni accumulate*<sup>149</sup>. Egli compie una dissertazione sulla critica d'arte winckelmanniana, neoclassica e romantica<sup>150</sup>, adoperandosi nel rovesciamento di tutti quei luoghi comuni che hanno portato a considerare arte per eccellenza l'arte mimetica, realistica, naturalistica, in una sola parola, classica<sup>151</sup>:

L'arte greca non è tanto l'arte del bello ideale, quanto l'arte della realtà nel più pieno senso del termine<sup>152</sup>.

---

dall'altra appare evidente che lo stesso Brandi tendeva a considerare inferiori le rappresentazioni astratte rispetto a quelle figurative.

<sup>146</sup> BIANCHI BANDINELLI 1956, pp. 26-27.

<sup>147</sup> *Ibidem*: «...in questo caso la forma naturalistica non viene più letta nel suo originario significato di rappresentazione di un oggetto determinato, ma nella associazione di masse, di volumi, di linee che la compongono e che vengono poste in risalto e fatte vivere in modo autonomo». Secondo le teorie di Riegl le forme costituenti l'oggetto della figurazione non erano necessariamente quelle naturali. Esse potevano a loro volta essere desunte dal vasto repertorio di forme artistiche di cui l'artista o l'artigiano di un dato periodo disponeva (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 20, nota 76). Bianchi Bandinelli ribadisce però che tali dinamiche della creazione artistica non conducevano necessariamente all'*usura* e alla decadenza delle forme artistiche.

<sup>148</sup> *Ivi*, pp. 68-69. Bianchi Bandinelli, citando Alois Riegl (*Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornament*, Wien 1893), ribadisce che secondo lo studioso austriaco lo storico dell'arte dovrebbe «definire i caratteri di ogni mutamento di stile, [...] descrivere le novità della forma che intervengono, senza chiederne la causa». Lo stesso Riegl tuttavia, in *Spätromische Kunstindustrie* (Wien 1901), spiegò il mutare del *kunstwollen* attraverso la teoria allora rivoluzionaria delle modalità percettive (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 20). Come osservato, attraverso la critica di Riegl si assisterà ad una progressiva rivalutazione delle arti 'non classiche', delle arti minori e conseguentemente anche delle arti decorative e dell'ornamento.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>150</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 22 e nota 91.

<sup>151</sup> Cfr.: *ivi*, pp. 38-59.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 56.

E ancora:

L'arte greca [...] ha realizzato il fondamentale concetto di *kosmos* (l'opposto del *chaos*) esprimendolo nel suo realismo classico.<sup>153</sup>

Il primo che muove una critica contro questa riproduzione mimetica della natura è lo stesso Platone, che condanna l'arte proprio in quanto copia della realtà sensibile<sup>154</sup>. Per Platone infatti, dice Bianchi Bandinelli, bisognerebbe

contrastare l'inganno dei sensi, annullarlo, per mostrare le cose come sono e non quali appaiono.<sup>155</sup>

A ciò si opporrà Aristotele, secondo il quale l'arte è nuova invenzione, creazione di altra realtà sensibile.

Un'alternanza fenomenologica, spirituale ed estetica tra platonismo e aristotelismo caratterizzerà il corso dei secoli, finché ad essi non si sostituiranno idealismo e positivismo. Ma nel corso del medioevo sarà soprattutto il neoplatonismo a informare l'arte dettandone i canoni estetici<sup>156</sup>.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 73. In effetti soltanto negli ultimi anni ci siamo resi conto di quanto l'arte greca fosse anch'essa ricca di orpelli volti alla rappresentazione mimetica della realtà. È sempre più evidente che le statue di epoca classica, sia greche che romane, fossero arricchite da pitture (cfr.: U. Santamaria, *La policromia su pietra e ceramica dall'Antichità al Medioevo*, atti della giornata di studio, Viterbo, Santa Maria in Gradi, 26 Ottobre 2007, in corso di stampa), come se il marmo fosse concepito in realtà non come un linguaggio autonomo ma come un supporto tridimensionale per accogliere la pellicola pittorica, in una tensione verso la mimesi ed il dato realistico. L'idea del marmo bianco, spoglio, essenziale, dovrebbe dunque lasciare il posto ad un concetto di opera d'arte profondamente diverso. Il rinascimento, il neoclassicismo e tutto ciò che nella critica d'arte ruota intorno al concetto di ideale classico perdono la loro primitiva connotazione, diventano concetti metafisici improntati su un'idea di bellezza ideale mai esistita nella realtà. E forse proprio per questo si caricano ulteriormente di fascino straordinario. In tal senso, i primi ad applicare una forma di 'neoclassicismo' *ante-litteram* furono proprio i romani, che interpretarono a loro modo l'arte greca. Per la verità le prime ricerche in queste direzioni erano state compiute già nel 1814 da Quatremère de Quincy con il suo *Jupiter Olympien*, dove si smentisce il mito della bianca classicità della statuaria antica (cfr.: DI STEFANO 2006, p. 46, nota 104).

Sulla 'rivoluzione' dell'arte nella cultura classica greca e la sua influenza sul pensiero, la critica e l'arte occidentale rimandiamo al capitolo *Riflessioni sulla rivoluzione greca* in GOMBRICH 1959, pp. 143-179.

<sup>154</sup> Secondo Platone (*Repubblica* X, 602; *Filebo* 44c; *Sofista* 233c-235a) solo il filosofo può conoscere la vera natura delle cose, andando aldilà dell'apparenza ed indagando la vera forma, l'essenza. L'artista può solamente eseguire copie delle copie, essendo la realtà sensibile copia del mondo delle idee. Platone perciò apprezza solamente un'arte che si esprime attraverso forme cristallizzate, immutabili, ideali appunto, come quella degli antichi egizi. Ciò che per noi corrisponderebbe ad un'arte classica appunto.

<sup>155</sup> BIANCHI BANDINELLI 1956, p. 57. Platone, nel *Sofista* 235a scrive: *κρίστην ἐστὶ τὴν μιμητικὴν αὐτὴν τῶν ὄντων*, ovvero: «questa, essendo copia della realtà, è menzogna». Contrastare l'inganno può benissimo essere interpretato come una condanna verso l'ornamento in difesa della bellezza pura, e probabilmente stimola in tal senso la produzione artistica classica, invitando ad un senso del decoro, ad evitare gli eccessi. Di fatto la filosofia platonica e soprattutto il neoplatonismo avranno spesso effetti opposti poiché indurranno proprio ad evitare la mimesi in favore dell'elemento astratto intrinsecamente ornamentale.

<sup>156</sup> L'argomento nella sua complessità sarà trattato nel prossimo paragrafo (cfr. *infra*, par. 3, pp. 42-59).

Infatti, se il realismo mimetico greco informa tutta l'arte classica dal VI secolo a.C. in poi, creando in diversi momenti storici i presupposti per la determinazione di un'arte ideale, definita dai criteri di naturalismo e bellezza ideali, dovremo attendere l'avvento del neoplatonismo ed il suo sviluppo in campo estetico per assistere a ciò Bianchi Bandinelli definì

la prima profonda rottura della tradizione naturalistica e realistica dell'ellenismo: sarà l'inizio del periodo che diciamo tardo - antico.<sup>157</sup>

Ancora Bianchi Bandinelli si rifà al pensiero innovativo di Alois Riegl. Secondo l'autore viennese infatti

Nel passaggio tra lo stile "classico" e quello "bizantino" e medievale, avviene un mutamento fondamentale nella concezione dello spazio plastico.<sup>158</sup>

Anche Gombrich, direttamente influenzato dalla scuola viennese, accoglie con fervore questa chiave di lettura, sottolineando l'errore di considerare il nuovo orientamento artistico post - classico un declino<sup>159</sup>.

L'arte tardo - antica dunque cessa di essere *libera invenzione* aristotelica<sup>160</sup> fondata su realismo ed illusionismo mimetico; in qualche modo essa, prendendo atto della concezione estetica platonica, diviene evocativa: evoca l'idea piuttosto che copiarne la copia. I valori classici perciò vengono poco a poco abbandonati, non per decadenza ma per un processo positivo che tende all'astrazione, alla perdita dei valori organici naturali, verso la realizzazione di un *principio anorganico*<sup>161</sup>. La nuova spazialità non è più prospettiva, profondità, volumi e valori plastici ma spazio trascendente<sup>162</sup>.

<sup>157</sup> BIANCHI BANDINELLI 1956, p. 57.

<sup>158</sup> La citazione è desunta da BIANCHI BANDINELLI 1956, p. 69.

<sup>159</sup> Cfr. GOMBRICH 1959, p. 178: «È ormai fuori moda chiamare questo nuovo orientamento un «declino»; e in realtà è difficile poter usare questa parola trovandosi in San Vitale di Ravenna». Secondo Gombrich la mimesi classica ad un certo momento non ebbe più motivo di essere, interessando dell'opera d'arte solamente il «che», non più il «come» ed il «quando». Così «le conquiste dell'illusionismo greco furono progressivamente abbandonate», gli elementi concettuali soppiantarono quelli sensibili e razionali. Un contributo notevole alla comprensione dell'arte tardo-antica ed alla rivalutazione dell'arte bizantina si deve ad André Grabar ed ai suoi eccellenti studi sull'estetica bizantina e sulle origini dell'estetica medievale (cfr.: GRABAR A. 2001). L'argomento sull'estetica medievale è trattato nel paragrafo successivo (cfr. *infra*, par. 3, pp. 42-59).

<sup>160</sup> Cfr. *supra*, p. 38.

<sup>161</sup> BIANCHI BANDINELLI 1956, p. 72.

<sup>162</sup> Bianchi Bandinelli infatti dice che gli artisti medievali: «suggeriscono lo spazio anziché rappresentarlo o descriverlo» (ivi, p. 71). Sull'apertura verso la più radicale astrazione cfr. anche: KITZINGER 1977, pp. 11-26, in particolare p. 19.

Una nuova rottura rispetto tali principi, un ritorno all'ordine avverrà, come è noto solo in epoca rinascimentale, grossomodo a partire dal famoso concorso di Firenze del 1401 per la porta del battistero, i cui protagonisti indiscussi furono Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, ciascuno con la sua concezione di drammaticità e spazialità<sup>163</sup>. Tuttavia, ritengo sia ormai chiaro, l'arte rinascimentale si formò secondo una concezione mendace e illusoria del mondo classico<sup>164</sup>.

In ogni modo, sembra che ciascuna epoca abbia avuto una sua estetica dell'ornamento, soppiantata ogni volta dall'epoca o dalla civiltà successiva. Proprio negli ornamenti è possibile rintracciare il gusto decorativo di tutte le civiltà e di tutti i tempi<sup>165</sup>. Nella storia del *kunstwollen* vi sarebbe stata una rottura ciclica con gli estremismi del decorativismo di un dato passato, e la creazione di un nuovo stile, finché, ai principi del XX secolo, con l'epoca del funzionalismo, non si sarebbe innestata una

polemica contro la decorazione, [...] accusata di travisare la realtà storica e naturale<sup>166</sup>.

Ritorniamo così all'accezione negativa di ornamento e decorazione:

costante accusa mossa contro la decorazione è di tradire la verità del manufatto o della funzione per scopi puramente edonistici o sentimentali.<sup>167</sup>

La degenerazione del concetto di ornamento e il valore dispregiativo che si attribuisce all'astrazione non hanno la loro origine nel mondo classico, ma nella interpretazione distorta che il mondo occidentale ha di quel mondo<sup>168</sup>, nelle *ingannevoli costruzioni accumulate*.

<sup>163</sup> A partire da quella data in genere si fa partire infatti l'arte moderna, sebbene segni di rottura con il passato sono già ravvisabili nell'arte bizantina di epoca paleologa, nella pittura senese del '200 e soprattutto in Giotto.

<sup>164</sup> Cfr. *supra*, pp. 35-39, nota 153.

<sup>165</sup> Cfr.: BATTISTI 1983, col. 248. L'autore in particolare vede nella ceramica e nella produzione di vasi l'arte dove sono riunite tutte le funzioni per cui essa si presterebbe, meglio di qualsiasi altra arte, all'individuazione dei caratteri artistici peculiari di ciascuna civiltà: «In conclusione possiamo affermare che la ceramica ci offre i documenti più completi e più sicuri del gusto decorativo di tutti i popoli e di tutti i tempi». Tale asserzione scaturisce da una profonda assimilazione dei precetti di Alois Riegl, che in *Stilfragen* propone la corrispondenza tra ornamento e stile (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 19-21; p. 37, nota 148).

<sup>166</sup> Cfr. *Ivi*, col. 240.

<sup>167</sup> *Ivi*, col. 242.

<sup>168</sup> Cfr. *supra*, pp. 37-39, note 153 e 159.

Nel rinascimento il platonismo fu interpretato nella misura in cui l'arte doveva subire una tensione non tanto verso il dato reale, quanto verso l'ideale di bellezza assoluta, secondo la concezione del mondo metafisico o delle idee<sup>169</sup>. L'ideale di bellezza platonica, libera da inganni, da sovrastrutture e aggiunte, stimolò di certo un processo di purificazione della forma artistica, mondata da ornamenti.

Ma le concezioni platoniche, che dall'epoca rinascimentale in poi, attraverso classicismo e neoclassicismo, contribuirono al processo di svilimento dell'elemento ornamentale, durante il medioevo furono interpretate in senso diametralmente opposto, stimolando una produzione artistica in una certa misura libera dalla presunzione di copiare mimeticamente la realtà, lontana dai canoni di naturalismo, realismo, e organicità, e dunque più vicina all'astrazione e ai caratteri ornamentali dell'opera d'arte<sup>170</sup>.

L'estetica classica in conclusione alimentò il costituirsi e lo svilupparsi di una civiltà artistica, quella occidentale, rivolta verso il figurativo ed il rappresentativo, caratterizzata da un tipo di ornato ricco di elementi naturalistici<sup>171</sup>. D'altra parte

l'ornato, [...] come le arti, presenta le due polarità opposte, della mimesi e dell'astrazione, e, analogamente, non consente di trarre alcuna illazione su una necessaria evoluzione dalla prima alla seconda, o viceversa.<sup>172</sup>

L'ornamento, specie quello astratto e geometrico, occuperà un ruolo marginale che ha dato origine a ciò che amo definire la *sfortuna critica dell'opus sectile*.

La cultura occidentale ha sempre privilegiato i caratteri naturalistici e soprattutto antropomorfici e realistico - mimetici delle produzioni artistiche. Un allontanamento da questi canoni avrà luogo solamente nel XX secolo, da Picasso in poi, e con l'avvento dell'arte astratta, quando la non figuratività e l'informale realizzeranno insieme organici, opere d'arte assolute nel senso moderno del

<sup>169</sup> Si pensi ad esempio alla poetica di Raffaello Sanzio. Differente la concezione classicista di Michelangelo, che ambiva più verso una drammaticità del mondo concretizzata attraverso una maggiore fedeltà e adesione al dato reale, secondo un ideale classico aderente al concetto di naturalismo e mimesi.

<sup>170</sup> Cfr. *infra*, par. 3, pp. 44-59.

<sup>171</sup> Cfr.: BATTISTI 1983, col. 258. Ad incentivare il carattere rappresentativo e narrativo della cultura artistica occidentale contribuirà anche, in una certa misura, la rivincita dell'iconofilia dopo il periodo iconoclasta (726-842). All'arte infatti, da quel momento, verranno affidati spiccati caratteri didascalici e rappresentativi che, attraverso la narrazione degli episodi sacri e la stessa teofania di matrice bizantina, garantiranno il contatto tra i fedeli e Dio (cfr. *infra*, par. 3, pp. 48-50).

<sup>172</sup> *Ivi*, col. 251.

termine, senza più alcun rapporto necessario con lo spazio<sup>173</sup>. Sarà grazie ad artisti come Kandinski, Klee, Mondrian, Mirò, Capogrossi e tanti altri che la geometria e l'astrazione, tipici dell'arte ornamentale<sup>174</sup>, si eleveranno ad opere d'arte.

Ma tali opere, pur essendo astrazione formale pura, nel loro costituirsi come insiemi organici, si distingueranno dall'ornamento, lasciando quest'ultimo in una condizione di eterna marginalità, visto come aggregato di elementi vincolati fisicamente al supporto e contestualmente all'opera/fondamento. Anche per questo Carboni conclude la sua dissertazione sull'ornamentale con una asserzione quanto mai azzeccata, ovvero che l'ornamento gode di una sua *marginale centralità*<sup>175</sup>.

### 3. Poetiche medievali e ornamento

Abbiamo più volte accennato che durante il medioevo le concezioni platoniche stimolarono lo svilupparsi di una produzione artistica peculiare, identificabile appunto con l'arte tardo - antica e medievale.

Ripercorrere, seppur brevemente, l'evolversi delle poetiche medievali, nonché le loro valutazioni critiche nel corso della storiografia moderna, permetterà di avvicinarci all'epoca in cui ebbe maggiore fortuna e si sviluppò l'*opus sectile* medievale, ovvero l'epoca normanna, con un adeguato livello di conoscenza e comprensione delle concezioni estetiche e del significato delle opere d'arte del medioevo, così da conferire, come prefissato, valore legittimo alla tecnica artistica oggetto di studio, inquadrando correttamente l'*opus sectile* all'interno delle diverse tipologie artistiche nell'ambito delle stesse poetiche medievali. Ciò consentirà in ultima analisi di realizzare una nuova traccia critica per l'*opus sectile* della Sicilia e del meridione normanno.

Anzitutto abbiamo visto come grazie ad autori quali Alois Riegl<sup>176</sup>, Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>177</sup> e Ernst H. Gombrich<sup>178</sup>, l'arte tardo - antica e

<sup>173</sup> *Ivi*, col. 246.

<sup>174</sup> Cfr. *supra*, p. 35.

<sup>175</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 183.

<sup>176</sup> Oltre a *Stilfragen...* (A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornament*, Wien 1893) si fa riferimento ai concetti di *valore artistico* e *valore storico* delle opere d'arte, teorizzati da Riegl in diversi scritti redatti tra il 1898 ed il 1905, oggi pubblicati in: A. Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di Sandro Scarrocchia, Bologna 2003 (RIEGL 1905), in particolare pp. 173-205.

<sup>177</sup> In particolare BIANCHI BANDINELLI 1956.

<sup>178</sup> In particolare GOMBRICH 1959.

medievale abbia subito una profonda rivalutazione critica che ha aperto la strada verso nuovi orizzonti di studio, stimolando nuove letture interpretative e permettendo diverse volte di formulare nuove ipotesi. Ma accanto questi autori, e in certi casi ancor prima, bisogna riconoscere il merito di studiosi come Erwin Panofsky, André Grabar, Rosario Assunto. Con loro e attraverso di loro è possibile compiere una panoramica a volo di uccello sulla storia e la fenomenologia del pensiero estetico e sulla stessa comprensione critica dell'arte medievale.

Prima ancora di addentrarsi nella tarda antichità e proprio per avere maggiore confidenza con il modo di pensare l'arte medievale bisogna tuttavia tenere in mente qualche opportuna precisazione.

Nel pensiero medievale non esiste una critica d'arte così come la intendiamo oggi, perciò è difficile valutare l'impatto che le forme artistiche avevano nel mondo di allora; troppo spesso tale impatto è stato concepito sulla base del nostro modo di vedere le cose e non secondo una logica medievale.

L'arte medievale non è espressione del singolo, ma di una collettività<sup>179</sup>. Da ciò ne consegue che la critica medievale coincida, rieglamente, con la storia del gusto e con l'evolversi della volontà d'arte (*kunstwollen*). Il primo soggetto che svolge un'azione critica spesso può identificarsi con lo stesso committente dell'opera<sup>180</sup>, per cui la presenza di un'opera d'arte, l'esistenza di un manufatto, costituisce essa stessa documento estetico, giudizio critico, secondo quella che Rosario Assunto ha definito la «critica in azione» dell'arte medievale<sup>181</sup>. Molti infatti sono i casi in cui lo stesso committente ha tramandato i principi informatori e dunque i giudizi critici ed estetici di un dato manufatto, consistenti questi ultimi nella maggiore o minore aderenza dello stesso manufatto ai suddetti principi.

In altre parole, il solo fatto di trovarsi di fronte ad un'opera d'arte medievale costituisce la prova di un dato pensiero critico ed estetico, celato in maggiore o minore misura nella forma, nel significante e nel significato del manufatto stesso.

<sup>179</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 14: «Se vogliamo che la nostra ricerca approdi a un qualche risultato [...] dobbiamo rinunciare a cercare nel medioevo la critica d'arte quale noi la intendiamo e praticiamo [...]. Sappiamo ormai che il soggetto dell'attività giudicatrice non era, o era solo accidentalmente, l'opera d'arte come espressione personale».

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 24. In pratica, ad ogni pensiero estetico o principio informatore corrisponde un diverso processo creativo aderente a tale principio. Qualcosa di simile è avvenuto solamente intorno agli anni '60, quando arte e critica d'arte hanno cominciato a combaciare (cfr.: G. C. Argan, *L'arte Moderna 1770/1970*, Firenze 1970 pp. 630-787). Nel medioevo però l'ideatore non è mai l'esecutore, e viceversa.

Per comprendere significanti (forme e iconografie) e significati (messaggi) di un'opera d'arte medievale, e per leggere più agevolmente le modalità di rappresentazione di un dato oggetto (stile), è opportuno avere una minima nozione della fenomenologia del pensiero medievale. In questo possono essere di grande aiuto gli studiosi prima citati.

Tra la scuola viennese di Riegl e le riflessioni estetiche post - crociane<sup>182</sup> di Bianchi Bandinelli è da collocare il contributo di Erwin Panofsky, che già nel 1924, con il suo *Idea*<sup>183</sup>, prende le distanze rispetto all'orientamento generale della critica del primo quarto del secolo XX, mostrando come dalle concezioni platoniche non scaturì unicamente un'avversione all'arte, e che anzi proprio quelle idee ebbero importanza eccezionale per lo sviluppo dell'estetica dall'età classica in poi. Panofsky muove le sue mosse partendo proprio dalla filosofia neoplatonica di Plotino, secondo il quale l'arte non è mera imitazione (mimesi) della copia delle idee (la realtà), bensì visione intellettuale delle essenze, imitazione dei supremi principi, e propriamente qualcosa che si avvicina all'idea più di quanto possa farlo la realtà, è essa stessa espressione della divina verità. Lo spirito artistico diviene per Plotino affine al creatore, e la bellezza dell'opera d'arte consiste nell'introdurre una *forma ideale* nella materia<sup>184</sup>.

L'autore di origini tedesche illustra efficacemente lo sviluppo storico di tale concezione. Se per Plotino il manifestarsi dell'idea attraverso la realtà subisce comunque una degradazione, per Sant'Agostino tale trapasso costituisce piuttosto un arricchimento. Le idee che informano la materia dell'arte secondo Sant'Agostino sono i prototipi o principi originali delle cose, immutabili e permanenti, espressione di Dio, dimorano nello spirito dell'artista e da questo trapassano immediatamente nella materia<sup>185</sup>. Tali concezioni estetiche aprono logicamente le porte verso poetiche artistiche libere dai rigidi schematismi del mondo classico, dando notevole impulso alla creatività e all'invenzione umana. La speculazione medievale, dice Panofsky, conferisce perciò un ruolo considerevole alla creazione artistica

non certamente come se volesse esaltare l'opera d'arte paragonando l'artista al «deus artifex» o al «deus pictor», bensì piuttosto come se si proponesse di facilitare la comprensione dell'essenza e dell'operare dello

<sup>182</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 23, nota 92.

<sup>183</sup> PANOFSKY 1924.

<sup>184</sup> Cfr.: PANOFSKY 1924, pp. 17-23.

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 25-27.

spirito divino e, in taluni casi, di render possibile la soluzione d'altri problemi teologici.<sup>186</sup>

Ma il merito e il carattere innovativo dell'opera di Panofsky si individuano soprattutto nell'aver messo in risalto la particolare circostanza che le diverse interpretazioni del platonismo nelle varie epoche, classica, medievale e rinascimentale, abbiano dato luogo ad estetiche anche contraddittorie tra loro<sup>187</sup>, il che ha portato alla compresenza, specie durante il medioevo, di concezioni notevolmente differenti, se non opposte, riguardo l'arte. Ciò indubbiamente contribuì al costituirsi, già nel medioevo, di certe critiche avverse all'ornamento e a talune categorie artistiche, e in qualche misura ne offre una spiegazione<sup>188</sup>.

Panofsky è testimone di una tendenza nuova, volta al riconoscimento delle opere d'arte nella loro valenza di documento storico ed estetico di ciascuna epoca: tale tendenza sopraggiunge solamente a partire dalla fine del secolo XIX<sup>189</sup>, e viene teorizzata e resa inequivocabilmente esplicita a partire da Alois Riegl:

Qualunque monumento d'arte è, senza eccezioni, anche un monumento storico, perché rappresenta un certo stadio dello sviluppo dell'arte figurativa, del quale in realtà non può esser trovato una sostituzione assolutamente equivalente.

[...] Dagli anni del Rinascimento, in cui, come sarà mostrato più avanti, il *valore storico* per la prima volta acquistò un'importanza riconosciuta, fino all'inizio del Novecento è valse la concezione che esista un inamovibile canone artistico, un ideale artistico oggettivo assolutamente valido, cui tenderebbero tutti gli artisti, e che, però, quasi nessuno possa completamente raggiungere. Dapprima si riteneva che il mondo antico si fosse avvicinato maggiormente a quel canone, anzi si era del parere che rappresentasse in alcune sue creazioni l'ideale stesso. Finalmente l'Ottocento ha eliminato questa pretesa esclusiva dell'antico, e nello stesso tempo, ha emancipato quasi tutti gli altri periodi artistici conosciuti nel loro significato autonomo; ma per questo non ha abbandonato la fede in un ideale oggettivo dell'arte. Solo verso l'inizio del Novecento ci si è decisi a trarre dall'idea dello sviluppo storico la necessaria conseguenza e a spiegare tutte le creazioni per noi irrimediabilmente trascorse e perciò in nessun modo rilevanti come canone.<sup>190</sup>

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 29. Si vedrà infatti che l'intento didascalico nell'arte medievale avrà notevole fortuna in ambito teologico, specie nelle poetiche post-iconoclaste (cfr. *infra*, pp. 48-49).

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 11: «Il pensiero dell'antichità, nei riguardi dell'arte, ha, sino dall'inizio, giustapposto con la massima ingenuità (come più tardi farà la Rinascenza) due principi reciprocamente contraddittori: l'inferiorità dell'arte rispetto alla natura, imitata, nel migliore dei casi, sino alla perfetta illusione, e la superiorità dell'arte rispetto alla natura stessa, in quanto, correggendo la deficienza dei singoli prodotti naturali liberamente le contrappone nuovi aspetti della Bellezza».

<sup>188</sup> In altre parole, il tema finora trattato appare lontano da quanto concerne *opus suctile* e ornamento, ma costituisce un passaggio obbligato per la comprensione delle concezioni estetiche medievali che hanno caratterizzato i secoli X, XI e XII.

<sup>189</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 19-23; Cap. II, par. 2, pp. 37-40.

<sup>190</sup> Cfr.: RIEGL, 1905, pp. 174-175.

Chi ha saputo mettere a frutto impeccabilmente le conquiste delle nuove idee critiche che hanno caratterizzato il passaggio dal secolo XIX al secolo XX, soprattutto per una rivalutazione capillare ed una importante valorizzazione dell'arte bizantina, è senza ombra di dubbio André Grabar<sup>191</sup>.

Egli ha avuto non solo il merito di contribuire notevolmente alla rivalutazione dell'arte tardo - antica e bizantina, ma anche quello di ampliare la nostra conoscenza e la nostra cognizione riguardo al pensiero estetico medievale. Tra i suoi scritti<sup>192</sup>, quelli più interessanti per il nostro argomento sono costituiti da tre saggi editi tra il 1945 ed il 1968, adesso raccolti in un testo fondamentale per la comprensione del pensiero di Grabar, illuminante per diversi aspetti dell'arte medievale: *Le origini dell'estetica medievale*<sup>193</sup>.

Anzitutto Grabar, riflettendo sui nuovi orientamenti della tarda antichità ispirati dal pensiero neoplatonico - plotiniano<sup>194</sup>, opera un ribaltamento oggettivo della valutazione tecnica dell'arte bizantina, sottolineando come, soprattutto a Bisanzio, in virtù di una continuità tra mondo classico e tarda - antichità, gli artisti furono capaci di assolvere egregiamente l'arduo compito, suscitato dai nuovi dettami estetici, della rappresentazione dell'intelligibile<sup>195</sup>.

Per suggerire la realtà sovrasensibile l'artista bizantino fece scomparire volume, spazio e peso: l'arte bizantina «non ha mai come scopo principale quello di riflettere esattamente la realtà materiale che ci circonda»<sup>196</sup>, secondo il principio che Bianchi Bandinelli, come abbiamo visto<sup>197</sup>, definì *anorganico*.

Accanto queste evidenze già messe in luce, Grabar introduce inoltre un concetto estremamente importante per comprendere correttamente il senso di tanta arte

<sup>191</sup> Ma non potremmo qui non menzionare gli studi successivi di Ernst Kitzinger, anche questi improntati 'rieglianamente' alla rivalutazione delle arti tardo - antiche e bizantine, allo studio delle forme e delle correnti stilistiche (cfr. in particolare: KITZINGER 1977. Cfr. anche *supra*, par. 2, p. 39, nota 159; *infra*, par. 4, p. 72, nota 321 e par. 6, p. 87).

<sup>192</sup> Di cui possono essere considerati i più importanti *L'Empereur dans l'art byzantin* (1936), *Martyrium* (1943 e 1946), *L'Iconoclasm byzantin* (1957), *Christian Iconography: a study of its origins* (1968).

<sup>193</sup> GRABAR A. 2001.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 21: «Questo significa, a partire da Plotino, che la visione fenomenica che l'immagine offre abitualmente ai nostri occhi può essere caricata talvolta di una funzione più alta poiché, attraverso di essa, lo spettatore preparato può contemplare la realtà noumenica, la sola che esista - il resto non essendo che apparenza -, ovvero il  $\nu\epsilon\iota\varsigma$  (= *Noûs*) neoplatonico, cioè Dio e il mondo intelligibile che lo circonda. Il prevalere dei temi intelligibili contribuì certamente ad attenuare la persistenza dell'estetica classica alla fine dell'Antichità, e ciò specialmente a Bisanzio, a partire dalle sue origini».

<sup>195</sup> Cfr.: *ivi*, p. 17 e seguenti.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>197</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 39.

medievale: la *tensione verso l'eternità*<sup>198</sup> e il principio dell'*appropriatezza*<sup>199</sup> rispetto ai temi trattati concorrono in egual misura all'impiego di materiali preziosi, allo sviluppo di eleganti ornamenti realizzati con oro, gemme, marmi antichi, fino all'adozione di una tecnica capace di contenere in sé tutte queste caratteristiche, adempiendo simultaneamente all'esigenza, iconografica ed estetica, di soddisfare temi teofanici propri dell'arte bizantina<sup>200</sup>. Tale tecnica, è facile intuirlo, è proprio il mosaico.

Risultato di tutte queste componenti nell'arte tardo - antica in genere e bizantina in particolare è l'allontanamento dai principi prospettici o comunque l'assenza di profondità, la mancanza di ombre prodotte, lo schiacciamento di ciascun oggetto rappresentato su di un unico piano, sia esso figurazione antropomorfa sia esso ornamento fitomorfo, in una sorta di visione dal di dentro, di annullamento dei valori plastici, nella contemplazione di una realtà *altra* dove le leggi del mondo sensibile cedono il passo all'universo intellegibile<sup>201</sup>. È facilmente intuibile, direi anzi consequenziale, che tali atteggiamenti estetici non stimolarono solamente l'evolversi dei caratteri rappresentativi o narrativi dell'opera d'arte, ma anche l'accentuarsi di quelli impressionistici, astratti e ornamentali.

D'altra parte tutti questi elementi concorrono ad indurre nello spettatore uno stato di annebbiamento dell'orientamento, un annullamento di qualsiasi riferimento spazio - temporale relativo al mondo materiale, «*uno stato cioè di semicoscienza che solo, secondo Plotino, può condurre alla contemplazione metafisicamente utile*»<sup>202</sup>, e dunque all'*estasi*.

La tendenza del fare artistico e delle rappresentazioni dell'epoca è quella di sottomettere la natura a schemi geometrici regolari, di assimilare le figure e gli oggetti a motivi ornamentali, facendoli partecipare ad un movimento ritmico, ripetitivo, stereotipato, utile a disturbare l'effetto d'insieme della

<sup>198</sup> Cfr. *supra*, par. 1, p. 31, nota 124.

<sup>199</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 13-17. L'adeguatezza dell'ornamento coinvolge necessariamente anche il materiale da impiegare, la sua appropriatezza, in relazione alla forma, alla figurazione ed alla collocazione dell'oggetto ornamentale. Per un approfondimento cfr. *infra*, par. 6, p. 98, nota 437.

<sup>200</sup> Cfr.: GRABAR A. 2001, pp. 22-25. Sull'impiego di materiali preziosi, bastevoli già da soli a creare opere d'arte qualitativamente apprezzabili senza ricorrere necessariamente alle capacità tecniche dell'artefice, vedi anche ASSUNTO 1961, p. 45.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 35. Lo stesso autore aggiunge che l'inizio di una nuova epoca, ossia il Rinascimento, sarà segnato proprio dalla *scoperta nelle arti figurative [...] della nozione di spazio e di volumen* (cfr. *ivi*, p. 39).

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 43. Vedremo che tale orientamento rappresenta una matrice comune tanto all'estetica bizantina quanto a quella islamica (cfr. *infra*, pp. 63-68).

rappresentazione, nella volontà di annullare i limiti di separazione, i confini tra l'osservatore e l'oggetto contemplato, aiutando lo spettatore a distaccarsi dalla sfera del mondo sensibile, condizione necessaria alla semioscienza ed alla contemplazione metafisica<sup>203</sup>. Tali tendenze dunque non costituiscono decadenza, occorre ribadirlo, ma piuttosto uno sviluppo, un progresso positivo e consapevole<sup>204</sup>.

Alla luce degli argomenti finora trattati, appare chiaro che questo sviluppo *anorganico* immanente si traduce in una disposizione verso l'astrazione. Grabar scrive:

Gli autori bizantini hanno ripetuto continuamente che l'Intellegibile, poiché sfugge ai nostri sensi, non può costituire l'oggetto delle rappresentazioni artistiche. Eppure l'arte bizantina -come quella di altri popoli cristiani meno vincolati, per la verità, da una dottrina così radicata-, tornava costantemente a questo tema, in tutti i suoi aspetti.<sup>205</sup>

È istantaneo pensare che la rappresentazione di un soggetto che non ha oggetto conduca inevitabilmente verso qualcosa di astratto, corrisponde proprio ad uno schema mentale, trascendente, autentica astrazione<sup>206</sup>.

Solamente in epoca post - iconoclasta, dall'842 d.C. in poi e con la «rinascenza macedone» (867-1056) si assiste ad un primo e precoce ritorno alle forme classiche, che con la loro euritmia, il loro composto idealismo, la loro bellezza ed il rispetto della figura umana, forniscono uno mezzo espressivo convincente e seducente al contempo per riportare in auge, a dispetto dell'iconoclastia, l'iconofilia e l'arte della teofania quali strumenti didascalici, narrativi e rappresentativi<sup>207</sup>. Ancora una volta i caratteri più schiettamente ornamentali della figurazione artistica cederanno il posto ad un antropomorfismo composto.

Fratanto, quanto avveniva nella parte orientale dell'Impero non poteva non influenzare il pensiero estetico ed il gusto dell'arte occidentale.

Un primo ritorno all'ordine classico in occidente avviene proprio durante il periodo iconoclasta (726-842). Se Leone III Isaurico (675-741), imperatore bizantino (dal 717), nella sua azione critica iconoclasta condanna qualsiasi

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 44-49: «...l'iniziato, colui che veglia, che contempla i misteri, è spesso in uno stato di semioscienza (né sveglio né addormentato), la sua anima trabocca di indicibile voluttà, la visione brilla di una meravigliosa luce: rivolgendosi a lui, la divinità della teofania lo fissa con lo sguardo».

<sup>204</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 37.

<sup>205</sup> Cfr.: GRABAR A. 2001, p. 86.

<sup>206</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 36, nota 145.

<sup>207</sup> Cfr.: GRABAR A. 2001, pp. 111-112.

immagine della divinità e dei Santi, alimentando forse tendenze aniconiche e ornamentali dell'arte<sup>208</sup>. Gregorio Magno in occidente, già nel VII secolo insiste sul valore didascalico e narrativo dell'opera d'arte, *pictura quasi scriptura*<sup>209</sup>, che dunque non va adorata ma impiegata per ricordare i sacri misteri. Il risultato è opposto: l'arte viene mondata dai caratteri fantastici e ornamentali, diviene rigorosa e sobria, si ispira ai canoni classici. Quello che accadrà dunque in oriente con il ritorno dell'iconofilia avviene già in occidente tra i secoli VIII e IX, allorquando l'arte sarà spogliata da decorazioni variopinte e bella materia, onde evitare il rischio dell'idolatria. Gregorio II, in alcune sue lettere rivolte proprio a Leone Isaurico, rimproverandolo di aver reso *disadorne e deformi* le chiese, dice proprio che delle immagini si fa uso *non per adorare le pietre e le pareti, ma per mantenere viva la nostra memoria*<sup>210</sup>.

Il gusto classicista come soluzione alle minacce di iconoclastia ed idolatria caratterizzerà anche le idee estetiche di Carlo Magno, desumibili dalla sua «Praefatio» ai *Libri Carolini*.

Egli condanna gli ornamenti fini a se stessi, non aventi funzione rappresentativa, che nella loro bruta materialità si impongono all'adorazione o che spesso costituiscono arbitrarie fantasticherie. Il gusto carolingio è realistico e classicistico, di un classicismo aristotelico volto a narrare i fatti accaduti attraverso immagini quanto più verosimili possibili, che respingono il carattere *mendace* della rappresentazione<sup>211</sup>. La materia dell'opera d'arte durante la rinascenza carolingia non doveva necessariamente essere preziosa, o meglio, la sua virtù risiedeva nella sua storicità, secondo quel valore dell'antico enunciato mille anni dopo da Riegl<sup>212</sup>. Le architetture di quell'epoca ne costituiscono la prova lampante. Si apre la strada verso quell'orientamento critico che

<sup>208</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 55: le opere d'arte del periodo iconoclasta non ci sono pervenute perché distrutte dalla vincente corrente iconofila successiva. È stato ipotizzato che si trattasse esclusivamente di ornamenti, paragonabili alle decorazioni della cultura islamica, mentre A. Grabar non ha escluso la possibilità che le pitture degli iconoclasti si ispirassero all'arte profana di corte.

<sup>209</sup> Cfr.: *ivi*, p. 56.

<sup>210</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, pp. 56-57.

<sup>211</sup> Cfr.: *ivi*, pp. 61-62 e p. 73.

<sup>212</sup> Cfr.: RIEGL 1905, p. 179. Riegl ha sostenuto che tale *valore storico*, o *valore in quanto memoria* verrà consapevolmente riconosciuto solamente a partire dal 1400, non solo per reminiscenze patriottiche del vecchio impero, ma anche *in virtù del loro intrinseco "valore artistico e storico"*.

caratterizzerà anche l'epoca ottomana<sup>213</sup>, e che stimolerà la nascita dello stile romanico.

Ma per comprendere quali siano stati i presupposti per il sorgere del gusto e dello stile romanico, con le sue architetture sobrie e solide, funzionali e vitruvianamente classiche da una parte, e con i suoi ornamenti dall'altra, sublimi e mostruosi al contempo, antropomorfi, fitomorfi, teriomorfi o teratomorfi, narrativi, didascalici ma anche simbolici e fantastici (Fig. 13), allora occorre ripercorrere la storia.



Fig. 13. Ornamento romanico.  
Abbazia di Sant'Antimo, 1118 ca.

Aldilà di possibili congetture su influenze, circolazione di modelli, migrazione di architetti ed artisti, trasferimento di manoscritti, oggetti, tesori e bottini di guerra, un dato certo e basilare per l'evolversi fenomenologico del pensiero estetico medievale in occidente è costituito da un avvenimento preciso, rappresentato da un dono che l'imperatore d'Oriente Michele II il Balbo inviò, nel Settembre dell'anno 827 d.C. a Ludovico il Pio, figlio e successore di Carlo Magno, imperatore del Sacro Romano Impero. Si tratta del manoscritto contenente tutte le opere dello pseudo - Dionigi Areopagita<sup>214</sup>.

Bisognerà attendere l'anno 860 perché il manoscritto cominci ad esercitare la sua straordinaria e potente influenza sul pensiero estetico e sul gusto della cultura a cavallo tra i due millenni, quando il testo greco sarà tradotto da un filosofo di origini irlandesi alla corte del re di Francia Carlo il Calvo: Giovanni Scoto Eriugena<sup>215</sup>. E saranno soprattutto i commenti di Scoto Eriugena a rendere esplicito il contenuto ed il messaggio dei testi dello pseudo - Areopagita, informando il pensiero e l'arte degli anni a venire.

<sup>213</sup> Cfr.: *ivi*, p. 63.

<sup>214</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 73; PANOFKY 1946, p. 126; DI STEFANO 2006, p. 52, nota 117. Dionigi Areopagita pare sia stato un filosofo del secolo I d.C., di ispirazione neoplatonica, convertitosi al Cristianesimo. In epoca medievale è stato identificato con San Dionigi, fondatore dell'abbazia di Saint Denis presso Parigi. È più probabile che si tratti in realtà di un raffinatissimo scrittore e pensatore siriano del 500 d.C. circa (cfr.: PANOFKY 1946, p. 126, DI STEFANO 2006, p. 52, nota 119).

<sup>215</sup> In particolare le opere più importanti, tradotte tutte da Scoto Eriugena, sono il *De Caelesti Ierarchia* e il *De Divinis Nominibus* e *De Mystica Theologia*. A queste si aggiungono il *De Ecclesiastica Ierarchia* e una decina di lettere.

Per lo pseudo - Areopagita tutte le cose della natura sono belle poiché evocano la bellezza di Dio, creatore di tutte le cose<sup>216</sup>. La celebrazione delle bellezze naturali non esclude peraltro l'apprezzamento delle espressioni mostruose, viste non solo come monito del maligno, ma soprattutto come parte integrante del mondo, elemento della moltitudine del creato. Tali principi sono ripresi nei commenti di Scoto Eriugena, e così sintetizzati: «*Omnia quae sunt, lumina sunt*»<sup>217</sup>, tutte le forme visibili sono immagini della bellezza invisibile. Esito diretto di tale assunto sarà l'incoraggiamento e la moltiplicazione delle immagini plastiche e degli ornamenti, che acquistando valore allegorico non saranno più così distinguibili dalla decorazione figurata e dalle rappresentazioni. Anzi proprio il loro aspetto mondano, distante dal divino, distoglierà i fedeli dal rischio dell'idolatria. Certamente l'arte e la bellezza diverranno a loro modo seducenti, indurranno in tentazione, ma Scoto Eriugena osserverà attentamente che non è peccato la bellezza, bensì il voler andare oltre, possederla, toccarla e assaporarla<sup>218</sup>. Se invece l'osservatore si arresterà alla contemplazione del sublime, e dunque alla meditazione, allora assaporerà la vera bellezza divina, ovvero quanto lo pseudo - Dionigi nel *De Divinis Nominibus* aveva chiamato il *bello sopraessenziale*<sup>219</sup>, avvicinandosi così a Dio. L'arte insomma diverrà strumento per elevare spiritualmente coloro i quali non riusciranno ad andare *oltre la bellezza sensibile*<sup>220</sup>. Le tangenze con le estetiche plotiniano - bizantine sono più che evidenti.

L'apparenza seducente dell'arte costituirà però il fondamento estetico di una continua oscillazione tra tendenze, fino al rinascimento ed oltre. Da una parte l'aspetto sensistico che induce al peccato, dall'altra quello sublime che stimola la contemplazione. I periodi storici ed i relativi atteggiamenti stilistici successivi al secolo IX possono essere visti come alternanza tra queste due tendenze, anche se ciascuna verrà man mano contaminata da elementi dell'altra.

La *Renovatio* ottoniana si distingue dalla rinascenza carolingia proprio per il suo accogliere elementi fantastici accanto a quelli realistici. Il ritorno al mondo classico in epoca ottoniana si basa su di un'antichità immaginaria; il realismo

<sup>216</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 74.

<sup>217</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 76. Le citazioni dello pseudo-Dionigi e di Scoto Eriugena sono tratte dal Migne, *Patrologia Graeca*, t.3, coll. 701-728 e *Patrologia Latina*, t. 122, coll. 128-139, coll. 827-829, coll. 1040-1090 e col. 1134.

<sup>218</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 77.

<sup>219</sup> Cfr. *ivi*, p. 78.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

drammatico serve a conferire stupore, il racconto didascalico è animato da elementi inventati, lascia spazio alle fantasticherie; infine si apprezza la capacità di forgiare la materia piuttosto che il suo valore intrinseco<sup>221</sup>. È chiaro che le idee dello pseudo-Dionigi, attraverso Scoto Eriugena e Teofilo<sup>222</sup>, erano ormai entrate a far parte della cultura monastica, allora tra le più importanti commissionarie, se non addirittura produttrice essa stessa di manufatti artistici.

Si giunge dunque nel nuovo millennio con tutte le caratteristiche stilistiche tipiche dell'arte romanica, ed in particolare quella di una commistione tra elementi classicheggianti, costituiti non solamente dalle forme architettoniche ma anche e in modo particolare dal riuso di materiali antichi<sup>223</sup>, ed elementi anorganici, aniconici, fitomorfi o fantastici; gli apparati ornamentali mettono insieme un gusto naturalistico di ispirazione classica con uno iteromorfo o schiettamente geometrico ed astratto.

I monaci benedettini saranno i testimoni e depositari delle poetiche del tempo, ma all'interno dello stesso ordine, in linea con la perenne oscillazione congenita tra tendenze critiche<sup>224</sup>, si accenderà una disputa di carattere prettamente estetico tra cluniacensi e cistercensi. I primi rifletteranno in una certa misura l'estetica romanica, gli altri, guidati da San Bernardo da Chiaravalle, daranno il via ad un nuovo gusto, il gotico, che in una prima fase ripudierà qualsiasi accessorio estraneo alla pura nudità funzionale dell'architettura.

L'abbazia di Cluny, proprio alla fine del secolo XI, è sottoposta alle vicende costruttive relative alla terza fase di edificazione del monumento (1090-1105). Cluny rappresenta un centro culturale di grande rilievo, e gode di ricchezza e potenza, tanto da potersi permettere, al pari dell'abbazia desideriana di Montecassino, l'impiego di materiali preziosi e antichi<sup>225</sup>. L'abbazia di Cîteaux, di cui faceva parte lo stesso San Bernardo prima di fondare l'abbazia di Clairvaux, non beneficiava degli stessi mezzi, cosicché la povertà dell'ordine diverrà il

<sup>221</sup> Cfr. *ivi*, pp. 83-86.

<sup>222</sup> Monaco di ignote origini, tedesco o lombardo, autore tra la fine del secolo X e l'inizio dell'XI di un trattato sulle tecniche artistiche: *De Diversarum artium schedula*.

<sup>223</sup> Sul riuso in epoca medievale ed in epoca romanica in particolare cfr.: DE LACHENAL, pp. 158-266. Esempio notevole di riuso secondo le concezioni estetiche romaniche è costituito dagli edifici romanici campani, ed in particolare dalla fase desideriana dell'abbazia di Montecassino (cfr.: *infra*, Parte II, Cap. I, pp. 161-163).

<sup>224</sup> Cfr. *supra*, p. 45.

<sup>225</sup> In particolare sappiamo, dalla vita dell'abate Odilone (*Vita sancti Odilonis cluniacensis abbatis V vita*, metà secolo XI), che egli fece arrivare colonne romane per la costruzione dei nuovi edifici. Sull'abbazia di Montecassino cfr. *infra*, Parte II, Cap. I, pp. 161-163.

principio di una nuova concezione architettonica ed artistica. Nel capitolo XII dell'*Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*, scritta in difesa dell'ordine cistercense, San Bernardo compie un'azione critica contro lo sfarzo e l'eccesso di ricchezza cui sono giunte le abbazie di quel tempo, piene di vasellame, candelabri e paliotti d'oro, materie preziose, gemme, perle, sculture, vetrate, mosaici, smalti. «*Fulget ecclesia in parietibus, et in pauperibus eget*», è la famosa frase dell'*Apologia*, manifesto del gotico cistercense. I cistercensi non tollerano nulla di fastoso, con l'unica eccezione dei crocifissi lignei ed i calici argentei o dorati.

Ma proprio con l'*Apologia*, San Bernardo lascia chiara testimonianza di quali fossero e come fossero viste in quel tempo le bellezze artistiche, quali emozioni suscitassero, quanto fossero influenti sulla psiche, quanto fossero potenti nel condizionare la mente umana.

Egli scrive:

E ancora, nei chiostri, sotto gli occhi dei frati intenti alla lettura, che significa quella ridicola mostruosità, quella strana deforme formosità e formosa difformità? Quelle sordide scimmie? Quei feroci leoni? Quei mostruosi centauri? Quegli esseri semiumani? Quelle tigri chiazzate? Quei guerrieri in lotta? Quei cacciatori che soffiano nel comò? È dato qui vedere parecchi corpi sotto una sola testa e, al contrario, molte teste sopra un solo corpo. Si vede qui un quadrupede con coda di serpente, là un pesce con testa di quadrupede; qui un animale che sembra un cavallo. Infine, da tutti i lati si scorge una così ricca e sorprendente varietà di forme che è più grato leggere i marmi che i manoscritti e passare tutto il giorno ad ammirare queste cose, una per una, anziché a meditare sulla Legge divina.<sup>226</sup>

Erwin Panofsky sottolinea proprio quanto San Bernardo non fosse uomo *cieco e insensibile*, capace di descrivere così minuziosamente i complessi decorativi di «stile cluniacense», e aggiunge:

la sola frase «*deformis formositas ac formosa deformitas*» illumina, circa lo spirito della scultura romanica, più di molte pagine di analisi stilistica.<sup>227</sup>

Secondo Panofsky, San Bernardo disapprovava l'arte «*non perché non ne sentisse la suggestione, ma perché la sentiva troppo vivamente per non considerarla pericolosa*»<sup>228</sup>, non la tollerava perché platonicamente mendace.

<sup>226</sup> *Apologia ad Willelmum*, cap. XII. Il brano in italiano è tratto da PANOFSKY 1946, pp. 132-133.

<sup>227</sup> PANOFSKY 1946, p. 133.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

Anche Rosario Assunto elogia il senso estetico di San Bernardo, convinto che *non si poteva formulare una più aderente ricostruzione del gusto romantico - cluniacense*<sup>229</sup>. Ma soprattutto l'autore di origini siciliane compie rispetto a Panofsky un passo in avanti, sfatando un luogo comune e osservando che San Bernardo non rifiutava totalmente l'arte del suo tempo, ne ammetteva anzi l'impiego nelle chiese vescovili, in città, dove conviene «*carnalis populi devotionem, quia spiritualibus non possunt, corporalis excitant ornamentis ...*»<sup>230</sup>. Di contro, la bellezza spirituale per il *mistico* Bernardo

è una bellezza non sensuale ma razionale, bellezza di spazi e di volumi e rapporti formali nei quali la forma si identifica alla funzione, invece di sovrapporsi ad essa e di mascherarla.<sup>231</sup>

È difficile evitare di riflettere sulle notevoli coincidenze tra le idee estetiche di San Bernardo, ligio alla regola di San Benedetto, e le poetiche funzionaliste di Adolf Loos<sup>232</sup>, teorizzate circa otto secoli dopo.

Si tratta comunque di una critica in azione volta ad annullare i *parerga*, a mostrare la bellezza delle forme architettoniche nella loro essenzialità. Orientamento contrario rispetto allo stile cluniacense ed alle poetiche di Suger, abate di Saint Denis, la cui concezione estetica, concepita proprio sulla scorta dei manoscritti dello pseudo - Dionigi e di Scoto Eriugena, è stata impeccabilmente analizzata da Erwin Panofski<sup>233</sup>.

Possiamo dire che l'abate Suger e lo stile cluniacense stanno nel medesimo rapporto esistente tra San Bernardo e lo stile cistercense.

Suger, nato nel 1081 e abate dal 1122 al 1151, anno della sua morte, nei i suoi testi<sup>234</sup> enuclea i principi fondamentali della sua concezione architettonica, artistica ed estetica, desunti direttamente dagli scritti dello pseudo - Dionigi, conservati nella sua abbazia almeno dai tempi di Carlo il Calvo<sup>235</sup>. Attraverso il pensiero di Suger, descritto da Panofsky come *uomo d'azione*<sup>236</sup> in cui si trovano insieme i caratteri del mecenate e del *littérateur*<sup>237</sup>, è possibile comprendere le

<sup>229</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 98.

<sup>230</sup> *Ivi.*, p. 100.

<sup>231</sup> *Ivi.*, p. 101.

<sup>232</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 14, nota 50.

<sup>233</sup> Cfr.: PANOFSKY 1946.

<sup>234</sup> *Liber de rebus in administratione sua gestis e Libellus de consecrazione ecclesiae Sancti Dionysii.*

<sup>235</sup> Cfr. *supra*, p. 50.

<sup>236</sup> Cfr.: PANOFSKY 1946, p. 125.

<sup>237</sup> *Ivi.*, p. 123.

poetiche artistiche medievali nell'apogeo del loro sviluppo. In altre parole Suger costituisce il massimo rappresentante della *critica in azione* postulata da Assunto<sup>238</sup>.

Il suo pensiero rispecchia in particolare l'estetica della luce di matrice areopagitico - scotiana, secondo cui la moltitudine di cose sensibili sono tutte «luci materiali» (*omnia quae sunt, lumina sunt*) riflesso della «vera luce»:

Portarum quisquis attollere quadri honorem  
Aurum nec sumptus, operis mirare latore.  
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret  
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera  
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.<sup>239</sup>

Saranno tali concezioni, espresse chiaramente nei passi paragonati da Panofsky ad un'*orgia di neoplatonica metafisica della luce*<sup>240</sup>, a determinare l'annullamento di qualsiasi soluzione di continuità tra immagine e luce, tra pitture e finestre, e porteranno Suger a preferire, per la decorazione delle pareti, le vetrate piuttosto che gli affreschi, stimolandone notevolmente la produzione<sup>241</sup> (Fig. 14).

Ma Suger soprattutto coniuga queste concezioni con il principio dell'appressamento anagogico, o *anagogicus mos*, il metodo che porta in alto, l'ascesa dal mondo materiale a quello immateriale, mostrando l'arte come strumento *appropriato* per tale obiettivo.



Fig. 14. Parigi, Saint Denis, vetrate dell'abside, particolare con la figura di Suger. 1145 ca.

Quando – con mio grande diletto nella bellezza della casa di Dio – l'incanto delle pietre multicolore mi ha strappato alle cure esterne, e una degna meditazione mi ha indotto a riflettere, trasferendo ciò che è materiale a ciò che è immateriale, sulla diversità delle sacre virtù: allora mi sembra di trovarmi, per così dire, in una strana regione dell'universo che non sta del tutto chiusa nel fango della terra né è del tutto librata nella purezza del Cielo; e mi sembra che, per grazia di Dio, io possa essere

<sup>238</sup> Cfr. *supra*, p. 43.

<sup>239</sup> PANOFSKY 1946, p. 131 e nota 1: «*Chiunque tu sia se vuoi celebrare la gloria di queste porte, non ammirare né l'oro né la spesa, ma il lavoro dell'opera. Riluce la nobile opera, ma l'opera che nobilmente riluce illumina le menti per modo che esse possano procedere, attraverso vere luci, alla luce vera dove Cristo è la vera portas*». Si tratta dei versi (*versiculi*) con i quali Suger illustra i battenti del portale di Saint-Denis, con la Passione e l'Ascensione di Cristo.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>241</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 110 e p. 168.

trasportato da questo mondo inferiore a quello superiore per una via  
anagogica.<sup>242</sup>

L'arte, oltre ad essere un omaggio a Dio, è soprattutto una sua diretta emanazione, ed in quanto tale rappresenta un intermediario, un mezzo grazie al quale l'uomo può ascendere dal mondo fisico a quello metafisico, attraverso la contemplazione e il raggiungimento di uno stato di semicoscienza.

Da Platone giungiamo dunque a Suger, attraverso Plotino, bizantini, pseudo-Dionigi, Scoto Eriugena, ed in Suger pare chiudersi un cerchio lungo più di un millennio.

Dopo tale percorso sembra che le distinzioni tra decorazione e ornamento, arte rappresentativa ed arte astratta, crollino, perdano pregnanza; soprattutto sembra che nella concezione medievale dell'arte tali distinzioni non avessero quella rilevanza che siamo soliti attribuirgli oggi.

Se volessimo provare ad osservare opere d'arte medievale con gli occhi di un uomo dell'epoca per verificare tali impressioni, se volessimo tentare di comprendere quali sensazioni, quali suggestioni provasse un individuo di fronte alle opere d'arte mille e più anni fa, dovremmo cercare tra le rare ma bastevoli testimonianze scritte, tra le diverse descrizioni che storici e monaci hanno lasciato ai posteri per ricordare date, commemorazioni, cerimonie e consacrazioni.

Tali documenti, da cercare nella letteratura encomiastica quanto nell'annalistica, costituiscono quel poco che possediamo della critica medievale scritta. Dalle descrizioni è possibile risalire alla particolare qualità estetica dell'oggetto descritto; il giudizio critico emergerà da quanto l'attenzione dello scrittore viene più o meno fermata su certe forme piuttosto che su altre, e ciò fornirà implicita testimonianza degli ideali estetici condivisi<sup>243</sup>.

Quello che stupisce in alcune delle più famose descrizioni di edifici medievali, sebbene appartenenti ad epoche diverse, è il fatto che venga dato molto risalto non tanto alle immagini ed alle rappresentazioni figurate, quanto alla materia, ai

<sup>242</sup> PANOFSKY 1946, p. 129.

<sup>243</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, pp. 15-16. È interessante in tal senso quanto sottolinea Panofsky a proposito dell'abate Suger, ovvero che egli rappresenta un caso particolare in quanto impersona simultaneamente il committente, promulgatore di principi estetici, ed il critico dell'opera d'arte: fornisce egli stesso la misura di quanto l'opera d'arte coincidesse o meno con le sue idee. In due parole egli è contemporaneamente mecenate e *litterateur* (Cfr.: PANOFSKY 1946, p. 109). Diverso il caso di Ruggero II, il normanno Re di Sicilia contemporaneo di Suger, straordinario mecenate, fondatore della Cappella Palatina di Palermo, lascerà al monaco e teologo Filagato da Cerami l'incombenza di giudicare il suo operato attraverso l'*ekphrasis* di una sua famosa omelia. L'*ekphrasis* di Filagato e le idee estetiche di Ruggero II saranno trattate più avanti (cfr. *infra*, par. 6, pp. 95-97, e Parte II, Cap. II, par. I, pp. ....).

marmi, ai colori, alla luce, alle forme astratte, a tutto ciò che in definitiva rientra nella categoria dell'*aniconico* e dell'*anogamico*. Sorprende anzi proprio il fatto che di fronte alle suggestioni suscitate da tali elementi lo spettatore e testimone, per quanto facente parte in misura maggiore o minore del mondo ecclesiale, o comunque calato in un mondo pregnato di religione, se non addirittura immerso in un sistema teocratico, non faccia particolari riferimenti alle immagini sacre, prodigandosi maggiormente nella descrizione di quanto avesse la prerogativa di suscitare meraviglia piuttosto che lodare ed esaltare ciò che poteva avere una funzione narrativa, rappresentativa, dimostrativa o propriamente didascalica. Gli stessi scritti dell'abate Suger, e così i documenti lasciati da San Bernardo da Chiaravalle, come constatato, forniscono in diverso modo una prova lampante di queste propensioni.

Anche se più lontana nel tempo, possiamo considerare come testimonianza straordinaria ed efficace la descrizione della Santa Sofia giustiniana (537 d.C.) curata da Procopio di Cesarea nel Libro I del *De Aedificiis* (554-558 d.C.). Procopio sofferma anzitutto la sua l'attenzione sulla luce che si diffonde attraverso le finestre in tutto l'edificio, per poi riferire dell'oro, dell'argento e delle gemme. Cesare Brandi nota che

Procopio cita solo lo splendore dell'oro, non le figure, dei mosaici [...] e si dilunga sui marmi incrostati, prima assomigliandoli a degli enormi fiori, poi insistendo sulla varietà delle tinte, la porpora, il verde, il cremisi.<sup>244</sup>

Ancor più convincente è Paolo Silenziario, che ha descritto la Santa Sofia in occasione di una seconda consacrazione della chiesa al tempo di Giustiniano (562 d.C.), avvenuta dopo il rifacimento della cupola seguito al crollo del 558 d.C.<sup>245</sup> Egli dà ampio spazio all'opulenza della materia, allo splendore dei marmi, dell'oro, dell'argento, delle pietre preziose<sup>246</sup>. E soprattutto insiste sulla perizia del lavoro e sull'esecuzione finissima che insieme conducono «dalla visione alla contemplazione»<sup>247</sup>. Stupore e meraviglia costituiscono il *leitmotiv* della Santa Sofia e della stessa *ekphrasis*; il fine ultimo delle due opere, quella monumentale

<sup>244</sup> BRANDI 1956, pp. 332-333. L'oro degli arredi e dei mosaici riflette e diffonde la luce in accordo con le estetiche neoplatonico-acropagitiche, in un'epoca che proprio per questo è stata definita da H. Sedlmayr «fototropica» (cfr.: H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di Roberto Masiero, Palermo 1989, p. 57; ANDALORO 1990, p. 37). La luce come si è visto continua ad essere protagonista anche nelle poetiche romaniche e gotiche (cfr. *supra*, pp. 50-56).

<sup>245</sup> Cfr.: FOPELLI 2005, pp. 9-10.

<sup>246</sup> Cfr.: *ivi*, p. 22.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

e quella in trimetri giambi ed esametri, è di «*pervenire alla contemplazione della realtà trascendente mediante la realtà sensibile*»<sup>248</sup>. La luce e l'illuminazione della chiesa, non sorprende, giocano un ruolo fondamentale.

Aldilà delle attenzioni rivolte verso le figurazioni astratte anziché verso quelle rappresentative ed antropomorfe che pur dovevano esservi, e sebbene anzi proprio queste ultime rappresentassero presumibilmente uno strumento eccellente nella concezione teofanica bizantina, ciò che colpisce nella descrizione del Silenziario è la notevole attenzione rivolta verso i marmi antichi policromi<sup>249</sup>. Questi sono illustrati con la sapienza del geografo e la perizia del geologo, in un tributo alla materia preziosa che è anche un tripudio di colori, una sinfonia di motivi che guidano lo spettatore verso il piacere estatico. La bellezza materica e sensibile dei marmi giunge al culmine quando «*connesse in tal modo le lastre imitano la bellezza di immagini viventi*»<sup>250</sup>. Sebbene sia possibile cogliere nello spirito/animo dell'uomo medievale una propensione a intravedere e riconoscere figurazioni organiche negli elementi astratti, come nel celebre accostamento tra i marmi del pavimento ed il prato fiorito<sup>251</sup>, emerge comunque con vigore un'estetica della materia che privilegia gli aspetti sensoriali del manufatto artistico.

L'uomo medievale doveva certamente essere fortemente attratto e affascinato da quegli aspetti dell'arte capaci di stupire, meravigliare, sbalordire, per mezzo di espedienti attraverso i quali o venivano esaltate le bellezze del creato, oppure grazie a queste ed alla perizia tecnica, venivano create nuove bellezze artefatte.

Possiamo affermare dunque che le poetiche ravvisabili già in epoca giustiniana non subiscono variazioni considerevoli, almeno dal punto di vista teorico, fino all'epoca di Suger, e sebbene cambino i mezzi espressivi, i significanti, le forme e lo stile con cui tali forme sono rappresentate, una certa

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Cfr. *ivi*, in particolare i versi 605-654, pp. 70-75. L'*Ekphrasis* di Paolo Silenziario è trattata più ampiamente nel paragrafo 6 (cfr. *infra*, par. 6, pp. 92-95).

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 73, vv. 610-611. Per farsi un'idea dello splendore della Santa Sofia, con le sue decorazioni e specchiature marmoree, sono efficaci le foto di Ahmet Ertuğ, pubblicate in *Hagia Sophia: A vision for empires / essay*: Cyril Mango, Principal fotogr.: Ahmet Ertuğ, By Ertuğ & Kocabiyik, Istanbul 1997.

<sup>251</sup> Cfr.: FOBELLI 2005, p. 72. Nei versi 617-620 Silenziario paragona i marmi a *prati marmorei e fiori purpurei*. Tale accostamento era già stato impiegato dallo stesso Procopio (*De Aedificiis*, I, 1, 59-60): «*O chi potrebbe narrare la bellezza delle colonne e dei marmi di cui la chiesa è ornata? Si potrebbe immaginare un prato a primavera con fiori in piena fioritura*» (cfr.: FOBELLI 2005, p. 151). Tale *topos* sarà reimpiegato circa 600 anni dopo da Filagato da Cerami nell'*Ekphrasis* dell'*Omelia XXVI*, in cui è descritta la Cappella Palatina di Palermo (cfr. *infra*, par. 6, p. 95-96 e nota 426).

continuità nei significati, nei principi estetici e nel fine ultimo, è riconoscibile almeno fino al secolo XIII.

Esempio di tale continuità fenomenologica e concettuale, oltre che ulteriore testimonianza, è rappresentato dalla *critica in azione* dei vittorini. Ugo da San Vittore (1096-1141) commenta il *De Coelesti Ierarchia* dello pseudo-Dionigi, ma giunge oltre le conclusioni di Giovanni Scoto Eriugena. Se per quest'ultimo la forma visibile è bella in quanto tale e basta osservarla senza cupidigia per celebrarla, per Ugo da San Vittore la forma visibile è evocazione di quella invisibile, perciò è bella non per quello che è ma per quello di cui è immagine, ovvero la bellezza invisibile che in essa traluce. Le bellezze visibili inoltre sono caratterizzate dalla molteplicità delle forme, che concorrono tutte alla contemplazione dell'unica, semplice ed uniforme bellezza invisibile che da esse traspare e si rivela<sup>252</sup>. Accanto al carattere fantastico delle rappresentazioni, ritorna così in auge la minuziosa e attenta descrizione figurata delle cose visibili che sfocerà qualche secolo dopo nel tardogotico<sup>253</sup>.

Da tali principi deriva una poetica artistica volta a rendere omaggio alla *pulchritudo compacta ex multis concurrentibus in unum*<sup>254</sup>. In altre parole, secondo la concezione mistica vittorina la bellezza visibile trae origine dall'unificarsi della moltitudine in un insieme compatto e unitario. L'unificazione del molteplice si traduce in una «*complessa opulenza formale fondata sulla concezione allegorica della bellezza sensibile*»<sup>255</sup>. Il trapasso dallo stile romanico a quello gotico è ormai avvenuto; il superamento delle concezioni bernardiane, ricavabili antitetivamente dai suoi scritti, trova un fondamento teorico nell'estetica vittorina.

Nel continuatore ideale del pensiero critico di Suger<sup>256</sup> è celebrata la bellezza della moltitudine nei suoi aspetti molteplici: la mutevolezza delle forme, la varietà dei colori, il fulgore della luce, l'aspetto sensoriale della materia, secondo una visione contemplativa e *anagogica* non tanto dissimile da quella testimoniata da Paolo Silenziario<sup>257</sup> e riscontrabile nella Bisanzio di sei secoli prima.

<sup>252</sup> Cfr.: ASSUNTO 1961, p. 124.

<sup>253</sup> Cfr.: *ivi*, p. 132 e p. 160.

<sup>254</sup> Cfr.: *ivi*, p. 127.

<sup>255</sup> *Ibidem*. Assunto sottolinea che tali principi estetici trovarono accoglienza e applicazione in Francia e in Inghilterra, mentre in Italia ebbero seguito soprattutto le poetiche cistercensi, i cui principi furono ripresi poi dagli ordini mendicanti e dai francescani (cfr.: *ivi*, p. 128).

<sup>256</sup> Cfr.: *ivi*, p. 131.

<sup>257</sup> Cfr. *supra*, pp. 57-58.

#### 4. Estetiche dell'ornamento islamico

Come si evince dagli argomenti trattati, compiendo una dissertazione sulle poetiche medievali non è possibile prescindere dalla contemplazione delle estetiche di origine orientale<sup>258</sup>. La filosofia di Plotino, le speculazioni estetiche bizantine ed il pensiero dello stesso pseudo - Dionigi Areopagita costituiscono in effetti la lente attraverso la quale l'arte tardo - antica e medievale acquista più agevole leggibilità.

Allo stesso modo è possibile cogliere ulteriori peculiari aspetti dell'arte medievale accostandosi all'arte e alle poetiche islamiche; lo studio di queste consente al contempo di penetrare più a fondo nelle concezioni estetiche che hanno caratterizzato l'epoca tardo - antica e quella medievale.

Si può anzi affermare che una panoramica sull'orizzonte artistico medievale del mediterraneo non potrebbe in nessun caso lasciare da parte l'arte islamica.

Peraltro non è ancora del tutto compreso quali siano le relazioni probabili tra l'arte islamica e l'occidente medievale, e non sempre appaiono chiare le dinamiche di eventuali influenze. È d'obbligo perciò allargare lo sguardo verso la cultura artistica dell'Islam, anche se l'argomento nella sua vastità e complessità potrà essere appena delineato. Sarà sufficiente per i nostri obiettivi penetrare il carattere dell'ornamento islamico, la sua fondatezza, la sua centralità estetica nell'ambito della cultura figurativa islamica.

D'altra parte l'area storico - geografica di interesse per il nostro studio è contraddistinta da chiare presenze di artisti, maestranze, modelli e materiali islamici<sup>259</sup>. Avremo modo di esaminare zone di interfaccia tra culture diverse, luoghi ideali, privilegiati, crogioli nei quali hanno preso vita nuovi principi costituenti e nuove manifestazioni artistiche, esploreremo in certi casi quel fenomeno efficacemente definito 'sincretismo genetico', «*principio attivo anche per l'ideazione e il processo di realizzazione di singole opere*»<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> Con particolare riferimento al vicino e medio Oriente antico.

<sup>259</sup> Su tale argomento cfr.: Bellafiore 1975; Bellafiore 1990; Bertaux 1895; Gabrieli 1979; Scerrato 1979; Johns 2006; Mazot 2001; Monneret de Villard 1938; Monneret de Villard 1950; Braca A., *Le Culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003; *Eredità dell'Islam - Arte Islamica in Italia*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Curatola, Venezia, Ottobre 1993-Aprile 1994; Milano 1993, pp. 183-193; BONO S., *Le relazioni commerciali fra i paesi del Maghrib e l'Italia nel medioevo*, in *Quaderni dell'Istituto italiano di cultura di Tripoli*, 49, Tripoli 1967.

<sup>260</sup> Cfr.: ANDALORO 2007, p. 508.

Eventuali tangenze tra le estetiche medievali occidentali e quelle islamiche potranno spiegare in qualche misura le possibilità di interazione e compenetrazione tra culture diverse.

Occorre sottolineare che nell'ambito degli studi di storia dell'arte islamica sono stati rilevati differenti atteggiamenti rispetto all'arte.

Aldilà delle complicazioni derivanti dalla vastità e dall'eterogeneità delle aree geografiche costituenti l'enorme bacino del mondo dell'Islam, la difficoltà nel formulare una inverosimile teoria generale dell'estetica islamica consiste anzitutto nel fatto che nello stesso universo islamico sono esistite diverse teorie estetiche<sup>261</sup>. Come prefissato, sarà sufficiente isolare i tratti comuni, identificando, se ci sono, i minimi comuni denominatori dei principi che animano le manifestazioni artistiche dell'Islam. Piuttosto che favorire l'una o l'altra interpretazione estetica dell'arte islamica, converrà a tal scopo farsi guidare dalle diverse letture possibili, elaborate e sviluppate finora<sup>262</sup>, con l'obiettivo di comprendere i diversi orientamenti estetici dell'arte islamica in relazione all'ornamento.

Anzitutto, per introdurre l'argomento, è possibile fare riferimento a delle tendenze universali dell'arte e delle poetiche islamiche. Queste, nelle loro molteplici sfaccettature, sono generalmente informate, e sono state significativamente definite intorno a due temi filosofici peculiari: l'*«atomismo»* e la *«distinzione tra significato interno e significato esterno delle cose»*, tra essenza ed apparenza<sup>263</sup>.

Il primo tema è desunto dall'idea che tutte le cose derivano dalla combinazione di atomi identici che il Creatore, secondo una sua divina prerogativa, ha agglomerato insieme dando luogo al mondo visibile. Gli artisti e gli artigiani musulmani dunque, pur senza mai porsi in competizione con Dio, beneficiano del permesso e della facoltà di organizzare questi atomi in qualsivoglia forma essi desiderino. Immediato riflesso di tale idea scaturisce nelle infinite varianti dell'arte

<sup>261</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, pp. 37, 46 e 48. L'autore, per dare un'idea di quanto possa essere riduttivo ipotizzare l'esistenza di un'estetica generale dell'arte islamica, si prodiga nel citare alcune tra le note teorie estetiche di cui sono pervenute documentazioni scritte a firma di famosi pensatori e filosofi islamici come Averroè (1126-1198), Avicenna (980-1037), Al-Ghazzali (1058-1111); quest'ultimo soprattutto richiama la nostra attenzione per la sua concezione estetica dell'arte (cfr.: *infra*, par. 5, p. 84).

<sup>262</sup> In particolare si farà diretto riferimento agli studi di Tito Burckhardt (BURCKHARDT 1976), Alexandre Papadopoulo (PAPADOPOULO 1976), Umberto Scerrato (SCERRATO 1979), Ernst Gombrich (GOMBRICH 1979), Oleg Grabar (GRABAR O. 1974, GRABAR O. 1992, GRABAR O. 1996, GRABAR O. 2001).

<sup>263</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, p. 46.

ornamentale islamica e nella ripetitività degli elementi modulari che sovente la caratterizzano.

Il secondo tema denuncia in una certa misura l'aderenza, da parte di pensatori, filosofi ed artisti islamici, a concezioni di tipo neoplatonico, e si concretizza nella convinzione che ogni forma abbia due significati, uno apparente, esterno, palese, ed uno interno, nascosto, accessibile soltanto a pochi. Tale visione costituisce verosimilmente il fondamento o quanto meno contribuisce ad una estetica dell'ambiguità propria dell'arte islamica<sup>264</sup>.

Uno dei più grandi studiosi dell'arte islamica, Oleg Grabar<sup>265</sup>, sottolinea tuttavia come tali interpretazioni, tali tentativi di spiegare l'arte islamica, siano troppo generici per essere davvero utili alla comprensione di fenomeni complessi o di singole opere d'arte<sup>266</sup>.

Eppure l'arte che noi chiamiamo *islamica* sembra avere una sua connotazione particolare che la renderebbe facilmente identificabile, sebbene i principi fondamentali che la informano sfuggano il più delle volte alla nostra comprensione.

Gli interrogativi che spesso vengono posti perciò sono: In cosa l'arte islamica si distingue dalle altre arti? Qual è il suo fondamento? È legittimo chiamarla così?<sup>267</sup> Diversi studiosi, a partire da Louis Massignon<sup>268</sup>, hanno cercato di spiegare l'estetica del mondo islamico e la sua ravvisabile uniformità attraverso la concezione religiosa islamica, ricercando i principi estetici nel pensiero coranico e nei precetti dogmatici del mondo musulmano.

Sarebbe in effetti possibile riconoscere una «*sostanziale unità estetica della civiltà artistica islamica*», identificabile soprattutto nella straordinaria unitarietà della cultura religiosa dei paesi musulmani<sup>269</sup>.

<sup>264</sup> Cfr.: PAPADOPOULOU 1976, pp. 115-116.

<sup>265</sup> Figlio di André Grabar, Oleg (Strasburgo 1929) può essere considerato a buon diritto uno dei massimi studiosi dell'arte islamica, ed ha contribuito in modo decisivo alla valorizzazione ed alla comprensione delle estetiche islamiche nel panorama internazionale degli studi di storia e critica d'arte per il medioevo, il mediterraneo ed il medio Oriente. Le sue pubblicazioni più importanti rappresentano dei capisaldi nello studio dell'arte islamica. Tra queste ricordiamo: GRABAR O. 1974, GRABAR-ETTINGHAUSEN 1987, GRABAR O. 1992, GRABAR O. 1996.

<sup>266</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, p. 46.

<sup>267</sup> Tali interrogativi e le relative ipotetiche risposte costituiscono le ultime pagine del più maturo dei testi di Oleg Grabar, *Penser l'art islamique* (GRABAR O. 1996), e le sue interpretazioni saranno considerate al termine del paragrafo. Momentaneamente è sufficiente tenere presente che su queste questioni si impenna gran parte del pensiero storiografico riguardo l'arte islamica.

<sup>268</sup> Cfr.: Louis Massignon, *Les methodes de realisation artistique des peuples de l'Islam*, in «Syria», 2, 1921.

<sup>269</sup> Cfr.: SCERRATO 1979, pp. 275-276.

Secondo Burekhardt l'unità estetica, filosofica ed ideologica della civiltà islamica sarebbero invece garantite dalla lingua, l'arabo, che Allah ha scelto per comunicare con l'uomo e che perciò diviene lingua divina, carica di significato e di valenze simboliche<sup>270</sup>. Ma ciò evidentemente non basta per spiegare le diverse tendenze estetiche dell'arte islamica.

Indubbiamente il Corano, lo scritto attraverso il quale Dio si è manifestato direttamente all'uomo, costituisce il «fondamento gnoseologico per l'espressione artistica»<sup>271</sup>.

In un passo del Corano, la *sura* 27, 45, si parla di un edificio che Salomone fece costruire per mostrare la propria superiorità alla regina di Saba. Un edificio forse di cristallo, che la regina considerò essere una struttura d'acqua, qualcosa di diverso da ciò che in realtà era<sup>272</sup>. Grabar desume agevolmente da questa vicenda due aspetti peculiari della concezione artistica islamica: il primo riguarda l'apparenza sensistica e sensoriale dell'opera d'arte, ed in particolare il fatto che essa deve possedere la capacità di suscitare stupore, meraviglia. Il secondo si ricollega alla poetica dell'illusione, dell'ambiguità dell'opera, all'idea di una differenza di ciò che è e ciò che appare<sup>273</sup>. Il carattere illusorio sembra connaturato nell'opera d'arte islamica; l'opera d'arte costituisce menzogna, tutt'al più evocazione, secondo una visione platonica di copia dell'idea, apparenza delle cose emanata dall'essenza.

Queste poche battute, oltre che marcare alcuni elementi distintivi dell'arte islamica, come il carattere meraviglioso e quello evocativo, sono sufficienti per ritenere che l'estetica islamica sia intrisa di concezioni di stampo neoplatonico.

Se non influenzò direttamente l'arte, è probabile che il neoplatonismo influenzò il pensiero teologico e la mistica islamica, dando luogo a nuove interpretazioni filosofiche. Emerge comunque una predisposizione culturale volta a svilire il dato reale e svalutare il dato mimetico nella cultura figurativa, proprio come era già in parte avvenuto nel mondo bizantino.

<sup>270</sup> Cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 79-91. In virtù del linguaggio arabo dell'Islam l'autore ritiene perfino che anche l'arte dell'Islam possa definirsi araba.

<sup>271</sup> Cfr.: *Idem*, p. 37. Nel Corano è narrato ad esempio che dei *ginn*, geni o spiriti, avrebbero svolto il ruolo di artigiani al servizio di Salomone, re e profeta noto per il suo mecenatismo in campo artistico. I *ginn* avrebbero prediletto la decorazione degli oggetti, l'abbellimento delle architetture e degli utensili. Cfr. anche: GRABAR O. 1974, pp. 95-98.

<sup>272</sup> Cfr.: *Ibidem*.

<sup>273</sup> Cfr.: *supra*, p. 61.

Un atteggiamento di matrice neoplatonica potrebbe aver contribuito a costituirsi di un precipuo elemento, o meglio dire una tendenza, caratterizzante l'arte islamica in genere: l'*aniconismo*. Secondo Burckhardt il fenomeno definito "aniconismo musulmano" avrebbe il suo fondamento non solo nella negazione dell'idolo quale minaccia alla concezione profondamente monoteistica musulmana («*La ilaha illa Allah*»; non c'è altro Dio al di fuori di Allah), ma anche nel rifiuto, platonicamente fondato, di raffigurare l'inimitabile<sup>274</sup>. L'effigie dell'uomo divino non solo avrebbe costituito un idolo ma soprattutto sarebbe stata un'impostura, una menzogna.

È possibile osservare come le concezioni filosofiche neoplatoniche, nelle culture religiose in cui esse operarono, abbiano invariabilmente ed inevitabilmente condotto verso il problema della non rappresentabilità del soggetto noumenico che, in quanto tale, non fornisce oggetto per una costituzione d'immagine<sup>275</sup>.

Aldilà di ogni possibile interpretazione occorre precisare che la propensione all'aniconismo nell'arte islamica non corrispose mai ad una inclinazione antinaturalistica o ad una avversità nei confronti del figurativo.

Umberto Scerrato, nella sua eccellente quanto efficace sintesi sull'estetica islamica<sup>276</sup>, riconosce nelle poetiche dell'Islam un atteggiamento di rifiuto per il figurativo, specificando però che tale rifiuto ebbe carattere più teorico che pratico. L'autore insiste sul fatto che nel Corano non si trova «nessuna esplicita condanna nei riguardi della rappresentazione degli esseri viventi»<sup>277</sup>.

È pur vero che col passare del tempo molti teologi musulmani, interpretando alcune *sure* del Corano e *hadith*<sup>278</sup>, si pronunziarono contro la raffigurazione di soggetti animati, sulla base del principio che il potere di creare la vita appartiene esclusivamente al Sommo Creatore<sup>279</sup>. Ma anche quando tale tendenza ricevette

<sup>274</sup> Cfr.: BURCKHARDT 1976, p. 66. Anche secondo Papadopoulo alla base del rifiuto verso l'icona vi sarebbe soprattutto la ferma intenzione di eliminare l'idolatria quale minaccia all'unità incontrovertibile dell'Uno (cfr.: PAPADOPOULO 1976, pp. 49-50).

<sup>275</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, p. 48. Sull'arte delle immagini come inganno cfr.: GRABAR O. 1974, p. 116.

<sup>276</sup> Per una lettura dell'arte islamica, in SCERRATO 1979, p. 275-280.

<sup>277</sup> Cfr.: *ivi*, p. 276. Le rappresentazioni figurative furono in realtà numerosissime, ma rientrarono quasi esclusivamente nell'ambito della vita privata. Ad osservazioni simili giunge anche Papadopoulo (cfr.: PAPADOPOULO 1976, pp. 48-52).

<sup>278</sup> Parole e azioni attribuite a Maometto.

<sup>279</sup> Cfr.: SCERRATO 1979, p. 276: «L'arte come imitatrice della natura è rifiutata, rappresenta un blasfemo tentativo di contraffare l'opera inimitabile di Dio».

fondamento intellettuale, esercitò sempre e comunque la sua influenza esclusivamente nei riguardi della sfera del divino<sup>280</sup>.

L'unicità dell'onnipotenza divina, commessa con il rifiuto dell'idolo, e d'altra parte uno dei dogmi essenziali dell'Islam<sup>281</sup>. Essendo tutte le cose emanazione della luce divina, ombre e riflessi di idee noumeniche, all'uomo non sarebbe concesso di creare, né tanto meno di mettersi in competizione con Dio<sup>282</sup>.

Da quanto esposto finora sembra che le poetiche artistiche del mondo islamico non possano essere ricondotte esclusivamente a dottrine o dogmi religiosi. Piuttosto i caratteri illusori ed evocativi delle manifestazioni artistiche islamiche, apprezzabilmente marcate da una disposizione verso l'accidentale e l'effimero, appaiono più facilmente riconducibili ad una visione del mondo fondata su concezioni metafisiche di matrice platonica, eventualmente compenstrate nel pensiero religioso dell'Islam.

Tanto Papadopoulo quanto Burckhardt sostengono l'origine platonico-aristotelica della tradizione figurativa islamica, che implica il rifiuto dell'imitazione della natura o *mimesis*<sup>283</sup>.

Titus Burckhardt definisce la «*dimension platonicienne*» dell'Islam come l'attitudine a conferire alle forme la qualità di contenere l'idea o principio, ed il limite di essere accidentali<sup>284</sup>.

L'artista islamico trasforma ed elabora la materia secondo un modello ideale, ed attraverso la bellezza sensibile conferita all'oggetto induce l'osservatore alla contemplazione della bellezza trascendente<sup>285</sup>. Scrive Burckhardt:

<sup>280</sup> Cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 64-69; GRABAR O. 2001, p. 39; SCERRATO 1979, p. 276. Scerrato in particolare chiarisce ulteriormente il concetto di aniconismo musulmano: esso va inteso soprattutto come assenza pressoché totale di una iconografia religiosa. Vedi anche PAPAPOPOULO 1976, p. 50.

<sup>281</sup> GRABAR O. 2001, p. 39.

<sup>282</sup> Anche Scerrato sottolinea che per l'Islam l'arte non può imitare la natura. Solamente Dio è immutabile ed eterno, solamente Dio può creare. Come ogni cosa, anche l'arte è transeunte, accidentale, ogni forma è irreali, illusoria, non esiste di per sé ma solo come atto creativo del Dio unico (cfr.: Scerrato 1979, p. 276).

<sup>283</sup> Cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 125-126; PAPAPOPOULO 1976, pp. 53-56.

<sup>284</sup> L'autore porta come esempio il cerchio e i poligoni regolari: il primo come risultato dell'irraggiamento di un punto-origine, i secondi come frammentazione quantitativa a partire dal cerchio. Se il primo evocerebbe lo Spirito (*ar-Rûh*) emanato dall'insensibile, le forme regolari corrisponderebbero agli archetipi o essenze immutabili (*al-'ayân ath-thâbita*) contenute nello Spirito, mentre quelle irregolari e accidentali alle sostanze effimere (cfr.: BURCKHARDT 1976, p. 125). Apparentemente tale lettura sembra aprire la strada ad interpretazioni simboliche dell'arte islamica, ma si tratta in realtà di riconoscere gli aspetti metaforico - evocativi di alcuni elementi che caratterizzano l'«iconografia islamica».

<sup>285</sup> Cfr.: *ivi*, p. 295. La contemplazione della bellezza trascendente, traluce nelle bellezze materiali, ha delle forti analogie con le estetiche bizantine in generale e con l'estetica areopagitico-

L'art a pour objet la beauté formelle, alors que l'objet de la contemplation est la beauté au-delà de la forme qui révèle qualitativement l'ordre formel, tout en le dépassant infiniment. Dans la mesure où l'art s'apparente à la contemplation, il est connaissance, la beauté étant un aspect de la Réalité, au sens absolu du terme.<sup>286</sup>

La bellezza formale, libera da funzioni rappresentative, rivolta esclusivamente alla contemplazione come aspetto della conoscenza, costituirebbe l'oggetto dell'arte islamica, capace in tal modo di superare i limiti delle restrizioni dettate dal pensiero ideologico-religioso.

Una traccia di tali restrizioni di carattere dogmatico, informato da concezioni platoniche piuttosto che da interpretazioni coraniche, è fornita da alcuni *hadith* tramandati da tempi antichi<sup>287</sup>. Stando alla tradizione musulmana, nel giorno del Giudizio gli artisti saranno messi alla prova, sollecitati a dar vita alle loro creazioni, e qualora ne fossero incapaci saranno consegnati al fuoco dell'inferno<sup>288</sup>. Si potrebbe così spiegare perché gli artisti musulmani furono in una certa misura inclini ad evitare la rappresentazione mimetica di soggetti animati, siano essi animali o esseri umani, preferendo gli aspetti aniconici, decorativi ed astratti della figurazione<sup>289</sup>.

L'esito diretto e tangibile di questa fede e credenza fu che l'arte profana ed in particolar modo l'arte decorativa passarono in primo piano nell'arte islamica, e conseguentemente nella fenomenologia estetica musulmana<sup>290</sup>.

Certi autori hanno accostato infine l'atteggiamento aniconico islamico al fenomeno dell'iconoclastia bizantina intesa come distruzione delle immagini<sup>291</sup>. Grabar pone invece i due fenomeni in opposizione, sottolineando che la distruzione violenta di opere figurative ebbe luogo nell'Islam solo raramente ed in epoche successive all'iconoclastia bizantina. Secondo Grabar il fenomeno

---

scotiana in particolare. L'idea di trasformare la materia elaborandola rivela inoltre implicazioni di matrice empirico- aristotelica, manifeste nell'alchimia, nell'esoterismo, nella mistica islamica.

<sup>286</sup> Cfr.: *ivi*, p. 297.

<sup>287</sup> Cfr.: PAPADOPOULO 1976, p. 53. L'autore nella sua opera dedica alcune pagine all'analisi di alcuni passi tratti dalle fonti, in particolare *hadith*, nel tentativo di dedurre atteggiamenti estetici.

<sup>288</sup> Al-Bouhari, IX sec; cfr. anche: GRABAR O. 1974, pp. 98-99; GRABAR O. 2001, p. 39.

<sup>289</sup> Papadopoulo cita, tra gli altri, un *hadith* secondo il quale il pittore avrebbe potuto decapitare le sue creature, inventandone di nuove prive dell'aspetto di esseri viventi. Logicamente, oltre che aprire la strada al fantastico, questo anedddotico messaggio esplica palesemente il rifiuto di imitare la realtà. Cfr.: PAPADOPOULO 1976, p. 55.

<sup>290</sup> GRABAR O. 2001, p. 39; SCERRATO 1979, p. 277.

<sup>291</sup> BURCKHARDT 1976, pp. 65-66.

dell'aniconismo va inteso correttamente non nel senso di avversità alle immagini ma di *reluttanza a realizzarle*<sup>292</sup>.

Tale riluttanza, in parte riconducibile a dogmi teologici scaturiti da un'ideologia di stampo platonico, potrebbe trovare un parallelo non tanto nei fenomeni di iconoclastia dei secoli VIII e IX ma tutt'al più nelle manifestazioni artistiche elaborate nei territori bizantini durante quel periodo<sup>293</sup>.

D'altra parte Scerrato riconduce le propensioni verso il decorativismo, la stilizzazione, l'appiattimento e l'astrazione non solo ad atteggiamenti filosofici ed ideologici ma anche alla diffusione di tendenze simili nel mondo tardo-antico e mediorientale nel quale la cultura artistica figurativa islamica si radicò<sup>294</sup>.

Frattanto, negli atteggiamenti dell'Islam evidenziati, è possibile cogliere analogie e differenze tra il mondo musulmano e quello bizantino, mostrando tangenze e divergenze di due universi storicamente contrapposti<sup>295</sup>.

Come accadde nel mondo bizantino, il mondo islamico prese le distanze dal classicismo mimetico, disponendo la perdita dei valori prospettici, l'assenza del dato naturale, delle ombre, della profondità<sup>296</sup>.

Gli artisti islamici, come anche quelli bizantini, realizzarono un'arte contemplativa volta a distogliere lo spettatore dalle distrazioni dalla realtà materiale attraverso figurazioni astratte, trascendenti, prive di profondità, nelle quali i soggetti risultano schiacciati su un unico piano metafisico<sup>297</sup>.

È possibile affermare senza enfasi che l'estetica bizantina e quella islamica ben rappresentano le due facce di una stessa medaglia, due atteggiamenti diversi nei confronti del pensiero neoplatonico e delle sue implicazioni in campo artistico ed estetico. Mentre i bizantini interpretarono il pensiero filosofico in chiave teologica e lo adattarono ad una logica religiosa teofanica, confrontandosi abilmente con il paradosso di rappresentare l'intellegibile<sup>298</sup>, gli artisti islamici adottarono una

<sup>292</sup> GRABAR O. 2001, p. 39. L'autore aggiunge che poteva presumibilmente trattarsi, specie inizialmente, di una ritrosia più di natura psicologica e sociale che non ideologica. Cfr. anche GRABAR O. 1974, pp. 101-103. Le differenze tra i due fenomeni, bizantino ed islamico, sono sottolineate anche da PAPADOPOULOU 1976, p. 48 e segg.

<sup>293</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, pp. 48-49, nota 208: presumibilmente le manifestazioni artistiche nei territori bizantini durante la controversia iconoclasta si ispirarono all'arte profana di corte e furono caratterizzate da tendenze ornamentali ed aniconiche.

<sup>294</sup> SCERRATO 1979, p. 277.

<sup>295</sup> Cfr.: *infra*, p. 69.

<sup>296</sup> Cfr.: PAPADOPOULOU 1976, pp. 53 e 55.

<sup>297</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, pp. 46-48. Di contro occorre precisare che i bizantini seppero conservare una scala gerarchica tra le figure pur senza ricorrere alla profondità, ed evitarono, a differenza degli artisti islamici, di affaticare la percezione facendo confondere figura e fondo.

<sup>298</sup> Confronta quanto scritto in proposito da André Grabar (cfr.: *supra*, par. 3, pp. 46 e 48).

linea radicalmente opposta, preferendo la strada della non-rappresentazione, dell'astrazione, della sublimazione del mondo sensibile e della evocazione dell'universo ultrasensibile attraverso i riflessi di luce che da quell'universo permeano in tutte le cose<sup>299</sup>.

Tuttavia, secondo Oleg Grabar, sarebbe semplicemente riduttivo presumere che le poetiche islamiche siano principalmente fondate su dogmi ideologico-religiosi<sup>300</sup>.

In realtà secondo l'autorevole studioso l'aniconismo, ovvero la riluttanza a realizzare immagini, sarebbe da ricondurre principalmente ad una

reazione al carattere riccamente figurativo del mondo religioso che i musulmani incontrarono nello spazio del mediterraneo e in Iran, ma anche in India e nell'Asia centrale.<sup>301</sup>

L'autore, nella sua indagine sulla *formazione* dell'arte islamica, indirizzata ad esplorare i luoghi e i secoli di una presunta arte classica dell'Islam, mette in risalto in primo luogo la complessità con cui il mondo musulmano ha recepito le tradizioni culturali ed artistiche preesistenti nei territori occupati, cercando nello specifico di definire le modalità con cui l'arte islamica si è imposta con una sua autonomia ed identità<sup>302</sup>.

Tra le più significative culture note tra quelle arabe preislamiche spiccano per grandiosità i regni di Petra e Palmira, che subirono fortemente l'influenza di modelli ellenistici e romani<sup>303</sup>.

Attraverso la Siria, la Palestina e l'Egitto sarebbe pervenuta nel mondo islamico l'esperienza classica dell'impero romano, mediata dall'influsso bizantino<sup>304</sup>.

<sup>299</sup> A tal proposito è interessante per il nostro ragionamento considerare quanto sostenuto da Burckhardt riguardo il ruolo della luce nelle estetiche islamiche (cfr.: *L'alchimie de la lumière*, in BURCKHARDT 1976, pp. 126-128). Secondo l'autore la luce e le cose visibili stanno nello stesso rapporto che c'è tra l'Essere supremo e l'esistenza. Il Corano recita: «Dio è la luce del cielo e della terra»; la luce divina perciò fa uscire dall'oscurità tutte le cose. Allo stesso modo l'artista musulmano plasma la materia trasformandola in una vibrazione di luce, le superfici divengono filtri della luce (si pensi ai *mīsrabiyya*, i pannelli lignei lavorati al tornio, traforati, tipico arredo islamico). Le consonanze con la poetica della luce dei bizantini, dello pseudo-Dionigi e di Suger (cfr.: *supra*, par. 3, pp. 50-52, pp. 54-56 e p. 57, nota 244) sono molto forti: i due atteggiamenti artistici risultanti sono entrambi riconducibili a concezioni di orientamento neo-platonico.

<sup>300</sup> Come invece è stato arguito da differenti studiosi sulla scorta, sempre secondo Grabar, delle *mal interpretate* ipotesi di Louis Massignon (cfr.: GRABAR O. 1992, p. 19, nota 14; cfr.: *supra*, p. 62; cfr. anche: *infra*, pp. 76-77, nota 346).

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> Sulla formazione dell'arte islamica cfr.: GRABAR O. 1974, in particolare Cap. IV, *La concezione islamica dell'arte*, pp. 91-118. Cfr. anche: GRABAR O. 1996, pp. 62-82.

<sup>303</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, p. 36.

Sin dai suoi primordi la cultura islamica fu però contraddistinta da inclinazioni in controtendenza: da una parte assimilare e fare proprie le culture preesistenti, dall'altra superarle e lasciarle nell'oblio<sup>304</sup>.

L'Islam subì comunque le influenze del mondo tardo - classico bizantino da una parte, di quello iranico - mesopotamico (in particolare sasanide) dall'altra<sup>305</sup>.

In una ipotetica gerarchia di influenze, Grabar pone il patrimonio dell'antichità iranico - persiana al primo posto, specie considerando che l'Islam assorbì interamente l'impero persiano - sasanide<sup>307</sup>. Tra l'altro il retaggio classico dell'occidente tardo-antico era divenuto appannaggio del mondo cristiano-bizantino, tradizionale antagonista dell'Islam, per cui è probabile che le prime comunità musulmane, pur subendo il fascino delle straordinarie doti e competenze tecniche degli artisti bizantini, rifiutassero istintivamente la tradizione iconografica occidentale. Il retaggio dell'impero persiano, con le sue architetture monumentali e la ricca iconografia di corte, profana e mitologica, avrebbe influenzato maggiormente il gusto della prima civiltà islamica, confacendosi naturalmente alle sue particolari esigenze ideologiche<sup>308</sup>.

Il sistema attraverso il quale l'arte islamica ha superato le tradizioni culturali da cui ha attinto, interpretando il pensiero filosofico del tempo secondo concezioni ideologiche proprie e imponendo la sua identità nel panorama artistico mediterraneo, corrisponde di fatto alla formazione di un'estetica islamica.

Grabar ha egregiamente analizzato tale sistema nella sua complessità e nei suoi molteplici aspetti. Secondo lo studioso gli artisti islamici si appropriarono dei linguaggi figurativi dell'antichità, liberandoli essenzialmente dalle tradizionali connotazioni funzionali<sup>309</sup>.

Anche Scerrato, insistendo su tali dinamiche, ha scritto:

---

<sup>304</sup> cfr.: GRABAR O. 1974, p. 100; L'Armenia e la Georgia, fino al Caucaso, avrebbero fornito un bagaglio culturale affine, ma attraverso la loro formulazione regionale. In particolare l'Armenia si distinguerà presto per le competenze nelle tecniche architettoniche ed edilizie. Cfr. anche: GRABAR O. 1996, pp. 68-72.

<sup>305</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 95; GRABAR O. 2001, pp. 35-37.

<sup>306</sup> Cfr.: SCERRATO 1979, p. 275.

<sup>307</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, pp. 77-82.

<sup>308</sup> Accanto queste due grandi tradizioni, quella bizantina e quella sasanide, altre culture e altre regioni apportarono un contributo nella formazione della civiltà artistica dell'Islam. Tra queste regioni troviamo lo Yemen, l'Asia Centrale, l'Ifriqiya, l'Andalusia, l'India e infine la Cina (cfr.: *ivi* pp. 72-77). Gli esiti furono localmente diversi: le prime testimonianze di un'arte islamica nuova e originale si ebbero in regioni dove era meno forte una tradizione artistica locale, mentre in quelle regioni, come la Siria e l'Egitto, dove il retaggio dell'antico era più ricco e più denso, l'arte dell'Islam avrebbe impiegato più tempo per insediarsi e rendersi autonoma (cfr.: *ivi* p. 79).

<sup>309</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, p. 36.

L'Islam non introdusse sostanziali elementi nuovi nel patrimonio artistico che si trovò a ereditare e a sfruttare, ma questo patrimonio interpretò con un nuovo linguaggio che scaturiva dalle sue necessità e dalla sua visione del mondo, condizionata dalla totalizzante esperienza coranica.<sup>310</sup>

Le poetiche islamiche, rifiutando le connotazioni funzionali della tradizionale arte figurativa, hanno sempre privilegiato i caratteri ornamentali piuttosto che quelli mimetici, l'astrazione piuttosto che l'organicità, la figurazione allegorica piuttosto che la rappresentazione del mondo reale.

È stato significativamente rilevato che

l'Islam espresse le sue esigenze estetiche nell'ambito del visuale, mediante un ornato che non motivato dal preciso bisogno del significato oggettivo della rappresentazione fu essenzialmente pura decorazione orientata con decisione verso forme stilizzate e astratte, esasperando quella che per altro era una tendenza diffusa nell'area della fine del mondo antico.<sup>311</sup>

Papadopoulo arguisce che il carattere universale delle poetiche islamiche potrebbe essere considerato il risultato di un'estetica in negativo dell'arte, volta a definire ciò che non è lecito più che a fornire un vocabolario con le sue regole grammaticali<sup>312</sup>. Grabar, pur non condividendo pienamente tale ipotesi, aggiunge: «la religiosità dovette escogitare altre forme per esprimersi visivamente, cioè artisticamente in senso stretto»<sup>313</sup>. Furono queste nuove forme che contraddistinsero l'arte islamica dalle arti delle altre culture e società, rendendola così dotata di una sua autonomia e identità.

Tra le righe dell'indagine di Grabar, lucida e brillante, si legge:

[...] si potrebbe sostenere che, poiché l'Islam si impose vari limiti sull'iconograficamente significante, concentrò semplicemente le proprie energie sull'ornamentale. Il ridondante divenne il soggetto principale d'una tradizione artistica e, col crescere e svilupparsi della tradizione, ogni suo nuovo motivo, iscrizioni comprese, venne ornamentalizzato.<sup>314</sup>

Occorre sottolineare che l'approccio di Grabar, a differenza di quello di altri studiosi, è anzitutto storico – artistico e cronologico prima che teorico ed estetologico: si basa sull'analisi dei monumenti, rivolta alla comprensione delle

<sup>310</sup> Cfr.: SCERRATO 1979, p. 275.

<sup>311</sup> Cfr.: SCERRATO 1979, p. 277.

<sup>312</sup> Cfr.: PAPADOPOULO 1976, p. 59. Da tali interdizioni sarebbe derivata l'esigenza di *escogitare altre forme*. Al contempo la varietà degli orientamenti estetici dipenderà proprio dalle infinite possibilità interpretative di ciascun artista (cfr.: *ibidem*).

<sup>313</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, p. 39.

<sup>314</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 238.

nascenti manifestazioni artistiche non necessariamente condizionate da ideologie o dottrine estetiche di una civiltà ancora in formazione<sup>315</sup>.

Per quanto concerne l'arte della decorazione e l'ornamento delle origini, l'autore scrive:

La sua unicità non consistette quasi mai nella radicale invenzione di nuove forme, piuttosto in un modo di trattare le forme [...] Fu quindi più un'idea, una "struttura" o un modo che uno stile.<sup>316</sup>

L'enunciazione appena citata costituisce la colonna portante sulla quale Grabar fonda interamente la sua interpretazione critica ed estetica riguardo l'arte islamica. L'idea, elaborata già nel saggio del 1974, riceve una più precisa formulazione nella sua opera del 1996:

J'appellerai cette manière de s'exprimer visuellement un *mode ornemental* qui réduit ou élimine entièrement l'aspect référentiel des arts.<sup>317</sup>

Per comprendere tale «*mode ornemental*» o «*décoratif*», che *riduce o elimina interamente l'aspetto referenziale delle arti*, l'autore sostiene che è essenziale

[...] laisser de côté l'idée d'un ornement secondaire et greffé à l'occasion sur les produits des grands arts nobles de la tradition occidentale. Il s'agit plutôt d'y reconnaître un aspect essentiel de la relation des hommes à l'art, qui est le besoin de «mécanismes d'approche» aux œuvres d'art.<sup>318</sup>

A questo punto è necessario lasciare da parte per un momento le estetiche dell'ornamento islamico per inquadrare un problema più generale e più specificamente pertinente la questione dialettica tra rappresentazione ed ornamento, esposta nei precedenti paragrafi.

<sup>315</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 267: «In breve, all'interno delle nostre ipotesi la creazione di un'arte islamica non fu frutto di una dottrina artistica o estetica ispirata dalla nuova religione o anche da conseguenze sociali o d'altro genere del messaggio profetico, ma consistette nella trasformazione di tradizioni precedenti compatibilmente con l'identità, ancora debolmente formulata, della comunità musulmana, e a volte nel tentativo di soddisfare le sue esigenze o proclamare la sua presenza [...] Molte di queste trasformazioni furono elisioni: con la progressiva astrazione delle composizioni architettoniche e decorative, artisti e artigiani impararono come evitare i pericoli morali o religiosi di ogni arte rappresentativa, si trattasse dell'immagine di una persona o d'una foglia di vite».

<sup>316</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 255. L'autore aggiunge che nel mondo islamico «...la creazione di una nuova struttura sintattica precedette quella di molti nuovi termini. Se valida, l'ipotesi che un mutamento sintattico si sia prodotto prima di un mutamento morfemico, e in ultima istanza l'abbia reso necessario, può avere interesse anche per altri momenti della storia dell'arte». Cfr. *ivi*, p. 256.

<sup>317</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, p. 186. Cfr. anche: *ivi*, p. 177: «...l'art islamique a développé les valeurs particulières à l'ornementation, c'est-à-dire la transformation de n'importe quelle formes en quelque chose d'autre que son référent possible».

<sup>318</sup> Cfr.: *ivi*, p. 187. Sui meccanismi di approccio cfr. anche *infra*, par. 5, p. 85, nota 385.

Lo stesso Grabar, nelle sue opere ed a più riprese, sottolinea quanto un'indagine sulle decorazioni ornamentali islamiche possa avere valore intellettuale ed ermeneutico per tutte le decorazioni<sup>319</sup>.

La questione è espressa da Grabar nei seguenti termini:

Affermando che il mondo musulmano, per qualsivoglia ragione, devio le sue energie sull'ornamento, stiamo in verità sostenendo la tesi estremamente discutibile che la dicotomia tra l'iconograficamente significativo [ovvero il rappresentativo] e l'ornamentale rifletta due intenti artistici ed esperienze visive del tutto indipendenti.<sup>320</sup>

In altre parole la discutibile dicotomia tra i due intenti artistici, quello rappresentativo e quello ornamentale, potrebbe porre difficoltà ermeneutiche nell'approccio critico di un'arte, quella ornamentale islamica, manchevole dei tradizionali aspetti referenziali tipici dei linguaggi artistici occidentali, ovvero le classiche funzioni, iconografiche, rappresentative, figurativo – narrative.

In genere lo storico dell'arte analizza tali funzioni per comprendere la storia dell'arte, dando per scontato che la forma segua la funzione<sup>321</sup>.

Non è sempre possibile applicare le stesse metodologie per l'arte islamica.

Per quanto lo storico dell'arte possa essere acuto come professionista dell'analisi iconografica o formale, rischia sempre di trovarsi a disagio con l'arte non-rappresentativa...<sup>322</sup>

Compito dello storico dell'arte dunque sarebbe quello di individuare le forme coinvolte, descrivendone la loro evoluzione<sup>323</sup>. Secondo Grabar tale procedura epistemologica dovrebbe concentrarsi sull'opera d'arte<sup>324</sup>.

<sup>319</sup> «It is, therefore, reasonable to assume that the exploration of the phenomenon of ornamental decoration within a Muslim context is of intellectual and hermeneutic value to decoration everywhere». GRABAR O. 1992, p. 6.

<sup>320</sup> GRABAR O. 1974, p. 239. La dicotomia tra rappresentativo ed ornamentale viene parzialmente e progressivamente superata a partire dagli studi di Riegl.

<sup>321</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 257; GRABAR O. 1992, p. 235. A tal proposito, risulta estremamente interessante quanto esposto da uno dei più autorevoli studiosi di arte bizantina, Ernst Kitzinger, in merito allo studio della storia dell'arte: «Fra i più significativi progressi compiuti dalla ricerca storico – artistica intorno alla metà di questo secolo [...] molti sono stati ottenuti grazie a un approccio di tipo iconografico e iconologico. Ciò significa che gli studiosi si sono concentrati intensamente e fruttuosamente sugli aspetti contenutistici delle opere d'arte, sulla scelta razionale dei temi, sulla loro combinazione e sul loro uso in un contesto dato o in relazione a particolari committenze, finalità e funzioni», e poco più avanti: «[...] gli aspetti formali dell'opera d'arte contengono importanti indizi per l'intelligenza del periodo che li ha prodotti. [...] Una forma che «cattura», in quanto diversa da uno scarto puramente effimero ed accidentale dalla norma stabilita, può essere significativa per un gruppo, un movimento, un intero periodo. La difficoltà sta nel determinarne il motivo» (cfr.: KITZINGER 1977, pp. 8-9).

<sup>322</sup> GRABAR O. 1974, p. 263.

L'idea di un diverso approccio metodologico per lo studio della storia dell'arte islamica, elaborata da Grabar negli anni '70 del secolo scorso<sup>325</sup>, sviluppata ampiamente, approda in *The Mediation of ornament*, edito nel 1992. L'opera, straordinaria, affascinante, coinvolgente, diviene davvero quello «strumento teorico utilizzabile sia dallo storico della civiltà islamica sia dallo storico dell'arte medievale (o dell'arte in genere)» che Grabar stesso auspicava<sup>326</sup>. Il titolo del testo rivela l'atteggiamento critico di Grabar nei confronti dell'ornamento ed introduce l'approccio teorico inedito: la *Teoria degli intermediari nell'arte*<sup>327</sup>. Secondo Grabar gli intermediari nell'arte islamica sarebbero quattro: la scrittura, la geometria, l'architettura e la natura<sup>328</sup>. L'innovativa ed efficace intuizione di Grabar consiste nell'aver basato tutta la sua teoria e la sua innovativa metodologia di approccio su queste tematiche o mezzi intermediari. Questi costituirebbero la colonna portante delle poetiche islamiche, dando vita e forma al più efficace e suadente mediatore tra uomo e arte: l'ornamento<sup>329</sup>. L'arte islamica, aldilà di quale possa esserne stata la ragione, si

<sup>325</sup> Tale approccio svela indubbiamente l'aderenza di Grabar ad una concezione 'riegliana' della storia dell'arte, secondo la quale lo storico dell'arte dovrebbe concentrarsi sui fenomeni formali senza chiedersi le cause dei relativi mutamenti (cfr. *supra*, par. 2, p. 37, nota 148).

<sup>324</sup> L'autore infatti sostiene: «...il valore d'un ornamento è molto più intimamente legato alla sua collocazione che alla sua esistenza in quanto disegno schematico su un manuale di ornamentazione» (GRABAR O. 1974, p. 238). In altre parole è vano cercare contenuti inesistenti nell'oggetto e nel suo valore tassonomico, mentre può essere proficuo valutarne il significato recondito in relazione all'opera, al monumento, al luogo ed al tempo in cui esso si manifesta.

<sup>325</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 258: «...si potrebbe scrivere un libro ben diverso fissando il proprio punto di partenza nei monumenti stessi, nel loro carattere e nel loro significato materiale ed estetico».

<sup>326</sup> GRABAR O. 1974, p. 263. Grabar nel suo approccio è decisamente "riegliano", nel senso che opera un'indagine sull'ornamento per comprendere l'arte di un periodo e di una civiltà.

<sup>327</sup> La teoria viene elaborata da Oleg Grabar in una serie di conferenze tenute alla National Gallery of Art di Washington D.C. tra l'Aprile ed il Maggio del 1989, ed è resa nota attraverso il testo *The Mediation of Ornament*, pubblicato dalla stessa National Gallery (*Bollingen Series XXXV*, 38) presso la Princeton University Press. L'arte, vista come processo creativo volto alla mediazione tra l'uomo e ciò che lo circonda, sia esso materiale o ultraterreno, si servirebbe di *meccanismi intermediari* che rendono possibile l'espressione artistica, garantendo una mediazione tra l'osservatore e l'opera d'arte. Per quanto concerne la teoria nello specifico cfr.: *A Theory of Intermediaries in Art*, in GRABAR O. 1992, cap. I, pp. 9-46.

<sup>328</sup> Una suddivisione delle decorazioni in gruppi ornamentali o categorie generali era già stata formulata da Grabar, sebbene scrittura e architettura non avessero ancora trovato un'esatta collocazione tra elementi vegetali, motivi geometrici e motivi geometrico-vegetali (cfr.: GRABAR O. 1974, p. 242). È possibile affermare che la maggior parte degli studiosi di arte islamica hanno colto, ognuno a suo modo, la predilezione degli artisti verso queste tematiche, tra le quali l'architettura fa da sfondo. Riflessioni simili erano già state proposte da Scerrato: «Per realizzare il suo programma ornamentale l'Islam si valse in particolare di tre tematiche decorative che si piegarono egregiamente ai suoi scopi e alle sue esigenze: quella vegetale, quella geometrica e quella epigrafica». Cfr.: SCERRATO 1979, p. 277.

<sup>329</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 230: «Instead, I suggested, ornament is an unrenounced but almost necessary manner of compelling a relationship between objects or works of art and viewers or users».

sarebbe concentrata particolarmente sugli intermediari piuttosto che sul fine, sui significanti piuttosto che sui significati. Esempio in tal senso l'arte della calligrafia, che nell'Islam trasfigura se stessa trasformando la scrittura in qualcosa di diverso dalla trasmissione di un messaggio<sup>330</sup>; simulacro di se stesso, il massimo significante perde significato o ne acquista di nuovi<sup>331</sup>.

La scrittura e la geometria sarebbero i principali intermediari, o perlomeno quelli privilegiati dall'Islam dato che contraddistinguono in modo peculiare pressoché tutte le manifestazioni artistiche<sup>332</sup>.

In altre parole nell'arte islamica la scrittura, ridotta a segno grafico, e la geometria nelle sue infinite forme divengono l'oggetto sul quale basare una nuova fenomenologia del processo creativo, una nuova iconografia. In questo processo, definito da Cesare Brandi nei termini di *costituzione dell'oggetto e formulazione dell'immagine*<sup>333</sup>, scrittura e geometria si sostituiscono sapientemente alle forme naturali e materiali che condurrebbero invariabilmente alla mimesi, determinando inevitabilmente un allontanamento dall'organicità in direzione dell'astrazione.

Tra le restrizioni dell'*estetica del proibito*<sup>334</sup> nuovi espedienti prendono forma; tra questi la calligrafia e lo spirito geometrico rappresentano le forme iconografiche più rappresentative ed accolte nelle poetiche islamiche.

A queste possiamo aggiungere l'arabesco, nel quale, secondo Burckhardt, *si ritrovano i due poli di tutta l'espressione artistica dell'Islam: il senso del ritmo e lo spirito della geometria*<sup>335</sup>.

<sup>330</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, p. 185.

<sup>331</sup> Cfr. GRABAR O. 1992, pp. 12-19 e pp. 47-118; in particolare p. 14. A proposito della scrittura Carboni sostiene che essa rappresenti l'unico elemento veramente originale, autoctono, endemico della cultura artistica musulmana: essa «può a ragione ritenersi un apporto originale e specifico dell'Islam [...] nella storia delle espressioni artistiche.» (cfr.: CARBONI 2001, p. 44). Secondo l'autore «...Dio si è rivelato all'uomo attraverso la scrittura, questa allora sarà meritevole di essere santificata» (ibidem). Nel mondo dell'Islam la scrittura sarebbe paradossalmente l'unico elemento iconografico nuovo, che sostituisce egregiamente le tradizionali iconografie religiose. In essa il contenuto è intrinseco, non scaturisce necessariamente dalla lettura e dal significato del messaggio testuale ma risiede nel significante. La natura evocativa della calligrafia islamica tra l'altro potrebbe aver costituito un ottimo espediente per permettere al messaggio di raggiungere tutti gli strati sociali senza ricorrere ad una grammatica e ad una sintassi, così come nel mondo occidentale si è ricorso alle immagini proprio per fare conoscere la parola divina a chi non sapesse leggere e scrivere. Ma soprattutto la scrittura diviene ornamento essa stessa, carica di bellezza formale esprime se stessa prima che il contenuto, l'essenza più che la sostanza, perciò Carboni aggiunge: «...al contenuto denotativo, intellettuale che scrive la gloria di Allah, si unisce in modo inestricabile la pulsione ipnotica...» (ivi, p. 46).

<sup>332</sup> Ambedue gli intermediari tra l'altro configurano e caratterizzano in senso islamico gli altri intermediari, ovvero l'architettura e la natura, informando il processo creativo verso la stilizzazione delle forme, l'astrazione e la rigidità degli schematismi geometrici.

<sup>333</sup> Cfr.: *supra*, par. 2, pp. 36 e nota 145.

<sup>334</sup> Sull'estetica in negativo cfr.: *supra*, p. 70.

È interessante considerare che nel sistema ornamentale islamico noto come *arabesco*, benché siano impiegate forme desunte dalla natura, come elementi fitomorfi e zoomorfi, si assiste ad una stilizzazione in senso astratto, accentuata peraltro da criteri geometrici di scomposizione delle superfici secondo un ritmo monotono e continuo che si concilia con l'atomizzazione degli elementi ed evoca al contempo il senso dell'effimero, l'accidentale e l'ineffabile, oltre ad avere un forte potere ipnotico e dunque contemplativo<sup>336</sup>. Di fatto *arabesco* è un termine convenzionale, e può essere considerato sinonimo di *ornamento islamico*<sup>337</sup>. Esso riflette il punto di vista occidentale della percezione di qualcosa di *altro*, esotico rispetto alle culture artistiche che privilegiano la rappresentazione<sup>338</sup>.

Nella sua opera del 1996, *Penser l'art islamique*, significativamente sottotitolata *Une esthétique de l'ornement*, Grabar condensa i traguardi raggiunti nelle precedenti ricerche. Nelle conclusioni l'autore pone gli interrogativi che hanno dominato da sempre l'indagine critica sull'arte islamica<sup>339</sup>, rispondendo a suo modo, attraverso gli strumenti di cui si è dotato, alla questione dell'esistenza, dell'uniformità e della fondatezza di un'estetica islamica.

Prima di giungere alle conclusioni lo studioso inquadra sinteticamente i nodi ermeneutici della questione sull'arte e le estetiche islamiche attraverso l'elaborazione di una curiosa ed efficace classificazione. All'interno delle manifestazioni artistiche dell'Islam, Grabar riconosce diverse classi o forme di

<sup>335</sup> Cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 114-115. Per Burckhardt la geometria traduce il senso dell'ordine spaziale, mentre il ritmo la rende manifesta nell'ordine temporale (cfr.: *ivi*, p. 126).

<sup>336</sup> Scrive Grabar: «...invece di intendere l'arabesco come una forma, possiamo considerarlo un'idea» (cfr.: GRABAR O. 1974, p. 255).

<sup>337</sup> Papadopoulo tiene a sottolineare che molte forme comuni dell'arabesco provengono presumibilmente dalla cultura decorativa bizantina, a sua volta retaggio dell'eredità ellenistica e greco-romana. Altre forme verrebbero dall'antichità mesopotamica, risalendo dai Sasanidi fino ai Sumeri (cfr.: PAPADOPOULO 1976, p. 186). In realtà abbiamo già osservato che lo stesso ragionamento può essere esteso a tutta l'arte islamica (cfr.: *supra*, pp. 68-69, note 304 e 308). A tal proposito Grabar scrive: «È forse legittimo adottare la formulazione promossa da Alois Riegl quasi un secolo fa in *Stilfragen* [...] che riserva l'uso del termine arabesco a un preciso tipo di motivo vegetale: foglie e steli artificialmente composti in sequenze continue o disegni simmetrici in uno spazio dato [...] Ma lo studio della formazione di tale motivo è qualcosa di diverso dalla più generale idea di un'arte dell'ornamentazione che sostituisce le rappresentazioni di tradizioni precedenti grazie ad un vocabolario geometrico e vegetale. Per sapere come interpretare questo fenomeno e, in particolare, se si debba attribuirgli un significato negativo, di espressione del rifiuto di altre forme, o positivo, di espressione di certe idee sulla realtà del mondo visibile, dobbiamo prima capire la natura dell'ornamentazione in generale» (GRABAR O. 1974, p. 269).

<sup>338</sup> La parola, che proviene dal francese *arabesque*, racchiude tra l'altro in sé l'ingannevole etichetta dell'aggettivo *arabo*, che presenta forti limiti quando usato per identificare l'arte dell'Islam (cfr.: *infra*, p. 78, nota 351).

<sup>339</sup> Le domande, poste all'inizio di questo paragrafo (In cosa l'arte islamica si distingue dalle altre arti? Qual è il suo fondamento? È legittimo chiamarla così? (cfr.: *supra*, p. 62), sono formulate esplicitamente nelle pagine conclusive del testo di Grabar (GRABAR O. 1996, pp. 189-195).

percezione e comprensione delle opere d'arte<sup>340</sup>, sottolineando come nella maggior parte dei casi, osservando un'opera d'arte islamica, tanto la percezione visiva quanto la comprensione intellettuale siano ambigue o incerte.

Quando ci si imbatte in un'opera d'arte islamica difficilmente se ne comprende il significato o il senso, e spesso anche la funzione rimane incerta<sup>341</sup>:

...un dato elemento si presta a due interpretazioni simultanee e in parte contraddittorie, una precisamente iconografica e una ornamentale.<sup>342</sup>

Come spiegare questo fenomeno? Quale significato recondito si nasconderebbe dietro l'apparente assenza di significati?

Le modalità attraverso le quali la civiltà artistica dell'Islam ha raggiunto una sua identità ed autonomia costituiscono di fatto un'estetica islamica. Tali modalità consistono in un atteggiamento condiviso, sintetizzabile in ciò che Grabar definisce *modo ornamentale*. Esso è contraddistinto da una forte tendenza a rafforzare gli *intermediari* marcandone i valori estetici, sensoriali e sensuali, accentuando così il piacere procurato dalla visione del bello, a sua volta siglato dal carattere ambiguo della percezione e della comprensione, che induce alla contemplazione soggettiva, ovvero libera da qualsiasi sovrastruttura<sup>343</sup>.

In altre parole non è necessario perdersi nella ricerca di significati, è sufficiente apprezzare le forme dei significanti. È il carattere ornamentale, quello che Grabar chiama *modo ornamentale*, la *mediazione* dell'ornamento, l'unico vero protagonista del linguaggio artistico islamico. Esso incarna il principio primo di tutto l'orientamento estetico.

Certamente siamo lontani dalle concezioni occidentali delle arti rappresentative<sup>344</sup>. Se l'arte bizantina, con il suo carattere trascendentale, ha provocato una piega nel panorama delle logiche estetiche occidentali, innescando resistenze da parte della critica, è facile immaginare quanto possa risultare problematico penetrare il senso di un'arte aliena, fondata su caratteri ornamentali

<sup>340</sup> In particolare: percezione e comprensione immediate; percezione immediata, comprensione incerta; percezione chiara, comprensione ambigua; percezione e comprensione ambigue; percezione e comprensione incerte (cfr.: GRABAR O. 1996, pp. 168-178).

<sup>341</sup> Cfr.: *ivi*, pp. 185-186. Sulla funzione dell'ornamento cfr. *infra*, pp. 78-82.

<sup>342</sup> cfr.: GRABAR O. 1974, p. 238.

<sup>343</sup> GRABAR O. 1996, pp. 189-192.

<sup>344</sup> Scrive Grabar: «In [...] early and medieval Islamic art, specificity of identifiable meaning through representation seems to have been overtaken by an ornament that makes this meanings less immediately accessible» (cfr.: GRABAR O. 1992, p. 33). Ciò tra l'altro può essere ricollegato col carattere ambiguo ed ermetico dell'arte islamica.

e astratti, diametralmente opposta alle logiche mimetico - rappresentative che per secoli hanno fornito lo strumento per ponderare un giudizio critico ed estetico<sup>345</sup>.

Il *modo ornamentale* fornisce al contempo una spiegazione alla varietà ed eterogeneità delle poetiche nel mondo islamico. Infatti tale modalità espressiva non esiste *a priori*, né scaturisce da un'estetica definita, semmai la informa. Essa proviene dalla *forma mentis* delle genti appartenenti alla cultura islamica<sup>346</sup>. Ciascun artista, nel corso dei secoli, ha dato vita ad una sua poetica, secondo un suo percorso logico, condizionato dall'ambiente culturale e dall'epoca in cui viveva, basato su metodi empirico - aristotelici da una parte e metafisico - platonici dall'altra<sup>347</sup>. Il risultato consiste nel fatto che ogni artista islamico è proiettato ed approda verso manifestazioni artistiche assimilabili tra loro, e in ciascuna poetica perciò è possibile riconoscere dei tratti comuni, ovverossia il *modo ornamentale*. Eventuali estetiche, frutto della codificazione di atteggiamenti diversi nelle varie regioni ed epoche, costituiscono in realtà fenomeni secondari ed isolati<sup>348</sup>. In altre parole l'estetica islamica può definirsi *indotta* piuttosto che dedotta da teorie. D'altra parte resta sempre discutibile quanto le teorie estetiche conosciute abbiano realmente informato e condizionato l'operato degli artisti islamici<sup>349</sup>, e come osservato anche i dogmi teologici condizionarono l'arte solo in parte.

L'estetica islamica non è fatta di regole, né tantomeno di divieti, ma di atteggiamenti. Il *modo ornamentale* è un atteggiamento, adatto ad assolvere abilmente ed egregiamente le necessità ideologiche, e capace di conferire unità alle varieguate manifestazioni artistiche dell'Islam, dalla Spagna alla Cina,

<sup>345</sup> Cfr. *supra*, pp. 71-72.

<sup>346</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, pp. 92-93, in particolare p. 92: «Non dovremmo concludere che ciò che influenzò le arti fu l'esistenza di un *ethos sociale* [...] piuttosto che di dottrine religiose o intellettuali, per non parlare di quelle estetiche?». Cfr. anche *supra*, p. 71 nota 315.

<sup>347</sup> «Soltanto nel IX secolo queste singole operazioni raggiunsero finalmente una "massa critica" sufficiente a creare uno stile e a dare quindi inizio a un'evoluzione interna» GRABAR O. 1974, p. 267.

<sup>348</sup> Cfr.: *supra*, p. 61, nota 261. Scrittori come Ibn Hazm (994-1064) furono decisi oppositori di ogni interpretazione allegorica, così come altri, tra cui al-Farabi (870 ca.-950), Ibn Sina, meglio conosciuto come Avicenna (980-1037) e Ibn Rushd, chiamato anche Averroè (1126-1198) adottarono apertamente le concezioni aristoteliche della *mimesis*, cioè dell'arte come imitazione della natura (cfr.: GRABAR O. 2001, pp. 46-49). Nel ripercorrere fenomenologicamente, anche se brevemente, l'evolversi degli atteggiamenti estetici in occidente dalla tarda antichità al secolo XII, e attraverso autori quali Erwin Panofsky, André Grabar e Rosario Assunto, è stato rilevato come, partendo dall'interpretazione dialettica del pensiero platonico - aristotelico, sia stato possibile concepire, attraverso varie epoche, diverse teorie estetiche, anche contrastanti tra loro (cfr.: *supra*, par. 2 e 3, pp. 44-56, in particolare p. 45).

<sup>349</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, p. 191; GRABAR O. 2001, pp. 46-49.

soddisfacendo il gusto e rispondendo alle domande estetiche di popolazioni diverse<sup>350</sup>.

Perciò è possibile parlare di arte islamica<sup>351</sup>.

Ancora un elemento dell'arte islamica, volutamente lasciato per ultimo, deve essere illustrato. In realtà tale elemento è quello più importante sia per completare il quadro delle estetiche dell'ornamento nel mondo islamico, sia per riprendere le fila del paragrafo precedente. Si tratta di rivelare il carattere precipuo delle poetiche islamiche, identificabile non solo nelle arti figurative, ma anche nella letteratura, nella poesia e nella musica, ossia la vera, ultima, subliminale e sublime funzione dell'arte nel mondo islamico, proposta da Grabar. D'altra parte, se le funzioni essenziali dell'arte decorativa islamica non sono quelle rappresentative né quelle narrative o allegorico – simboliche, quali sarebbero allora?

Secondo Oleg Grabar «il principale problema a proposito della decorazione è stabilirne il significato»<sup>352</sup>, ovvero capire se si tratta di mero ornamento oppure se

<sup>350</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, p. 195. Il modo ornamentale, l'atteggiamento, l'attitudine, l'inclinazione artistica, sono concetti assimilabili a ciò che Riegl chiamava *kunstwollen*, la volontà d'arte. Questi sono indeducibili, ma da essi può dedersi lo stile.

<sup>351</sup> A mio avviso l'aggettivo *islamica* è il più adatto per definire l'arte dei paesi musulmani soprattutto perché non ha una connotazione spaziale né temporale, bensì ideologico-religiosa e dunque facilmente trasferibile nelle diverse realtà spaziali e temporali. Grabar, scartando la possibilità di dare connotazioni di tipo nazionale per il solo fatto che gli stati odierni non corrispondono alle antiche regioni geografiche, pone la questione introducendo i concetti di passato storico, passato patrimoniale e passato islamico quali realtà compresenti nei paesi che furono o che sono tutt'ora musulmani (cfr.: GRABAR O. 1996, p. 192-193). La locuzione *arte gotica catalana* ad esempio indicherebbe un passato storico e patrimoniale della regione Spagna, dunque anche spaziale oltre che temporale, ma lascerebbe fuori un monumento straordinario come l'Alhambra. D'altra parte il binomio *arte gotica* presuppone anche una connotazione ideologico-religiosa sottintesa, essendo essa arte *cristiana*. L'aspetto ideologico nel sistema occidentale è infatti talmente connaturato nel giudizio critico da essere espresso semplicemente attraverso la connotazione temporale, tanto che tutto il nostro sistema di computo del tempo è basato sulla dialettica *avanti Cristo – dopo Cristo*. Perciò dicendo *arte spagnola del secolo XIII d.C.* diamo per scontato che si tratti di arte *cristiana* (anche quando si trattasse di arte profana e non sacra). Questo spiega perché raramente si parla di *arte cristiana*, tranne quando si vuole distinguere l'arte dei primi secoli della nostra era da quella dell'era pagana. Il nostro sistema non è adatto per l'arte di un altro mondo, ovvero quello islamico. Così, dicendo *arte dell'Africa del Nord* potremmo pensare all'arte dell'impero romano, come all'arte paleocristiana o a quella fatimide, mentre dicendo *arte islamica dell'Africa del Nord* oppure *arte islamica in Spagna* i parametri connotativi verrebbero tutti rispettati (l'aggettivo *islamico* a mio giudizio non può comunque in nessun caso non essere accompagnato dalla connotazione regionale in cui quell'arte si manifesta. A tal proposito Grabar ha scritto: *una corretta comprensione dell'ornamento islamico non può essere raggiunta senza particolareggiati studi sulle variazioni regionali, sociali e temporali delle tecniche dei singoli motivi* (GRABAR O. 1974, p. 243). Non sarebbe nemmeno sbagliato parlare di *arte araba* in virtù dell'universalità della lingua (cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 79-91), ma sarebbe riduttivo poiché più adatto ad indicare una realtà regionale ed etnica. Inoltre, anche quando l'arabo fosse la lingua prescelta, parlata da tutti in tutti i paesi islamici, l'arte, con le sue 'inflexioni dialettali' condizionate dalla regione in cui si manifesta più di quanto possa esserlo una lingua, non potrebbe assolutamente essere paragonata ad essa.

esso abbia funzioni rappresentative o simboliche<sup>352</sup>. In realtà, a parte le eccezioni in cui è possibile attribuire significati iconografici particolari o significati simbolici, è stato rilevato come la maggior parte delle immagini e delle figurazioni che proliferano abbondanti nell'arte islamica siano soggette ad un grado di astrazione tale da cancellare gran parte delle connotazioni naturali dell'oggetto<sup>353</sup>. Piuttosto che la trasformazione di un oggetto in ornamento, è l'ornamento che diviene «un modo, cioè una maniera di trattare una varietà di soggetti senza distruggerne il significato indipendente»<sup>354</sup>. Per esprimere il senso della diffusione di immagini prive di contenuti, Grabar introduce un concetto o neologismo, contrapposto al senso iconografico: il *sensu iconoforico* dell'arte islamica, per il quale le immagini non rispondono ad un significato preciso ma si limitano ad essere significanti<sup>355</sup>. Non sarà questo l'unico neologismo escogitato da Grabar per soddisfare l'esigenza di esprimere concetti inediti della valutazione artistica.

Nell'ambiguità o nell'incertezza dell'interpretazione dei complessi decorativi islamici, Grabar riconosce delle caratteristiche pressoché fisse del modo ornamentale, tra cui l'impatto della geometria, il rapporto armonico tra le forme e la tendenza a coprire tutte le superfici<sup>356</sup>. Queste proprietà del modo ornamentale di distribuzione dei soggetti significanti a discapito dei significati, contribuisce all'evozione di emozioni<sup>357</sup>.

Questo tipo di decorazione concede all'osservatore una grande libertà [...] I suoi temi e motivi, le sue decine di strumenti sono permanentemente disponibili all'analisi e alla meditazione, e pure l'opera d'arte compiuta è

<sup>352</sup> GRABAR O. 1974, p. 160.

<sup>353</sup> Curioso che un secolo prima Riegl abbia scritto: «Fissare le frontiere tra ornamento e simbolo è tra i compiti più ardui. La questione, finora assai poco affrontata e quasi esclusivamente dagli specialisti, offre ancora un campo vastissimo all'esercizio della genialità umana, benché sembri oggi assai dubbio che sia mai possibile in futuro coltivarla in modo anche approssimativamente soddisfacente». Cfr.: A. Riegl, *Stilfragen*, Wien 1893, p. 31; la citazione è desunta da GOMBRICH 1979, p. 237.

<sup>354</sup> Scrive Grabar: «In tutte queste opere l'elemento visibile del motivo – vegetale, geometrico o altro – è stato totalmente subordinato ad alcuni principi astratti. La forma fisica è stata costretta in un veicolo per l'espressione di qualcosa d'altro da se stessa» (cfr.: GRABAR O. 1974, p. 245).

<sup>355</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 249.

<sup>356</sup> L'arte islamica perciò, con il suo proliferare di immagini, sarebbe iconoforica. Cfr.: GRABAR O. 1992, p. xxiv e p. 147; GRABAR O. 1996, p. 177.

<sup>357</sup> «... ogni oggetto o muro è completamente coperto; non c'è parte lasciata senza ornamento. È il famoso horror vacui con cui è stata tanto spesso definita la decorazione islamica. Più precisamente, il rapporto tra uno sfondo e un ornamento che si staglia su o contro di esso [...] è stato sostituito o da un contrasto tra luce e ombra [...] o, come a Samarra, dall'impossibilità di distinguere tra ornamento e sfondo» GRABAR O. 1974, p. 245. Sull'*horror vacui* delle decorazioni islamiche cfr. *infra*, Cap. III, par. 2, p. 136.

<sup>358</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 230.

sempre lì [...] tale ornamento e a un tempo servo e padrone dello spazio in cui si colloca.<sup>359</sup>

E, raffinando il grado di indagine, Grabar prosegue:

Al suo livello più alto quest'ornamento è un esercizio pratico e una meditazione intellettuale. È un esercizio nel senso che consiste per la maggior parte in formule isolabili; ma è anche una meditazione perché c'è sempre in esso più di quel che si vede. Tuttavia, come per i grani dei rosari, la meditazione che suggerisce non è in sé, bensì nell'animo dello spettatore.<sup>360</sup>

Le intuizioni originali di Grabar trovano una formulazione più articolata e decisa in *The mediation of ornament*, dove l'autore identifica la funzione ultima di tutti gli intermediari:

The formers uses forms, wilfully and consciously or automatically, in order to elicit from the user reactions of pleasure through attributes that, by virtue of their function, I have called *terpnopoietic*, bringers of pleasure.<sup>361</sup>

Ecco un altro neologismo, *terpnopoietic*, che insieme a *calliphoric*, ciò che veicola bellezza<sup>362</sup>, serve all'autore per dare voce alle caratteristiche intrinseche dell'ornamento, innate, connaturate in esso, esse stesse fondamento di tutte le decorazioni di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Prima ancora di veicolare un contenuto o un messaggio, la forma deve essere bella per essere arte, così come la scrittura deve essere evocativa per essere poesia oppure elegante e virtuosa per divenire calligrafia. Prima ancora della comprensione di un significato, la percezione di un'opera d'arte, di un significante, dovrebbe procurare piacere. L'ornamento scaturisce proprio dall'esigenza di conseguire tale funzione e nessun'altra.

Grabar stesso scrive:

...in the logic of esthetic hierarchies, it alone among the forms of art is primarily, if not uniquely, endowed with the property of carrying beauty and of providing pleasure.<sup>363</sup>

<sup>359</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 249.

<sup>360</sup> Cfr.: *ivi*, p. 254. In tali percorsi meditativi sembra poter addirittura riconoscere logiche interpretative basate su concezioni neoplatoniche di stampo agostiniano.

<sup>361</sup> Cfr.: Grabar O. 1992, p. 231.

<sup>362</sup> *Calliphoric* per Grabar è letteralmente 'ciò che veicola qualcosa sentita o percepita come bellissima' (cfr.: GRABAR O. 1992, p. xxiv e p. 26), mentre *Terpnopoietic*, che in italiano può essere tradotto 'terpnopoietico', è un vocabolo molto forte, costruito intorno due etimi greci: *ΤΗΛΟΣ* e *ΤΕΡΠΝΟΙΕΤΙC* -ΕΙC; piacere, letteralmente significa: 'che fa piacere'.

<sup>363</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 226.

Da tale angolazione tutti quei fenomeni caratterizzanti l'estetica islamica la cui interpretazione risultava problematica acquistano un senso sorprendente.

La geometria diviene uno strumento eccezionale per formulare immagini armoniose, proporzionate, secondo un rapporto equilibrato tra le parti ed una euritmia che realizzano un'estetica delle proporzioni, essa stessa estetica del piacere<sup>364</sup>. Ma soprattutto la geometria diviene *icnoforica*, non è solo regola razionale, è anche un generatore di forme, astratte per eccellenza, non avendo nessuna corrispondenza con la realtà naturale<sup>365</sup>. Non solo, essa è artefatta, *artificiale* per antonomasia, il risultato di uno schema mentale, e consente all'artefice di inventare infinite nuove entità formali.

Lo spirito geometrico della decorazione rispecchia il carattere di tutto l'ornamento islamico:

la sua astrazione non è, come una formula chimica, la simbolizzazione semplificata di qualche realtà, è, come certe astrazioni matematiche, una realtà in sé, un'invenzione artificiale che trovò una propria normativa.<sup>366</sup>

Inutile cercare nelle forme euclidee significati simbolici o cosmologici<sup>367</sup>, tutt'al più la geometria può contenere in sé l'idea di ornamento nella sua accezione di disposizione cosmica<sup>368</sup>. Di fatto la geometria è solo un intermediario, forse il più efficiente, che consente la mediazione tra osservatore ed opera d'arte attraverso il piacere. La stessa incertezza, l'ambiguità percettiva dell'opera d'arte islamica, sarebbe una costante del modo ornamentale proprio perché aumenterebbe il piacere della fruizione, lasciando libero l'osservatore di interpretare le forme come più desidera<sup>369</sup>. L'ambiguità sarebbe il risultato di una intenzionale libertà interpretativa conferita alle forme che, se da una parte determina la perdita di significati, dall'altra procura piacere, alla stregua di un gioco di illusionismo ottico o della visione di una litografia di Escher<sup>370</sup>. Per esprimere al meglio questo concetto non vi sono parole migliori di quelle dello stesso Grabar:

<sup>364</sup> Cfr.: *ivi*, p. 145.

<sup>365</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 2, p. 36, note 144 e 145.

<sup>366</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 254.

<sup>367</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 151.

<sup>368</sup> Cfr. Cap I, par. 3, p. 14.

<sup>369</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 153.

<sup>370</sup> Cfr. *ivi*, p. 154. Lo stesso Grabar coglie la similitudine tra le peculiarità dell'ornamento geometrico islamico ed i giochi virtuosi di Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden 1898-Laren 1972), straordinario grafico olandese che non a caso si ispirò alle tecniche ornamentali delle decorazioni islamiche, in particolare quelle dell'Alhambra, che con le loro molteplici possibilità

Within this performance, ornament is the ultimate mediator, paradoxically questioning the value of meanings by channeling them into pleasure. Or is it possible to argue instead that by providing pleasure ornament also gives to the observer the right and the freedom to choose meanings?<sup>371</sup>

## 5. Piacere e contemplazione nelle decorazioni del medioevo mediterraneo

È stato necessario elaborare le riflessioni generali sulle estetiche dell'ornamento islamico, esposte nel precedente paragrafo apparentemente lontano dal tema della dissertazione, non solo perché l'indagine dell'*opus sectile* medievale normanno include categorie ornamentali islamiche, ma soprattutto perché, come affermato da Grabar, tali riflessioni hanno carattere intellettuale ed ermeneutico per tutte le decorazioni<sup>372</sup>.

Attraverso la comprensione dell'ornamento islamico vengono sondati livelli interpretativi e valutativi altrimenti inconcepibili, e si aprono nuove possibilità critiche che ribaltano le logiche estetiche e gerarchiche tradizionali<sup>373</sup>.

Inoltre le concezioni estetiche dell'ornamento nel medioevo non potrebbero assolutamente prescindere dalla contemplazione del *modo ornamentale* islamico; sarebbe come osservare il panorama artistico attraverso un solo oculare del binocolo.

Infine il mio è un modesto benché ambizioso tentativo di effettuare un'analisi comparata delle estetiche medievali. Il frutto di un'indagine simile potrebbe consistere nel trovare le tangenze piuttosto che definire le lontananze.

Un'ipotesi, che ha preso forma affrontando gli argomenti trattati, consiste nell'idea che eventuali simmetrie siano il frutto di matrici culturali comuni.

---

percettive lo colpirono durante il soggiorno del 1936 in Andalusia (cfr.: B. Ernst, *Lo specchio magico di M. C. Escher*, Berlino 1990, in particolare pp. 35-41).

<sup>371</sup> GRABAR O. 1992, p. 237. Con questo interrogativo provocatorio, con questa domanda retorica che ha un suo valore specifico nel gioco di rimando tra concetti, si chiude *The mediation of ornament*.

<sup>372</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72, nota 319. Da ciò dipende anche il fatto che il precedente paragrafo, dal titolo *Estetiche dell'ornamento islamico*, non poteva prescindere da una trattazione generale sulle estetiche islamiche. Volendo estrapolare un'estetica dell'ornamento a partire dalle poetiche islamiche si perviene inevitabilmente a riflessioni generali sull'estetica del mondo islamico. Ciò dà la misura di quanto parlare di arte islamica o parlare di decorazione o di ornamento islamico non cambi la sostanza del discorso.

<sup>373</sup> In tal senso se Ernst Gombrich, applicando le teorie percettive alla storia dell'arte, può essere considerato a buon diritto il continuatore dell'opera di Alois Riegl, Oleg Grabar, grazie alle sue interpretazioni scaturite dallo studio e dalla contemplazione dell'arte e dell'estetica islamica ed in virtù della sua originalissima *Teoria degli intermediari nell'arte* che esalta l'importanza delle forme significanti rispetto ai significati, si colloca nel panorama critico e storiografico come un nuovo Riegl, se è concesso un simile parallelo.)

Mi riferisco in particolare alle concezioni neo – platoniche che hanno informato grossomodo tutto il mondo mediterraneo tardo – antico e medievale.

Grabar, a differenza di molti studiosi, è restio a credere che l'estetica classica e medievale dell'Islam possa essere stata in qualche modo influenzata direttamente da qualche dottrina, né tanto meno dal pensiero filosofico o dalla mistica in genere<sup>374</sup>. Ma non si tratta di presumere una diretta ascendenza della filosofia neo-platonica sulle arti, semmai di comprendere quale sia stata la portata delle filosofie platonico – aristoteliche e plotiniane nel concepimento e nello sviluppo del pensiero medievale, religioso ma non solo, nello spazio del mediterraneo.

Lo stesso Grabar d'altra parte ammette che gli elementi impiegati per la creazione del linguaggio figurativo del nascente Islam sono per la maggior parte più antichi, tanto da considerare l'arte islamica come un'arte medievale, «una delle varianti della ricca eredità dell'antichità classica.»<sup>375</sup> Allo stesso modo possiamo presumere, ed è anche probabile, che non solo nell'arte, ma anche nella letteratura, nelle scienze e nella filosofia islamica persista il retaggio di un'antichità classica.

Che una dimensione platonica si connaturata nel pensiero e nella ideologia islamica, riflettendosi a sua volta nella concezione religiosa del divino, è comunque avvertibile proprio nei diversi atteggiamenti estetici dell'arte islamica, impegnati ad evitare il più accuratamente possibile la rappresentazione del mondo sensibile o la descrizione della realtà<sup>376</sup>. Proprio Grabar spiega:

Nessuna creazione dell'uomo può riflettere la realtà fisica poiché Dio solo rende ogni cosa permanente...<sup>377</sup>

La bellezza *assoluta* libera da funzioni, il carattere meraviglioso, l'ambiguità, il mistero, lo spirito contemplativo, non sarebbero necessariamente solo mansioni dell'arte islamica, ma anche il risultato di una dimensione platonica, introdotta nelle estetiche e nel pensiero musulmano secondo una logica religiosa e trascendentale che lo stesso Grabar riassume egregiamente con queste parole:

L'exprimable est exprimé par l'inexprimé, parce qu'exprimer directement impliquerait de créer une réalité, une vérité, qui risque de devenir

<sup>374</sup> «...and it is in other ways than through philosophical or even literary thought practices that Islamic art must be approached [...] I believe, even mystical sources and practices are not directly involved in visual experiences...» Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 233.

<sup>375</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 261.

<sup>376</sup> Cfr. anche: *supra*, par. 4, pp. 63-68.

<sup>377</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 254.

permanente et donc inacceptable, en fait impossible, selon la conception musulmane du divin.<sup>378</sup>

In definitiva potremmo arguire che una comunanza di matrici culturali sia il fondamento di possibili tangenze estetiche tra la cultura artistica medievale occidentale e quella islamica.

Ancora una volta è proprio Grabar a stimolare tali riflessioni. Lo studioso, considerando l'elaborazione dell'ornamento nell'arte islamica come il possibile riflesso di «un qualche atteggiamento della cultura islamica nel suo insieme», afferma:

Un parallelo lo troveremo nel possibile rapporto tra la scolastica e la logica della costruzione gotica piuttosto che nella ben più esplicita traduzione in forma visiva del microcosmo medio-bizantino di Incarnazione e Salvezza.<sup>379</sup>

Volendo seguire la traccia indicata, è facile trovare dei parallelismi tra propensioni artistiche di mondi differenti.

Nel mondo islamico la proprietà dell'opera d'arte, dell'oggetto artistico, della decorazione in primo luogo, non è tanto quella di rappresentare quanto quella di abbellire, ma soprattutto quella di procurare piacere, meravigliare, sbalordire, estasiare, indurre alla contemplazione<sup>380</sup>.

Tra le eterogenee e a volte contrastanti linee estetiche documentate da diversi pensatori musulmani, quella di Al-Ghazzali (1058-1111) sembra muoversi proprio in questa direzione, esaltando la bellezza quale forma o riflesso dell'interiorità, bellezza la cui percezione e contemplazione procura gioia e piacere<sup>381</sup>.

Significative ed evidenti sono le tangenze con l'estetica di Ugo da San Vittore<sup>382</sup> o di Suger<sup>383</sup>, ed in tal senso Al-Ghazzali rappresenterebbe un'altro dei rari uomini

<sup>378</sup> Cfr.: GRABAR O. 1996, pp. 186-187.

<sup>379</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 254.

<sup>380</sup> A proposito dello spirito ornamentale islamico Carboni scrive: «Al massimo di ordine corrisponde il massimo di entropia: perfettamente leggibili e indecifrabili allo stesso tempo. Lo spirito dimora nel principio della ripetizione allucinatoria che conduce alla trance». Cfr.: CARBONI 2001, p. 44.

<sup>381</sup> Cfr.: GRABAR O. 2001, pp. 46-48.

<sup>382</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, p. 59. In particolare possiamo trovare similitudini nella concezione vittorina della bellezza invisibile che "traluca" in quella visibile, mentre la poetica della *pulchritudo compacta ex multis concurrentibus in unum* sembra ricalcare in qualche modo il principio di atomismo dell'arte islamica, sebbene Burchardt ha sottolineato come nell'arte gotica l'unità derivi dall'aggregazione del molteplice, mentre nella concezione islamica sarebbe il contrario: l'unità esiste *a priori*, mentre la moltitudine scaturirebbe dalla frammentazione quantitativa dei principi primi (cfr.: BURCKHARDT 1976, pp. 124-125).

<sup>383</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, pp. 54-56. Colpisce in particolare la sovrapposibilità delle concezioni estetiche dell'arte, vista come *intermediario* per comunicare col mondo sovrasensibile. Concezioni

che documentano del medioevo la *critica in azione*, riflesso e non principio di estetiche<sup>384</sup>.

In tutte queste manifestazioni lo spirito contemplativo sembra essere protagonista indiscusso, pur con delle sottili divergenze tra atteggiamenti cristiani e musulmani<sup>385</sup>. L'arte diviene l'intermediario grazie al quale l'osservatore è soggetto ad un '*moto anagogico*' che attraverso il mondo sensibile lo conduce in quello sovrasensibile<sup>386</sup>.

Sebbene non sia possibile presumere che la cultura islamica sia stata influenzata dal pensiero dello pseudo – Dionigi, è indiscutibile che nell'arte romanica e gotica dell'occidente cristiano sia esistito un *modo ornamentale*.

È pur vero che le decorazioni delle facciate gotiche conservano una scala gerarchica di ciò che viene raffigurato, per cui il ruolo rappresentativo e narrativo di certi soggetti non subisce mai quell'*offuscamento visivo* che invece nell'arte islamica tende, attraverso l'ornamento, a rendere i significati meno immediatamente accessibili<sup>387</sup>. Ma molte decorazioni romaniche o gotiche sono sottoposte ad un alto grado di astrazione, al punto che certi motivi o apparati decorativi evocano maggiormente un modo ornamentale di tipo islamico che non una propensione verso il decorativismo di matrice classica o tardo – antica (Fig. 15). L'astrazione d'altra parte, liberando le forme da qualsiasi intento rappresentativo – mimetico, realizza il migliore *modo* per conferire all'ornamento la proprietà di veicolare bellezza pura, libera cioè da funzioni<sup>388</sup>, e attraverso questa procurare piacere, sensazione quest'ultima essenziale, da sempre connessa con la percezione di tutte le arti.

---

simili sono riscontrabili anche nella *critica in azione* di Paolo Silenziario (cfr.: *supra*, par. 3, p. 57-58; *infra*, pp. 91-94).

<sup>384</sup> Cfr.: *supra*, par. 3, pp. 43-44.

<sup>385</sup> Grabar, riferendosi ai motivi geometrici, dice: «On pourrait avancer que [...] sont des signes visuels pour les passants ou bien pour les usagers des espaces construits qui exigent d'eux non pas, comme dans l'art chrétien, d'accomplir un acte (prier, relire l'histoire sainte, aller à la messe), mais de s'arrêter pour se replier sur soi-même, et devenir quelqu'un. Les formes que l'on voit, dans leur aspect le plus original, ramènent l'homme à soi-même, et ne le poussent pas vers d'autres mondes», e ancora: «La chose créée, œuvre d'architecture ou objet, n'est pas une fine en soi mais mène à la transfiguration de celui qu'elle touche» (cfr. GRABAR O. 1996, pp. 185-186).

<sup>386</sup> Cfr. *supra*, par. 3, pp. 55-56. Verosimili coincidenze di atteggiamenti anagogici lascerebbero supporre una possibile diffusione del pensiero dello pseudo – Dionigi in area mediterranea non soltanto dall'impero bizantino verso l'occidente, ma anche verso l'oriente e l'Islam. Per quanto consapevoli della straordinaria importanza che ebbero gli intellettuali musulmani nella trascrizione e traduzione di testi greci antichi, tale meditazione resta comunque confinata in una eventuale ipotesi di studio e approfondimento della questione.

<sup>387</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, pp. 27-33.

<sup>388</sup> Cfr.: *supra*, Cap. I, par. 3, p. 16 e pp. 27-28. Significativo il fatto che Kant, nel definire la *pulchritudo vaga* degli ornamenti, abbia rilevato la loro attitudine ad *aumentare il piacere del gusto*.



Fig. 15.  
Roma, *Ara Pacis Augustae*, particolare.  
13-9 a. C.

Parigi, Notre-Dame, Portale di Sainte-Anne, particolare.  
Inizi del sec. XIII.

Cordoba, Madinat al-Zahra, Salón Rico, particolare.  
953-957.

Allontaniamoci adesso dalle ipotetiche tangenze supposte per cogliere invece il frutto di comparazioni estetiche che inducono proficuamente, attraverso la meditazione sulle poetiche islamiche, a riflettere sui valori estetici ed ermeneutici dell'ornamento, ma anche sugli aspetti gnoseologici ed epistemologici della critica occidentale relativa a decorazione e ornamento.

Per l'arte islamica l'ornamento è *intermediario* per eccellenza, è una componente fondamentale e fondante del linguaggio artistico. Ciò che potrebbe essere interpretato come supplemento diviene fondamento dell'opera d'arte<sup>389</sup>.

In relazione ai rapporti dialettici tra funzionale e accessorio, *ergon e parergon*, ed in conformità con il principio intrinseco di *appropriatezza*<sup>390</sup>, l'ornamento nasce per conferire bellezza e piacere, bellezza dell'opera d'arte e piacere per chi la contempla.

L'arte islamica esalterebbe l'ornamento al punto tale da farlo emergere dal fondo rendendo primarie le sue funzioni e trasformando il motivo sussidiario nel tema principale della decorazione<sup>391</sup>. L'ornamento acquista così una centralità straordinaria che sfugge ad un ordine gerarchico prestabilito. Esso sembra ascendere a principio dell'arte, sottraendosi a qualsiasi formulazione di giudizio concepito secondo logiche e concezioni occidentali della critica e dell'arte<sup>392</sup>.

Detto con le parole di Grabar:

Quale che sia la spiegazione finale, questo è il livello al quale l'ornamento islamico acquisisce lo status intellettuale di opera d'arte, poiché solleva interrogativi fondamentali sul rapporto tra il visibile e il suo significato.<sup>393</sup>

<sup>389</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 13-16.

<sup>390</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 13-14.

<sup>391</sup> Nel *Dictionary of Art* si legge: «one feature of this new approach is the transformation of subsidiary motifs and designs into the main decorative themes» Cfr.: BAER 2002, p. 563.

<sup>392</sup> Cfr. con quanto sostenuto da Oleg Grabar, *supra*, par. 4, pp. 71-72.

<sup>393</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 254.

Nell'arte islamica centralità e marginalità si confondono, mentre qualsiasi relazione tra significante e significato viene scardinata: l'ornamento, tradizionalmente supplemento, diviene fondamento, il *parergon* diviene protagonista, diviene esso stesso arte<sup>394</sup>.

L'Islam concepisce e realizza perfettamente quel ribaltamento dei termini tra arte e ornamento magistralmente espresso da Massimo Carboni<sup>395</sup>, riuscendo grazie a tale capovolgimento a perseguire il suo intento: creare un'arte profondamente diversa, con una sua autonomia e identità.

Si trattò di un «modo assolutamente nuovo di contemplare e quindi di creare opere d'arte»<sup>396</sup>.

È probabile che Ernst Gombrich avesse in mente l'arte dell'Islam quando ha scritto:

...alcune tra le grandi tradizioni degli stili ornamentali hanno trasceso i limiti della pura decorazione e sono state capaci di trasmutare la ridondanza in pienezza, e l'ambiguità in mistero.<sup>397</sup>

## 6. La critica mancata

Da quanto esposto finora, dalle minuziose differenziazioni semantiche tra decorazione e ornamento alle riflessioni critiche ed estetiche sul valore dell'ornamento in epoca tardo – antica e medievale, affiorerebbe la necessità di una riconsiderazione del valore conferito dalla critica alle categorie rappresentative, ornamentali, iconografiche, figurative, astratte.

Kitzinger, sottolineando l'importanza degli *aspetti formali* di un'opera d'arte<sup>398</sup>, si è adoperato nel salvaguardare il concetto di *stile* quale strumento irrinunciabile per lo studio della storia dell'arte.

<sup>394</sup> In particolare l'accessorio eleva l'opera ad arte ma al contempo è esso stesso arte, costituisce una sua propria figuratività. In tal senso vale la pena considerare come Grabar definisce decorazione e ornamento: «Ornament, as an initial definition, is differentiated from decoration in the sense that decoration is anything, even whole mosaic or sculpted programs, applied to an object or to a building, whereas ornament is that aspect of decoration which appears not to have another purpose but to enhance its carrier» (cfr.: GRABAR O. 1992, p. 5). Inoltre ornamento sarebbe: «Any decoration that has no referent outside of the object on which it is found, except in technical manuals» (ivi, p. xxiv). In tal senso l'ornamento esiste dappertutto ed in tutte le civiltà. L'Islam avrebbe privilegiato nell'arte esclusivamente l'aspetto ornamentale rispetto a quello funzionale rappresentativo o narrativo della decorazione. Sulle relazioni gerarchiche tra utile e superfluo, fondamento e supplemento, *ergon* e *parergon*, centralità e marginalità cfr. *supra*, Cap. 1, par. 3, in particolare pp. 17-18.

<sup>395</sup> Cfr.: *supra*, Cap. 1, par. 3, p. 28.

<sup>396</sup> Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 239.

<sup>397</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 136.

tenendo conto che significato e giudizio sono stati quasi sempre connessi, anche Grabar sembra condividere l'importanza di un *approccio stilistico*, libero da riflessioni sui significati, identificando rieglianamente lo *stile* con l'*ornamento*:

For instance, for the centuries of Western art after the quattrocento, style became a characteristic manner of perceiving works of art, of seeing them, judging them, and of appreciating and valuing them. In a world of individual and individualized artists, patrons, and collectors or critics, style is a true intermediary to whatever we know of a Rembrandt or of a Cezanne, without being either the subject of the work of art or its function. In this sense, style is ornament.<sup>399</sup>

La critica e la storiografia occidentali da sempre si sono concentrate soprattutto sugli aspetti rappresentativi e contenutistici delle opere d'arte, tanto da inaugurare categorie artistiche secondarie come quelle delle *arti minori*, o *arti applicate e decorative*. Al contempo, nella concezione artistica occidentale, ciò che consideriamo ornamento, ovvero la qualità di conferire bellezza e piacere attraverso l'armonia dei linearismi o il bilanciamento appropriato di pieni e vuoti, è stato applicato ad una data iconografia (che sia un angelo o semplicemente una foglia), e trasferendosi su quella è divenuto ciò che siamo soliti definire *stile*, di ciascun artista o di intere civiltà, di ciascuna epoca o di ciascun luogo.

Accanto all'*iconografia*, lo *stile*, o potremmo dire la *maniera ornamentale*, interviene nell'indagine storica e nel giudizio critico, costituendo sovente un valido e ulteriore strumento.

Ma l'esistenza di un'arte come quella islamica pone il caso di un'espressione artistica sviluppatasi unicamente intorno tale *maniera ornamentale*, ovvero sia intorno ad uno *stile*, nella fattispecie il *modo ornamentale* islamico, che il più delle volte non consente alcun approccio iconografico valido. Dei due strumenti di analisi, *iconografia* e *stile*, ne viene a mancare uno, ed anche l'altro di conseguenza perde il suo valore semantico, cessa di essere *stile* per essere semplicemente un modo, un *atteggiamento*<sup>400</sup>.

Il *disagio* dello storico e del critico occidentale, posti di fronte ad un *atteggiamento ornamentale* o ad un'arte "non - rappresentativa"<sup>401</sup>, potrebbe aver

<sup>398</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72, nota 321.

<sup>399</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 231.

<sup>400</sup> A tal proposito Grabar sostiene che nell'arte islamica non si trovano stili di un periodo, bensì «atteggiamenti verso il processo stesso della creazione artistica». Cfr.: GRABAR O. 1974, p. 261. Ancora una volta tali atteggiamenti, per intenderci, corrisponderebbero, al *kunstwollen* di Riegl.

<sup>401</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72.

pregiudicato l'approccio metodologico verso le opere d'arte, ma potremmo forse dire il contrario, ovvero che quel disagio è il risultato di tale approccio.

Fenomeni artistici ed espressivi paragonabili a quello islamico si sono verificati nell'arte occidentale nel corso dell'ultimo secolo: l'arte astratta ad esempio ha eliminato qualsiasi referente o ha imposto nuovi sistemi iconografici o meglio *iconoforici*. La critica comunque ha avuto modo di isolare ed identificare ciascun *atteggiamento* o *stile* in virtù della personalità dell'artista-individuo, che si manifesta lampante e perentoria nella firma dell'opera, essa stessa riflesso di una nuova *volontà d'arte* (Fig. 16).



Fig. 16. Palermo, Via Serradifalco, pavimentazione in *opus scutulatum* policromo, 1970 ca.

Le arti medievali, compresa quella islamica, non concedono una simile riserva. Tranne che in alcune rare eccezioni esse non riflettono la *volontà d'arte* di individui bensì quella di una collettività, di intere comunità, per cui allo storico dell'arte non resta altro che confrontarsi con gli *atteggiamenti* di quelle comunità. Tali *atteggiamenti* o *aspetti formali*, applicati ai soggetti significanti per rafforzarne o annullarne il significato, o semplicemente strumenti espressivi dell'artista-individuo o della collettività, possono delle volte fornire l'unico principio sul quale formulare un giudizio critico. L'ornamento, visto come atteggiamento formale ed interpretato come *stile*, riflesso di una *volontà d'arte*, può spesso costituire l'elemento centrale dell'approccio storico - artistico<sup>402</sup>, o addirittura essere esso stesso arte.

La cultura contemporanea sembra ancora non esserne consapevole:

«"Decorativo" è ipso facto sinonimo di "secondario", "facoltativo", mera esornatività supplementare e opzionale», appartenente «all'ambito delle produzioni "applicative" ed artigianali» e dunque considerato «ad un livello artisticamente "minore"»<sup>403</sup>.

<sup>402</sup> Secondo Carboni d'altra parte «La pratica ornamentale è il paradigma più illuminante ed esemplare del concetto di *kunstwollen*» (cfr.: Carboni 2001, p. 55; Sul *kunstwollen* rievghiano e sul concetto di *stile* cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 19-21). Inoltre, per quanto possa essere banale ricordarlo, gli *stili* architettonici sono identificabili, oltre che nelle forme architettoniche, anche nell'ornato e nell'ornamento.

<sup>403</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 13, nota 43 e p. 25.

Le figurazioni geometriche, l'anorganicità, l'astrazione, le arti decorative e ornamentali, sembrerebbero elementi ricorrenti non solo nell'Islam ma anche, più generalmente, nelle società caratterizzate da istituzioni durature e da una visione del mondo proiettata verso l'aldilà<sup>404</sup>.

Ranuccio Bianchi Bandinelli avverte che l'arte non dovrebbe mai essere usata come documento sociologico, semmai la sociologia potrebbe contribuire allo studio della storia dell'arte<sup>405</sup>. Nella società moderna dell'occidente l'individuo, seppur marginalmente, acquisisce una sua centralità, destinata a riflettersi nell'operato artistico che sempre più rivela la *volontà d'arte* del singolo e non solo quella della società e dell'epoca in cui si manifesta. Un'arte simile non si formò mai nell'occidente medievale, né tantomeno nell'Islam.

L'arte del medioevo è arte di una intera comunità, non di un individuo<sup>406</sup>. E nelle manifestazioni artistiche di una collettività è intrinseca la volontà di creare un linguaggio, un atteggiamento condiviso, e di cristallizzarne le forme<sup>407</sup>.

Tale *volontà d'arte* potrebbe facilmente aver contribuito ad una predisposizione verso tendenze anorganiche, geometriche e astratte. Ed in tal senso un certo modo anorganico o maniera ornamentale andrebbero interpretati come il riflesso di un particolare *kunstwollen* e non come una forma secondaria o di decadenza<sup>408</sup>. D'altra parte, l'idea che il rappresentativo e l'ornamentale riflettano due intenti artistici del tutto indipendenti è, come sottolineato da Grabar, alquanto discutibile<sup>409</sup>, specie nelle poetiche medievali.

<sup>404</sup> Cfr.: BIANCHI BANDINELLI 1956, p. 12. In realtà questa ipotesi di lettura, alquanto discutibile, che secondo Bianchi Bandinelli costituirebbe una forzatura, viene formulata da A. Hauser: «Il naturalismo è connesso con forme di vita anarchiche e individualiste [...]; il geometrismo, invece, con una tendenza all'organizzazione unitaria, con istituzioni durevoli, e con una visione del mondo orientata, nelle sue grandi linee, verso l'aldilà» (cfr.: A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955, vol. I, pp. 18-33). In alcuni autori tuttavia si trovano ipotetiche connessioni tra il decorativismo dell'Islam e le sue strutture sociali. Burckhardt in particolare riconduce la propensione della prima arte islamica verso l'ornamento, l'astrazione ed il simbolismo al retaggio delle arti delle civiltà nomadi preislamiche (cfr.: BURCKHARDT 1985, p. 82).

<sup>405</sup> Cfr. *ivi*, p. 4.

<sup>406</sup> Cfr. *supra*, par. 3, p. 43, nota 179.

<sup>407</sup> Secondo Grabar l'uniformità dell'atteggiamento islamico nei confronti dell'arte può spiegarsi ad esempio attraverso la necessità della prima civiltà islamica di creare un linguaggio nuovo, condiviso, universale (cfr.: Grabar O. 1996, pp. 177-178). L'arte dell'occidente medievale, pur impiegando altri morfemi e dando vita a particolarismi regionali eterogenei, sarebbe verosimilmente protesa verso lo stesso obiettivo.

<sup>408</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 37 e nota 148. Sulla relazione tra astrazione e ornamento cfr.: *supra*, par. 2, pp. 35-36.

<sup>409</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72.

L'indagine sulla decorazione ornamentale del medioevo allora può avere valore intellettuale ed ermeneutico per la comprensione dell'arte medievale<sup>410</sup>. È chiaro che nell'arte medievale dell'occidente l'indagine storico – artistica è spesso confortata da soggetti iconografici, da significati chiari e manifesti, per cui il modo di rendere l'oggetto costituito, di formulare l'immagine iconografica, la maniera ornamentale di rappresentarla o il modo di comporla insieme ad altre, e tutto ciò che in definitiva potrebbe rientrare nella definizione di *stile*, non diviene mai protagonista assoluto della ricerca, ma solo ulteriore strumento di verifica dei dati storici, iconografici e iconologici. Almeno finché ci troviamo di fronte ad espressioni artistiche figurative o rappresentative.

Quando volgiamo lo sguardo verso le decorazioni ornamentali i nostri criteri di valutazione vacillano, l'occhio non trova centralità nella marginalità ed il giudizio che ne scaturisce risulta affievolito.

Quali che siano le cause, l'effetto è comunque la scarsa valutazione della decorazione ornamentale. Piuttosto che parlare di '*sfortuna critica*' dell'*opus sectile* sarebbe il caso allora di parlare di '*sfortuna critica*' dell'ornamento<sup>411</sup>.

L'atteggiamento storiografico moderno, che a cavallo tra ottocento e novecento mostra un certo interesse per l'ornamento, documentato da diversi saggi, teorie e grammatiche<sup>412</sup>, riflette per la verità la condizione di subordinazione in cui è relegato l'aspetto ornamentale dell'arte. Gli studiosi si sono concentrati principalmente sui caratteri descrittivi e tassonomici del motivo ornamentale<sup>413</sup>, confinandolo così in una categoria supplementare, emarginata, un *parergon*, un'*arte trascurata*<sup>414</sup>, accessorio del linguaggio artistico.

Bisognerebbe uscire dalle logiche occidentali moderne ed entrare nella mentalità medievale per comprendere il vero significato e l'importanza dell'ornamento, e pertanto il suo valore di documento storico nel medioevo.

Come osservato, sembra che durante il medioevo l'aspetto sensoriale e sensazionale dell'opera d'arte fosse importate non meno di quello contenutistico. Sembra inoltre che non fosse percepita distinzione tra rappresentazione e ornamento, almeno non così come la percepiamo oggi. L'opera d'arte, decorativa

<sup>410</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72, nota 319.

<sup>411</sup> Ornamento che Gombrich definì appunto *arte trascurata*. (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 18, nota 64). Sulla *sfortuna critica* cfr. *supra*, par. 2, p. 41.

<sup>412</sup> Cfr. *infra*, pp. 100-105.

<sup>413</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 226: «One initial assumption was that most of the traditional approaches to ornament tend to be taxonomic».

<sup>414</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 18, nota 64.

o figurativa che fosse, colpiva non solo per i contenuti ma anche per la capacità di sbalordire, di suggestionare, di procurare piacere. Tali capacità sono intimamente connesse con l'ornamento. La componente tecnica dell'opera d'arte, la capacità di plasmare la materia e la padronanza nelle discipline del disegno e della geometria divengono importanti termini di diletto e di giudizio. Subentra a questi il valore dei materiali con le caratteristiche di durevolezza e incorruttibilità.

Questo emergerebbe dalla lettura delle fonti tardo – antiche e medievali<sup>415</sup>.

Paolo Silenziario, immortalando le decorazioni di Santa Sofia, consegna questi versi:

Sulla parete di marmo levigato risplendono ovunque  
disegni artisticamente variati: li produssero le gole del Proconneso  
circondato dal mare. La connessione dei marmi  
finemente tagliati somiglia alla pittura; qui, infatti,  
su lastre quadrate e ottagonali, vedrai le venature

riunite in un decoro: connesse in tal modo  
le lastre imitano la bellezza di immagini viventi.  
Dovunque, presso i fianchi e le estremità, all'esterno  
del tempio immortale vedrai molti cortili scoperti,  
poiché ciò è stato fatto con ordine sapiente

intorno al maestoso tempio, affinché sembrasse  
bagnato con i raggi dell'aurora dai begli occhi.  
E chi canterà a piena voce, con i versi risonanti  
di Omero, i prati marmorei raccolti  
sulle solide pareti e sull'esteso pavimento

dell'altissimo tempio? Con il suo dente  
la scure del cavapietra tagliò i verdi fianchi del Caristo  
e dalle cime della Frigia staccò un marmo screziato,  
l'uno rosato a vedersi, misto al biancore dell'aria,  
l'altro luminosamente splendente di fiori purpurei

e insieme candidi come l'argento. Il porfido,  
che gravò la barca fluviale sul Nilo dalle belle braccia,  
in gran copia si leva e brilla, cosperso di piccole stelle.<sup>416</sup>

Sorprende di questi versi l'oscillazione continua dal linguaggio formale al linguaggio figurato, tra forme reali e figure retoriche, tra significanti e significati. Sbalordisce ancora di più che non vi sia affatto una necessaria e oggettiva corrispondenza tra i significanti e i significati.

<sup>415</sup> Cfr. *supra*, par. 3, pp. 42-59, in particolare pp. 56-59.

<sup>416</sup> Si tratta in particolare della *Descrizione della chiesa di Santa Sofia* di Paolo Silenziario, vv. 605-627 nella traduzione di M. L. Fobelli. Cfr.: FOBELLI 2005, pp. 72-73.

Le lastre di marmo proconnesio imitano la bellezza di immagini viventi, il pavimento e le pareti sono trasfigurati in un prato marmoreo, il marmo frigio splende luminosamente di fiori purpurei, il porfido è cosparso di piccole stelle. Si tratta di poesia, è arte essa stessa.

Non fornisce documento scientifico per la formulazione di un giudizio storico-critico sulla Santa Sofia, ma è essa stessa documento diretto del sentire artistico della collettività nella Bisanzio del secolo VI.

La lettura di Paolo Silenziario sembra rivelare il piacere della contemplazione, il carattere evocativo delle forme, l'astrazione dei contenuti e la trasfigurazione dei significanti. L'ornamento 'appropriato' sembra essere questo:

C'è anche qualcosa di simile al candore delle nevi accanto  
a neri bagliori; la loro bellezza mescolata ravviva il marmo.  
Prima di arrivare al fulgore delle tessere musive  
il marmorario, incastrando con la mano piccole pietre  
marmoree, dopo le lastre di marmo, a metà delle pareti,

ha disegnato in una ghirlanda corni carichi di frutti,  
cesti e foglie; ha disegnato, poi, uccelli appollaiati  
sui rami. Dopo il fregio con le cornucopie,  
una vite, con i tralci dorati, serpeggia errabonda,  
intrecciando una catena spiraliforme fra i grappoli ricurvi;

sporge dolcemente, così da gettare un po' d'ombra  
sul marmo vicino con il groviglio della sua chioma ritorta.  
Tutti questi ornamenti circondano le belle parti della navata.  
Ma sopra le colonne dall'alto pennacchio, sporgente  
sotto la cornice di marmo, una voluta d'acanto finemente

dentellata, serpeggiando mollemente, si avvolge, errante catena  
d'oro, piena di grazia, che arrotola le sue spine pungenti:  
circonda scudi di marmo, simili a dischi di porpora,  
che risplendono di una bellezza che seduce il cuore.<sup>417</sup>

La descrizione si abbandona piacevolmente ad illustrare con sguardo diligente l'apparato ornamentale; la decorazione marmorea in *opus sectile* diviene protagonista, arte mirabile che riceve una sua definizione connotativa al pari delle figurazioni sacre, descritte nei loro caratteri iconografici<sup>418</sup>. Le forme naturali e i colori dei marmi conferiscono valore e si valorizzano nell'opera del marmorario, minuziosa, la cui bellezza seduce.

<sup>417</sup> *Ivi*, p. 75, vv. 645-664.

<sup>418</sup> Il numero di versi dedicati alle decorazioni ornamentali ed alle figurazioni sacre sono grossomodo gli stessi, in particolare 85 i primi (vv. 605-690) e 67 gli altri (vv. 691-717 e vv. 764-805).

Ciò che rende prodigiosi i mosaici figurati non è la rappresentazione, ma l'oro delle tessere. L'oro è il materiale giudicato degno di ornare, la sua luce è appropriata:

Le volte racchiudono tessere d'oro, donde  
un bagliore sfolgorante, versando oro a profusione,

insostenibile, si riverbera sul volto degli uomini.  
Si crederebbe di vedere il sole a mezzogiorno  
in primavera, quando rende dorate tutte le vette.  
E infatti il mio imperatore, riunendo tutta la terra in un unico  
impero e raccogliendo ogni sorta di ricchezza dei barbari

e degli Ausoni, non ritenne il marmo ornamento sufficiente  
all'interno del divino tempio immortale, nel quale Roma  
ha posto le orgogliose speranze di ogni sua gioia,  
che anzi non risparmiò, a profusione, l'ornamento d'argento.<sup>419</sup>

L'oro diviene luce, la luce diviene a sua volta oro che si riverbera dappertutto e come luce di sole primaverile orna di oro ogni cosa<sup>420</sup>.

La luce è protagonista, tanto che un centinaio di versi sono dedicati all'illuminazione *vespertina*<sup>421</sup>.

In realtà anche volendo cercarla, non riusciremmo a trovare una gerarchia nelle valutazioni entusiastiche di Paolo Silenziario. Il poeta, immerso in una visione estatica, scrive: «Vedrai tutto rivestito di splendore, tutto / indurre meraviglia agli occhi...»<sup>422</sup>, o ancora: «Niente è di poco conto quel che riguarda il tempio: è veramente uno spettacolo in cui il piacere viene da ogni parte»<sup>423</sup>.

La proprietà *terpnopoietica* dell'ornamento permea ogni angolo e ogni verso nella descrizione della Santa Sofia; seduzione, meraviglia e contemplazione sono i sentimenti dominanti, ogni brano della decorazione è intermediario.

<sup>419</sup> Ivi, pp. 75-77, vv. 668-678.

<sup>420</sup> È interessante notare che il sostantivo *ornamento* è reso in greco tramite la parola «ὀσμῶς-τι». Anche dove troviamo la parola *decoro* (*vedrai le venature riunite in un decoro...*) l'etimo greco è lo stesso, mentre la frase «poiché ciò è stato fatto con ordine sapiente» può essere anche tradotta: «poiché ciò è stato fatto con sapiente decoro». Quando l'autore vuole riferirsi all'azione del decorare, oltre «ὀσμῶς», utilizza «ἐπιδύσει», dal significato di *rendere vario, ornare, anche ricamare, decorare applicando sopra*. In un altro passo, dedicato alla descrizione dell'ambone, ai versi 95-97, leggiamo: «Lì il marmo ha la bellezza di un livido splendore: infatti la divina / natura non ha semplicemente lasciato spandere questo livido colore, / ma ne ha mescolato ornamenti finemente dipinti sul marmo» (cfr.: FOBELLI 2005, p. 105). Gli ornamenti finemente dipinti dell'alabastro sono in realtà *λαβύρινθοι* (da *λαβύρινθος*, «labirinto»), ovvero *labirinti, ghirigori, arabeschi*.

<sup>421</sup> Si tratta dei versi 806-920.

<sup>422</sup> Cfr.: vv. 806-807, in FOBELLI 2005, p. 85.

<sup>423</sup> Cfr.: *Descrizione dell'Ambone*, vv. 24-26, in FOBELLI 2005, p. 99.

Dopo circa seicento anni, riflesso di una tradizione culturale ed estetica di lunga durata nell'orizzonte mediterraneo, l'*ekphrasis* dell'*Omelia XXVII* di Filagato da Cerami costituisce un ulteriore documento della *critica in azione* del medioevo<sup>424</sup>. Filagato però non è committente o promotore come furono Bernardo da Chiaravalle o l'abate Suger<sup>425</sup>, piuttosto egli è figura di intellettuale a servizio del re e mecenate Ruggero II. Il suo dunque è un elogio celebrativo ma non autoreferenziale, una descrizione esegetica come quella di Paolo Silenziario. Non è solo questa l'indole che il monaco siciliano eredita dal modello bizantino per la descrizione di un monumento straordinario qual è la Cappella Palatina di Palermo. Diversi sono i rimandi all'*ekphrasis* del Silenziario, non solo nel tono apologetico e nello spirito della descrizione ma anche nei diversi *topoi* retorici<sup>426</sup> di cui Filagato si serve per arricchire le formule espressive e per rendere *appropriato e decoroso* il linguaggio.

<sup>424</sup> Tredici manoscritti di tradizione italo-greca assegnano le omelie a Filippo Keramites. Bruno Lavagnini, autore della più recente traduzione dal greco (LAVAGNINI 1992), informa che nel codice vaticano *barberino 465* l'intestazione avverte espressamente che Filagato si chiamava Filippo prima di farsi monaco. (Per ulteriori approfondimenti confronta: G. Rossi Taibi, *Sulla tradizione manoscritta dell'Omiliario di Filagato da Cerami*, Palermo 1965). Filagato, nato in un piccolo borgo siculo nel XII secolo, studioso del greco, monaco, teologo e grammatico, attraverso l'*omelia XXVII*, fornisce il primo documento in cui viene descritta la Cappella Palatina di Palermo. L'*omelia* viene pronunciata in occasione della festività dei SS. Apostoli, alla presenza di re Ruggero II, il 29 Giugno di un anno non precisato. Lavagnini ha supposto che l'*omelia* sia stata pronunciata dopo la consacrazione della chiesa, avvenuta nel 1140 (cfr. LAVAGNINI 1992, nota 1). Tuttavia la descrizione di Filagato sembra includere anche i mosaici delle pareti del transetto, terminati non prima del 1148. Ernst Kitzinger si è basato su questa osservazione per datare l'*omelia* agli ultimi anni del regno di Ruggero, tra il 1148 ed il 1154 (cfr.: E. Kitzinger, *La data dell'omelia di Filagato per la festa dei Santi Pietro e Paolo in Bizantino - Sicula II Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibi*, Palermo 1975).

<sup>425</sup> Cfr. *supra*, par. 3, pp. 54-55.

<sup>426</sup> Tra questi *topoi* in primo luogo quello del *prato fiorito* è impiegato sia da Procopio che da Silenziario (cfr. *supra*, par. 3, pp. 57-58, nota 251). Inoltre quello della *volta celeste* appare anche nella descrizione di un soffitto verosimilmente simile a quello della Palatina, anch'esso a *muqarnas* (volta costituita da nicchie ad alveoli, mensole aggettanti e 'stalattiti'), che decorava la sala occidentale del *Chylosotriklinos* del palazzo imperiale di Costantinopoli al tempo di Manuele I Comneno (1143-1185). Tale soffitto, oggi scomparso, è stato descritto da Nikolaos Mesarites (diacono di Santa Sofia e teologo, morto tra il 1216 ed il 1222): «Non è opera né di un romano, né di un siciliano, né di un iberico-celtico, né di un cipriota, né di un cilicio, ma di un persiano, a cui si devono immagini di persiani nel loro diversi costumi. La volta, costituita da semisfere collegate al soffitto simile al cielo, offre uno spettacolo variegato [...] la bellezza dell'intaglio è straordinaria, e meraviglioso è l'aspetto delle cavità che, ricoperte d'oro, producono l'effetto di un arcobaleno più colorato di quello che appare fra le nuvole...» (cfr.: C. Mango, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453 - Sources & Documents in the History of Art Series*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1972, pp. 228-229; M. V. Fontana, *La pittura islamica dalle origini alla fine del Trecento*, Roma 2002, p. 71 e nota 124). Riguardo le fonti di Filagato vedi in particolare: M. L. Fobelli, *L'ekphrasis di Filgato da Cerami sulla Cappella Palatina e il suo modello*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 Settembre-1 Ottobre 1999, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2002.

Egli [Il re Ruggero II], dopo averci procurato molti e grandi benefici, e dopo aver superato i suoi contemporanei e i suoi predecessori per pietà e grandezza d'animo, di quanto i raggi del sole vincono lo splendore degli astri, ha aggiunto un'altra prova della sua anima veramente grande e regale, questo amenissimo tempio dei Santi Apostoli, tempio che Egli ha costruito nella sua reggia quasi a fondamento e baluardo, molto grande e bello, e distinto da una bellezza nuova, risplendente di luci, fulgente d'oro, e splendente di mosaici e allietato da immagini, tanto che uno dopo averlo veduto molte volte, se lo vede di nuovo lo ammira e ne rimane stupito come se lo vedesse per la prima volta, volgendo qua e là lo sguardo.

Quanto poi al soffitto, è cosa che uno non si sazia di guardare, ed è meraviglia a vederlo e a sentirne parlare perché è abbellito da intagli sottili variati in forma di canestri, e, brillando tutto intorno per l'oro, esso imita il cielo, quando per l'aria serena è illuminato tutto intorno dalla folla degli astri. Vi sono poi colonne che sostengono leggiadramente le volte e che sollevano il soffitto a incredibile altezza. Inoltre lo spazio più sacro del tempio somiglia in tutto a un prato di primavera, per il vario colore di marmi che ne formano il mosaico, quasi fosse abbellito da fiori, se non che i fiori appassiscono e cambiano colore, mentre questo prato non appassisce ed è perenne perché conserva in sé una primavera eterna. Ogni parete è ricoperta di marmi di vario colore, la parte superiore è rivestita da mosaico aureo, nello spazio che non è occupato dalle numerose immagini sacre. Quanto poi al luogo riservato al rito mistico, un recinto di marmo delimita lo spazio destinato ai sacerdoti: in esso è possibile trattenersi e stare con sicurezza e rallegrare con la vista lo sguardo. Esso serve anche da impedimento nel caso che qualcuno avventato ed empio cercasse di penetrare nello spazio vietato.

Quanto poi alla sacra mensa che brilla per i riflessi dell'oro e dell'argento, essa stupisce chi guarda; e quant'altro vi resta sia onorato del nostro silenzio. Tutto poi il tempio accompagna dolcemente colla sua voce i cantori, perché la voce ritorna su se stessa a motivo dell'eco. Vi è inoltre sospeso nell'aria gran numero di veli, la cui materia hanno fornito fili di seta, intessuti con fili d'oro e di diversi altri colori che i Fenici hanno abbellito con arte mirabile e singolare. Numerosi lampadari, gareggiando in certo modo fra loro, illuminano il tempio con luci sempre accese, facendo chiara come il giorno la notte. E del vasellame d'argento e d'oro destinato al sacro rito chi potrebbe dire appieno il numero e la bellezza?<sup>427</sup>

Ancora una volta, tra forme e figure retoriche, la luce, l'oro e i marmi sono le sostanze contemplate da Filagato, l'indescrivibile meraviglia e lo stupore le sensazioni suscitate.

Dalla lettura affiorano due elementi: il primo concerne il valore della materia, il secondo riguarda la dialettica decorazione / ornamento.

Nella suadente figura del prato di primavera, eco lontana ma lampante della similitudine operata nei versi bizantini, è resa esplicita la virtù alquanto conveniente dell'incorruttibilità della materia, che risponde alla necessità di

<sup>427</sup> Da LAVAGNINI 1992, pp. 9-10.

perpetuare nel tempo l'opera d'arte<sup>428</sup>. La tensione verso l'eternità sarebbe garantita dalla tecnica esecutiva.

Il secondo elemento consiste nell'ampiezza descrittiva dedicata da Filagato ai marmi e al pavimento, notevole se confrontata con la stringatezza del verso relativo alle immagini figurate.

Si tratta dell'*opus sectile*, che Filagato vede alla stregua delle tessere dorate e colorate che compongono le numerose immagini sacre. Dal suo punto di vista, l'*opus sectile*, degnamente accostato al mosaico figurato, non sembra essere *mero ornamento*, acquista ben altro valore.

Per vedere l'*opus sectile*, e le decorazioni in genere, con gli occhi e il cuore di un uomo del medioevo, pur con le lenti e la mente del critico contemporaneo, dovremmo forse seguire l'esempio di Silenziario e Filagato, ammirando anche noi la moltitudine delle forme e apprezzandone il valore nei luoghi ove esse furono concepite e per i quali furono destinate. Potremmo così intraprendere la strada indicata e attesa da Grabar<sup>429</sup>. Questa da una parte induce alla comprensione dell'ornamento attraverso l'indagine del monumento e non solo attraverso la contemplazione di un motivo ornamentale stampato in un catalogo; dall'altra conduce verso una conoscenza 'olistica' del monumento stesso, nel quale rappresentazione ed ornamento non sono aprioristicamente soggetti a gerarchie<sup>430</sup>.

Ripercorrere a volo d'uccello la produzione storiografica relativa all'ornamento in generale, ed all'*opus sectile* quale tipologia artistica ornamentale in particolare, permette di seguire la fenomenologia del pensiero critico nei confronti dell'ornamento da una parte, e di verificare l'interesse storiografico per l'*opus sectile* dall'altra, osservando frattanto i diversi approcci metodologici nei confronti dei due fenomeni.

Come è stato osservato in precedenza<sup>431</sup>, la storiografia sull'ornamento ha da sempre rispecchiato un evidente interesse verso gli aspetti tassonomici dei

<sup>428</sup> Cfr. *supra*, par. 1, p. 31. Come già osservato, l'appropriatezza di un ornamento dipende anche dal materiale con cui è realizzato; al contempo ogni materiale può essere più o meno appropriato per ciascun ornamento.

<sup>429</sup> Cfr. *supra*, par. 4, p. 72 e note 324 e 326.

<sup>430</sup> È possibile che il pensiero innovativo di Oleg Grabar, fondato su di un approccio pragmatico dell'arte vista come intermediario, come forma significante e non necessariamente come significato, abbia in futuro un'influenza ed una portata maggiori di quanto potremmo immaginare oggi, forse equivalenti a quelle che da Riegl in poi determinarono un mutamento di rotta nel pensiero critico e storico-artistico (cfr. anche *supra*, par. 5, p. 82, nota 373).

<sup>431</sup> Cfr. *supra*, p. 91.

motivi ornamentali, il che ha comportato l'astrazione dell'ornamento dal contesto in cui esso risiede, oltre che la sua liberazione dalla materia e trasposizione su tavole illustrative. Un elemento già di per sé tendenzialmente astratto è stato il più delle volte *sganciato* dal suo unico possibile referente: il monumento. Ridotto a mero *motivo* l'ornamento è stato così classificato in base a diversi criteri: tipologici, grammaticali, stilistici o culturali<sup>432</sup>. Tassonomia e classificazione hanno così dato vita ad un singolare approccio improntato alla *sistematizzazione* dell'ornamento.

Accanto tale atteggiamento se ne distingue un altro, espressamente filosofico ed estetico, che il più delle volte ha condizionato il primo. L'epoca infatti è quella di John Ruskin<sup>433</sup>, che attraverso la sua poetica<sup>434</sup> contribuisce notevolmente alla rivalutazione critica dell'ornamento visto come importante espressione artistica, degna di essere perseguita al pari delle altre arti perché capace di conferire dignità ai manufatti<sup>435</sup>. L'approccio di Ruskin verso l'arte in generale e verso l'ornamento in particolare fu etico prima ancora che estetico<sup>436</sup>: l'ornamento per poter conferire valore dovrebbe essere non solo bello ma anche buono, dignitoso, dovrebbe essere disciplinato e seguire una normativa<sup>437</sup> per divenire *appropriato e conveniente*.

<sup>432</sup> Grabar tiene a sottolineare: «Tutto ciò che sappiamo è che l'ornamento non è un motivo né un modo di presentare i motivi, anche se potrebbe essere entrambi» (GRABAR O. 1992, p. 37).

<sup>433</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 23-25 e nota 97.

<sup>434</sup> Oltre ai già citati *Architecture and Painting* (1854) e *The Seven Lamps of Architecture* (London 1849), opere importanti e significative sono: *Modern Painters* (1843-1860); *The Stones of Venice* (London 1851 - 1858); *The elements of drawing* (1858). Sull'opera di Ruskin in generale vedi Kristine O. Garrigan, *Ruskin on Architecture*, Madison 1973.

<sup>435</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 40.

<sup>436</sup> Decorare per mezzo di un buon ornamento, di un ornamento appropriato, sarebbe prima di tutto un dovere morale utile al miglioramento della società. Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 39; DI STEFANO 2006, p. 115.

<sup>437</sup> Secondo le interpretazioni teoriche di Ruskin volte a definire le decorazioni architettoniche, una metodologia adeguata per il concepimento dell'ornamento, per la sua creazione ed applicazione, dovrebbe essere basata sul diletto. Scrive Ruskin: «I believe the right question to ask respecting all ornament is simply this. Was it done with enjoyment – was the carver happy while he was about it» (cfr.: J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, la citazione è desunta da GRABAR O. 1992, p. 39). La formulazione dell'elemento ornamentale dunque passerebbe dalla ricerca dell'oggetto che più amiamo al suo conferirgli forma adeguata, alla sua disposizione in un luogo appropriato (cfr.: DI STEFANO 2006, pp. 115). Ruskin teorizza la creazione dell'oggetto ornamentale attraverso una sorta di schematismo kantiano per il quale l'oggetto costituito, naturale o astratto, diviene immagine prima di tutto nei nostri occhi e nella nostra mente. Successivamente esso passa attraverso l'espressione o trattamento ed infine giunge alla disposizione e collocazione, divenendo decorazione architettonica. (cfr. *ivi*, p. 116). La disposizione per Ruskin ha un ruolo fondamentale poiché, insieme con l'equilibrio delle parti ed il rapporto armonioso tra le proporzioni, partecipa al fine di rendere l'ornamento appropriato nel luogo in cui si trova. Secondo Ruskin, per riempire tutti gli spazi disponibili conseguendo l'armonia delle parti con il tutto, il dettaglio dell'ornamento dovrebbe inoltre essere adeguato alla distanza da cui esso viene percepito. Egli dunque tiene conto del relativismo percettivo legato ai rapporti proporzionali ed al

Ma l'approccio etico di Ruskin non si esaurisce qui. L'arte ornamentale, le arti decorative, l'artigianato, costituiscono manifestazioni artistiche importanti, seppur secondarie, per il solo fatto di essere *manifattura*. L'*Arts and Crafts Movement*, che si opponeva alla dilagante industrializzazione e conseguente serialità dei prodotti artistici, trova in Ruskin un valido sostenitore teorico<sup>438</sup>. L'artigiano, in quanto artefice, diviene artista, o almeno dovrebbe. La sola trasformazione di materia in oggetti costituisce un processo creativo vitale che può divenire utile per la società. L'incarnazione di tale principio è rappresentata da William Morris (1834-1896) che mosse proprio dal pensiero di Ruskin<sup>439</sup> per operare un ripensamento sull'arte decorativa da lui definita *arte popolare*:

Voglio parlare di quel lato dell'arte che dovrebbe essere sentito ed eseguito dal semplice operaio nel suo lavoro quotidiano, e che giustamente si chiama *arte popolare*. Quest'arte non esiste più, uccisa dal commercialismo. Ma dall'inizio della lotta fra l'uomo e la natura fino al sorgere del sistema capitalista, visse e fiorì. Finché durò, tutto ciò che l'uomo faceva era ornato dall'uomo, così come tutto ciò che fa la natura è ornato dalla natura [...] Voi le cui mani foggiano le cose che dovrebbero essere opere d'arte, voi dovrete tutti essere artisti, e buoni artisti, [...] l'artigiano, che l'artista si lasciò dietro quando le arti si disunirono, deve raggiungerlo, deve lavorare con lui fianco a fianco...<sup>440</sup>

È rilevante osservare che la riconsiderazione dell'*arte popolare* in Morris coincise con un interesse generale nei confronti degli aspetti ornamentali dell'arte<sup>441</sup>.

In altre parole è possibile rilevare che la rivalutazione estetica delle arti applicate ed il sistematico interesse per l'ornamento corrisposero. Artisti come Arthur Mackmurdo (1815-1942) e Walter Crane (1845-1915), insieme allo stesso Morris, inaugurarono un movimento indirizzato verso le arti decorative artigianali e

fattore di scala, ma soprattutto vincola indissolubilmente l'ornamento al contesto. Sulla poetica di Ruskin vedi anche: GRABAR O. 1992, pp. 39-40; DI STEFANO 2006, pp. 115-122; GOMBRICH 1979, pp. 58-67).

<sup>438</sup> Scriveva Ruskin a proposito delle arti industriali: «in ogni modo una cosa è in nostro potere: fare a meno dell'ornamentazione fatta a macchina e delle decorazioni fuse» (cfr.: J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1949, p. 219; citazione desunta da GOMBRICH 1979, p. 59).

<sup>439</sup> Secondo Morris «è importante che l'operaio diventi artista e che, ridando così un valore estetico (etico-conoscitivo) al lavoro dequalificato dall'industria, faccia dell'opera quotidiana opera d'arte» (cfr. G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Roma 1970, p. 222).

<sup>440</sup> Cfr.: W. Morris, *The lesser arts*, London 1877, in *On Art and Socialism*, a cura di H. Jackson, London 1946; ed. italiana: *Architettura e socialismo*, a cura di M. Manieri Elia, Bari 1963, p. 26.

<sup>441</sup> Costituendo tra l'altro un'apertura verso l'astrazione intesa come liberazione dell'artigiano dalla *servitù dell'imitazione* (cfr.: *ibidem*). D'altra parte in quegli anni si comincia a mettere in discussione la necessaria veridicità delle arti visive e delle rappresentazioni mimetiche.

l'ornamento<sup>442</sup>; mentre altri "artisti-artigiani" promuovevano la pubblicazione di preziosi volumi e cataloghi illustrati.

Tra le opere di questo genere quella di Owen Jones, edita a Londra nel 1856 con il titolo: *The grammar of ornament*<sup>443</sup> è tra le più interessanti e precoci (fig. 17).

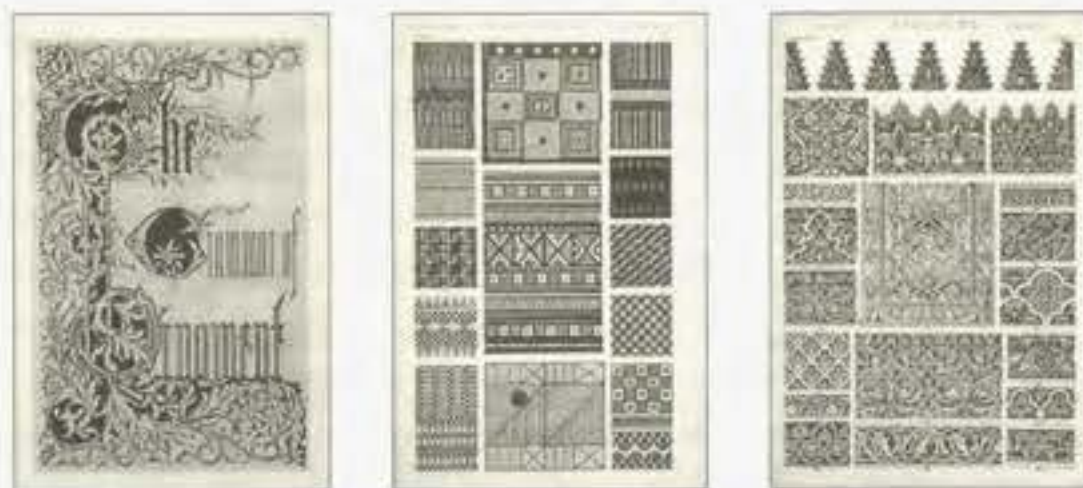


Fig. 17. Owen Jones. *The grammar of ornament*, frontespizio e tav. 1 e 32. Ed. 1910

Prima ancora di qualsiasi giudizio critico sulle interpretazioni e proposizioni teoriche che pure arricchiscono il volume, l'opera di Jones dovrebbe essere valutata esteticamente come operazione artistica, manufatto artigianale. Certamente si tratta di uno stampato, ma le cromolitografie delle tavole sono state pur eseguite manualmente ed esprimono al contempo le capacità tecniche e la raffinatezza esecutiva degli ornati rappresentati, di coloro che li concepirono e realizzarono, e di colui che li ha illustrati nel testo<sup>444</sup>. Delle proposizioni o

<sup>442</sup> Che avrebbe dato vita di lì a poco al *Modern Style*. Cfr.: *ivi*, p. 225. Crane in particolare si specializzò nelle arti decorative e nella grafica illustrativa, pubblicando volumi come *Line and Form* (London 1902) e inaugurando la produzione di testi per l'editoria popolare di cui fu pioniere.

<sup>443</sup> L'opera, straordinaria già di per sé come oggetto d'arte, fu pubblicata diverse volte fino all'edizione del 1910. Infine è stata ristampata a New York nel 1987.

<sup>444</sup> Nelle tavole tra l'altro è tangibile il pericolo della riproducibilità seriale dell'ornamento che nella seconda metà dell'Ottocento stimolò l'inevitabile sviluppo delle arti industriali e del *design* da una parte, e le rivendicazioni di Morris e Ruskin dall'altra. Così come è possibile stampare degli ornati resi graficamente, è possibile anche produrre carte da parati o decorare meccanicamente attraverso produzioni industriali. A tal proposito è considerevole notare quanto sostenuto da Ruskin: «L'ornamento [...] ha due fonti interamente distinte di gradevolezza: la prima, quella della bellezza astratta delle forme, e, per un momento, la supporremmo identica sia che provengano dalla mano che dalla macchina; la seconda, il senso della fatica e della cura umana, che sulle forme sono state spese» (Cfr.: J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1949, p. 81; citazione desunta da GOMBRECH 1979, pp. 59-60). Il lavoro manuale per Ruskin ha importanza vitale. Gli assunti di Ruskin possono essere messi in relazione con quanto dichiarato da Owen Jones nella prefazione del suo testo: «I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament

*principi generali nell'arrangiamento delle forme e del colore*<sup>445</sup> è sufficiente sottolineare che Jones trattò l'ornamento esclusivamente come decorazione architettonica, trovando proprietà comparabili tra le due categorie<sup>446</sup>. Così, come per l'architettura, «*All ornament should be based upon a geometrical construction*»<sup>447</sup>.

Secondo l'approccio di Jones, l'ornato corrisponde agli stili dell'architettura, perciò mentre le proposizioni definiscono la grammatica o gli elementi dell'ornamento, le tavole costituiscono le lingue, gli stili ornamentali, suddivisi in

---

*presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which, as expressive of other wants thus transplanted, as entirely fails. It is more than probable that the first result of sending forth to the world this collection will be seriously to increase this dangerous tendency, and that many will be content to borrow from the past those forms of beauty which have not already been used up ad nauseam. It has been my desire to arrest this tendency, and to awaken a higher ambition» (JONES 1856, pp. 1-2; GOMBRICH 1979, pp. 74-75). È curioso che la corrente a favore dell'artigianato paradossalmente finirà per alimentare i processi di industrializzazione dell'arte tanto osteggiati da Morris. Argan scrive: «È significativo il fatto che l'accesso socialismo di Morris, lungo la vicenda storica dell'Art Nouveau, vada via via scolorendo in un vago, utopistico umanitarismo...» (cfr.: G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Roma 1970, p. 253). Peraltro la produzione meccanizzata delle arti decorative fu una delle cause che determinarono la svalutazione dell'ornamento visto dai razionalisti e dai funzionalisti come mero accessorio estrinseco piuttosto che come oggetto d'arte (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 14, nota 50; p. 23, nota 92).*

<sup>445</sup> «*General principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts, which are advocated throughout this work*», in JONES 1856, p. 5. Le interpretazioni di Jones saranno contemplate con più attenzione nel prossimo capitolo (cfr. *infra*, Cap. III, par. 2, pp. 139-144).

<sup>446</sup> La prima proposizione dice: «*The Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture*». Tutto ciò che può essere valido per l'architettura, armonia delle forme, rispetto delle proporzioni, ritmo e quant'altro, è dunque valido anche per l'ornamento. Ancora più forte la proposizione 5: «*Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed. That which is beautiful is true; that which is true must be beautiful*» (cfr.: JONES 1856, p. 5; si veda anche GRABAR O. 1992, pp. 121-122). Jones concepisce l'ornamento come accessorio dell'architettura, inoltre sembra collegarsi direttamente a Ruskin sostenendo la necessità morale di rendere bella la realtà, o ancor di più quando afferma che il grado di bellezza e funzionalità dell'ornamento dipende da quanto piacere esso offre (cfr.: JONES 1856, p. 5, proposizione 4 e pp. 67-68; *infra*, Cap. III, par. 2, p. 141).

<sup>447</sup> Cfr.: *ibidem*, Proposition 8.

particolare secondo cronologia e culture<sup>448</sup>. Insieme al testo di Jones potrebbe collocarsi quello di A. Speltz, pubblicato nel 1904: *Ornamentstil*<sup>449</sup> (Fig. 18).

Accanto alle classificazioni basate sul sistema degli stili ornamentali un altro metodo ampiamente adottato fu quello tipologico, tendenzialmente libero da giudizi di valore, volto unicamente alla descrizione dei motivi ornamentali suddivisi secondo categorie, principalmente geometria e natura. Le diverse edizioni rivelano una certa smania tassonomica delle forme, probabile riflesso del clima positivista che stimolò la catalogazione febbrile delle conoscenze nonché, verosimilmente, la tendenza ad una 'sistematizzazione linneana' dell'ornamento. Un altro metodo



Fig. 18. Alexander Speltz, *The Styles of Ornament*, tav. 90. Ed. 1906.

presumibilmente legato alle concezioni positiviste dell'arte fu quello delle grammatiche dell'ornamento, intese proprio come metodologia di apprendimento ed insegnamento delle forme ornamentali, dalle più semplici, come linea e punto, alle più complesse, geometriche, fitomorfe o altro<sup>450</sup>. Tra queste troviamo la *Grammaire Élémentaire du Dessin* dell'architetto Léopold Camille Cernesson, edita a Parigi nel 1876 e ripubblicata in altre edizioni successive<sup>451</sup>. Più che

<sup>448</sup> Jones potrebbe essere considerato fautore di una certa corrente di pensiero cui in seguito aderirono studiosi come J. Strzygowsky, E. Kuhnelt, M. Dimand, G. Flury ed altri ancora. Questi, ispirandosi a Riegl, concepirono un approccio metodologico che considerava l'ornamento come riflesso diretto di uno stile personale, ma anche culturale, attribuendogli un certo contenuto ideologico (cfr.: GRABAR O. 1992, pp. 38-39). Grabar prende le distanze da un approccio simile, preferendo quello funzionalista di Gombrich, anche se con delle riserve (cfr. *infra*, p. 107). L'arretratezza di tale impostazione metodologica non risiederebbe solamente nell'anacronismo delle concezioni ideologiche nazionali che condizionavano i valori e i giudizi, ma soprattutto nella scarsa attendibilità del sistema di lettura dei monumenti che ne poteva scaturire. La pretesa di vedere nei dettagli ornamentali la presenza di legami ed influssi culturali, secondo Grabar, ridurrebbe la storia dell'arte ad un groviglio di influenze.

<sup>449</sup> Il testo di Alexander Speltz ebbe notevole successo, tanto da essere tradotto e ripubblicato più volte: *Styles of ornament: exhibited in designs, and arranged in historical order, with descriptive text*, Berlino, New York, Paris 1906 e 1910. Secondo Grabar, Speltz, con le sue tavole illustrate, come anche Viollet-le-Duc, Ruskin e Riegl nelle loro argomentazioni, attribuivano all'ornamento un contenuto ideologico assai forte, per il quale le connotazioni nazionali degli stili ornamentali non erano solo attributi classificatori, ma implicavano anche giudizi culturali (cfr.: GRABAR O. 1992, p. 38).

<sup>450</sup> Uno dei testi più antichi di questo genere è W. Robson, *Grammigraphia or the grammar of drawing*, London 1799. Un altro dei testi che rispecchiano queste caratteristiche, sebbene incentrato sulle decorazioni della ceramica, è quello di J. Ziegler, *Études Céramiques*, Paris 1850, dove si compie una vera e propria analisi grammaticale dell'ornamento, partendo dagli elementi primari o morfologia ed arrivando alle varie possibili combinazioni o sintassi delle forme ornamentali.

<sup>451</sup> Il testo di Cernesson, ripubblicato nel 1881 e nel 1882, costituisce un vero e proprio corso di disegno per le arti industriali, conforme ai programmi ufficiali di disegno del Ministero

implicato nella propensione tassonomica, l'architetto è interessato ad illustrare la genesi del disegno, sebbene non manchino tavole illustrative ricche di composizioni ornamentali di matrice islamica, bizantina o romana.

L'attitudine verso la tassonomia delle forme si coniugò spesso con le ricerche speculative sulla genesi dell'ornamento, che diedero vita a vere e proprie teorie.

La *Théorie de l'Ornement* di Jules Bourgoïn costituisce la più interessante e ricca di spunti di riflessione. Edita a Parigi nel 1873, essa colloca l'autore a metà strada tra le tendenze sistematiche e l'approccio filosofico<sup>452</sup>.

Bourgoïn è figura alquanto eccentrica nel panorama culturale francese. Le sue inclinazioni e speculazioni estetiche lo condussero ai margini dell'approccio filosofico sull'ornamento, ma di fatto egli fu un artista. Si contraddistinse per il suo atteggiamento antipositivista che rifiutava il realismo mimetico delle arti ed i modelli naturali, a favore di un antinaturalismo geometrico ed astratto<sup>453</sup>. Perciò egli vide nell'arte islamica un modello esemplare da seguire e comprendere<sup>454</sup>. Per coltivare i suoi interessi Bourgoïn si recò più volte al Cairo, dove prese a disegnare dal vero l'ornamento dei monumenti musulmani, fino ad acquisire una notevole padronanza tecnica, penetrando la concezione generatrice del motivo

---

dell'Istruzione Pubblica e di Belle Arti. L'opera può dunque inserirsi all'interno della corrente positivista che promosse il processo di industrializzazione delle arti (cfr. *supra*, p. 100, nota 444).

<sup>452</sup> Lo stesso anno a Parigi viene dato alle stampe un altro testo di Jules Bourgoïn: *Le Trait général de l'art arabe*, con prefazione di E. Viollet-le-Duc. L'architetto francese (cfr. *supra*, Cap. 1, par. 3, p. 15), fautore di un restauro dei monumenti inteso come ripristino logico – funzionale ed estetico, stimolò notevolmente l'interesse per l'ornamento, promuovendo con entusiasmo la pubblicazione di volumi ad esso dedicati, che permettersero di entrare in contatto con stili ornamentali antichi e nuovi. È possibile perciò affermare che in Inghilterra Ruskin ed in Francia Viollet-le-Duc, ognuno a suo modo, contribuirono alla rivalutazione degli stili ornamentali.

<sup>453</sup> Lo stesso Jones sottolineò l'importanza dell'astrazione nell'ornamento, ma senza mai per questo rifiutare modelli naturali che tutt'al più necessitavano di un certo grado di stilizzazione per divenire elementi decorativi: «*Flowers or other natural object should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. Universally obeyed in the best period of Art, equally violated when Art declines*» (cfr.: JONES 1856, p. 6, *Proposition 13: On the conventionality of natural forms*). È interessante notare che per Jones la pratica ornamentale dovrebbe astrarre la realtà, tendendo alla stilizzazione, senza però implicare la perdita di organicità. Infine è davvero curiosa la concezione secondo cui le arti che non seguirono tale principio di organicità furono quelle in declino, in virtù di una visione della storia dell'arte e del suo valore necessariamente legata alle qualità mimetiche della rappresentazione. Per Bourgoïn invece gli elementi che informano l'ornamento sarebbero principalmente l'ordine, la forma, il rilievo ed il colore. In particolare nell'ornamento la forma diviene motivo e l'ordine diviene disposizione: «*L'idée de la forme se spécialise dans l'ornementation et devient le motif [...] l'idée de l'ordre se spécialise dans l'ornementation et devient la disposition*» (J. Bourgoïn, *Théorie de l'Ornement*, Paris 1873, p. 33). Si tratta essenzialmente di principi geometrici ed astratti.

<sup>454</sup> Bourgoïn scrisse alcuni testi sui principi dell'ornamento islamico, tra cui: *Les éléments de l'art arabe – Le trait des entrelacs*, Paris, Firmin-Didot, 1879. Nel testo è scritto: «*D'après ce qui précède, on peut déjà reconnaître que dans l'art arabe, l'inspiration reste sèche, abstraite et complètement indépendante du spectacle de la nature vivante*» (ivi, p. 6).

ornamentale islamico al punto da permettergli di passare dall'imitazione alla genesi, creando ed inventando nuovi disegni geometrici in stile<sup>455</sup>.

Ma l'attenzione di Bourgoïn per l'arte islamica non era un elemento inedito. Anzi è possibile sostenere che il fermento culturale di quell'ultimo scorcio di Ottocento fu caratterizzato da un notevole interesse per le arti orientali. La pubblicazione di volumi sugli stili ornamentali, non solo dell'Occidente ma anche dell'Oriente vicino e lontano, è stata tradizionalmente collegata con il fenomeno dell'orientalismo, a sua volta legato alle politiche imperialiste e colonialiste.

Lo stesso Owen Jones, oltre che attingere direttamente dalle collezioni dei musei londinesi<sup>456</sup>, si recò al Cairo, ad Istanbul ed in Andalusia<sup>457</sup>.

Che la produzione storiografica sugli stili ornamentali ed il gusto per l'orientale e l'esotico siano intimamente connessi è dimostrato in particolare da un autore: Prisse d'Avennes. *L'Art Arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe* esce a Parigi nel 1877<sup>458</sup>. La particolarità del testo consiste nel fatto che le tavole non mostrano solamente l'ornato, ma anche le architetture o i manufatti (Fig. 19). Tuttavia, trattandosi di arte islamica,

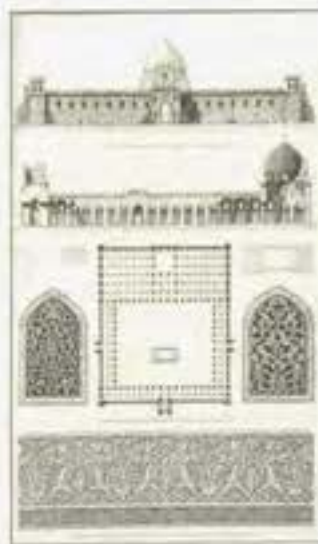


Fig. 19. Prisse d'Avennes. *L'Art Arabe*, tav. 8. Ristampa 2007.

<sup>455</sup> La sua 'ossessione' tassonomica si manifestò dunque in tali capacità piuttosto che nella smania compilativa. In altre parole Bourgoïn sembra abbia desiderato sperimentare empiricamente qualsiasi possibilità costruttiva del disegno geometrico e del motivo ornamentale, ansioso di svelare la maggiore varietà possibile di forme. Sulle interpretazioni di Bourgoïn cfr. *infra*, Cap. III, par. 2, pp. 144-146.

<sup>456</sup> In particolare il British Museum ed il South Kensington Museum (oggi Victorian & Albert Museum).

<sup>457</sup> Sulla moda dell'orientalismo e sul gusto esotico di fine Ottocento in Francia cfr.: C. Peltre, *Les Arts de l'Islam. Itinéraire d'une découverte*, Paris 2006; *Purs Décor? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, exposition sous la direction de Rémi Labrusse, Paris 2007, pp. 98-103. Un altro autore può essere ricordato per il suo interesse verso l'ornamento: Adalbert de Beaumont. Egli riflette però la tendenza positivista francese di unire arti decorative e industria. Si ricordino ad esempio: *De l'union des arts et de l'industrie* par la comte de Laborde, in «*L'Illustration, journal universel*», Paris, 18 avril 1857, pp. 246-247; *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, Paris 1859. Inoltre Beaumont pubblica alcuni testi relativi alle arti decorative ed orientali viste attraverso le esposizioni internazionali, come *Les arts décoratifs en Orient et en France. Une visite à l'Orient à l'Exposition universelle*, in «*Revue de deux mondes*», Paris, 1 novembre 1867, p. 138-160. Sul rapporto tra orientalismo ed esposizioni internazionali in particolare cfr.: Rémi Labrusse, *Paris, capitale de l'Islam? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle*, in «*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art française*», Paris 1998, pp. 275-311.

<sup>458</sup> Non è l'unico testo di Achille Constant Théodore Emile Prisse d'Avennes: *Histoire de l'art Egyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à la domination romaine* esce a Parigi nel 1878.

la maggior parte delle illustrazioni riguarda elementi ornamentali astratti. Alcune immagini hanno comunque il sapore della cartolina, e sembrano richiamare le diverse illustrazioni che circolarono in abbondanza nell'epoca del *Grand Tour*.

L'opera di Prisse d'Avennes, per la sua qualità di osservare ogni monumento nella sua interezza, può essere accostata a quella di Andrea Terzi.



Fig. 20. Andrea Terzi, *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo...*tav. XXXIII -A, S. Egidio. Copia anastatica 1987.

*La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo, disegnata e dipinta da Andrea Terzi ed illustrata da M. Amari, S. Cavallari, G. Meli, I. Carini ed L. Boglino*, volume pubblicato a Palermo a più riprese dal 1872 al 1889<sup>459</sup> e valorizzato dagli interventi di autorevoli studiosi tra i quali spicca il nome di Michele Amari, vuol essere prima di tutto un'opera storico-critica. Ma l'apparato delle illustrazioni, capace degnamente di sostituire le immagini fotografiche e soprattutto mirabile per la perizia tecnica con cui è

stato realizzato (Fig. 20), permette di inserire il volume tra quelli finora citati.



Fig. 21. Andrea Terzi, *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo...*tav. XXX-A e tav. XI-B. Copia anastatica 1987.



L'interesse per l'ornamento si riflette tra l'altro nella cura sorprendente con cui vengono realizzate le tavole raffiguranti le decorazioni in *opus sectile* (Fig. 21).

<sup>459</sup> L'opera del 1872 ha per titolo *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo, disegnata e dipinta da Andrea Terzi ...*, mentre nelle edizioni del 1877 e del 1889 il titolo viene modificato: *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo, dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ...*. Infine nell'edizione del 1889 *ed illustrata da M. Amari...* diventa *ed illustrata dai professori M. Amari...*. Nel 1987 il testo viene ristampato, in copia anastatica e dimensioni ridotte rispetto ai cm. 66 dell'originale.

Sebbene i testi critici non spendano tante righe nei riguardi dell'ornamento in generale e dell'*opus sectile* in particolare, gli autori hanno sentito il dovere di illustrare la Cappella Palatina di Palermo nel suo insieme, senza tralasciare alcun dettaglio. Il risultato è davvero straordinario per l'epoca, e contiene in sé uno dei primi appressamenti tangibili verso la decorazione in *opus sectile*, evidentemente ritenuta degna di essere mostrata in un volume d'arte.

Andrea Terzi pubblicherà più tardi *Venti disegni di decorazioni cosmatesche acquerellati riproducenti chiese romane e di Palermo* (Roma 1915-16) e

*Disegni di decorazioni cosmatesche, n°38 riproduzioni a colori e oro di mosaici ed altro* (Roma 1917)<sup>460</sup>. Ma le raccolte non avranno lo stesso successo del primo volume. L'epoca delle riscoperte sembra essere terminata, mentre l'*opus sectile* è ancora diletto per pochi.

Le opere illustrative sulle decorazioni e gli stili ornamentali proseguirono anche nel corso del secolo XX<sup>461</sup>, senza tuttavia condizionare l'interesse verso le categorie ornamentali che rimasero alquanto emarginate. Nel frattempo gli studi storico – critici si concentrarono sempre di più sui valori iconografici e contenutistici delle opere d'arte, mostrando tutt'al più delle aperture verso una metodologia d'approccio di tipo stilistico<sup>462</sup>.

<sup>460</sup> Sull'opera di Andrea Terzi in genere cfr.: A. Paribeni, S. Pedone, *Mosaici e sectilia medievali nelle illustrazioni di Andrea Terzi (1842 - 1918) : i monumenti della Sicilia normanna*, in: Atti del XIII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Canosa di Puglia, 21 - 24 febbraio 2007) a cura di Claudia Angelelli, Tivoli 2008, pp. 233-244.

<sup>461</sup> Tra i più importanti, a partire dal secolo XIX, ricordiamo: F. M. HESSEMER, *Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen*, Berlino 1842, che rappresenta uno dei più antichi testi sull'ornamento geometrico islamico ed occidentale, tradotto alcuni anni fa in inglese: *Historic Designs and Patterns in Color from Arabic and Italian Sources*, Dover 1990; F. S. Meyer, *Handbook of Ornament*, New York 1895; P. Jessen, *Der Ornamentistik*, Berlin 1920; E. Evans, *Pattern. A study of ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford 1931 (riedito in New York 1975); R. Glazier, *A Manual of Historical Ornament*, London 1948; M. Stafford & D. Ware, *An illustrated dictionary of ornament*, London 1974; P. Lewis & G. Darley, *Dictionary of ornament*, London 1986. Sullo studio dei motivi ornamentali e dei moduli geometrici regolari in particolare cfr.: E. Kuhnel, *Die arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden 1949, trad. inglese: *The arabesque. Meaning and transformation of an ornament*, Graz 1976; K. Albarn & al., *The Language of Pattern: an enquiry inspired by Islamic decoration*, London 1974; K. Crichtlow, *Islamic Patterns, an Analytical and Cosmological Approach*, London 1976; P. S. Stevens, *Handbook of Regular Patterns*, Cambridge 1984. Sullo studio del rapporto tra i moduli geometrici e l'architettura si segnala: M. Ecochard, *Filiation de monuments grecs, byzantins et islamiques: une question de géométrie*, Paris 1977. Per un rapido *excursus* sull'interesse storiografico verso l'arte e l'ornamento geometrico islamico in occidente cfr.: *Ornamentalism and Orientalism. The Nineteenth - and Early Twentieth - Century European Literature*, in NECIPOĞLU 1995, pp. 61-72.

<sup>462</sup> Dalle opere di Alois Riegl (*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornament*, Wien 1893; ed. it. *Problemi di Stile*, Milano 1963; *Die Spätromische Kunstindustrie nach der Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901; ed. it. *Industria artistica turdo-romana*, Firenze 1953) agli studi di Erwin Panofski (*Studies in Iconology*, New York 1939; *Id., Meaning in the Visual*

Per ritornare a parlare degnamente di ornamento bisognerà aspettare gli studi esemplari di Ernst Gombrich che culmineranno in *The Sense of Order*, del 1979<sup>463</sup>.

Sia Grabar che Carboni hanno sottolineato come Gombrich, impegnato ad evitare la mera tassonomia delle forme, abbia individuato le mansioni precipue dell'ornamento che, in virtù di un approccio pragmatico – funzionalista, soddisferebbero principalmente l'esigenza di *riempire, inquadrare e collegare*<sup>464</sup>. Secondo Grabar un possibile limite dell'indagine risiederebbe nel metodo: Gombrich, rintracciando le sue fonti interpretative nella tradizione europea post-rinascimentale, avrebbe identificato nelle funzioni dell'ornamento quel supporto necessario per apprezzare ciò che è ritenuto veramente importante, ovvero il non-ornamentale, secondo un'idea *'euro - centrica'* dell'arte che privilegia esclusivamente le rappresentazioni di tipo occidentale<sup>465</sup>. In pratica l'analisi di Gombrich, per quanto ineccepibile nella lucidità dell'indagine sull'ornamento e sulle dinamiche percettive delle arti decorative, sarebbe inevitabilmente rimasta invischiata nelle logiche occidentali post-rinascimentali per le quali l'ornamento è percepito come supplemento<sup>466</sup>.

---

*Arts. Papers in and on Art History*, New York 1955, ed. italiana *Il Significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962), fino a quelli già citati di A. Grabar ed E. Kitzinger.

<sup>463</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979. Se *Arte e Illusione* di Gombrich prosegue idealmente l'approccio percettivo alla storia dell'arte applicato da Riegl in *Spätromische Kunstindustrie* (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 20, nota 81), è possibile affermare che *Il senso dell'ordine - Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, applicando l'approccio percettivo all'ornamento intero, risponde egregiamente alla necessità di colmare il vuoto rimasto dopo *Stilfragen*, tracciando una storia dei motivi ornamentali dalle origini dell'arte al contemporaneo. Riegl non si dedicò mai ad un'opera simile per dedicarsi alla sua ultima e più importante opera (cfr.: GOMBRICH 1979, p. 213). Gombrich è andato oltre: sviluppando gli insegnamenti del suo maestro ideale, egli ha colto le dinamiche percettive sottese nella creazione artistica, rintracciando le possibili cause dei mutamenti delle forme.

<sup>464</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 95; GRABAR O. 1992, p. 41 e p. 226.

<sup>465</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, pp. 40-41: «*This process, as I understand it, was essential to Gombrich in providing the support needed for an appreciation of what is truly important about art, which is the nonornamental, that grand and grandiose recreation of the natural world that forms, at least within a mainstream art historical tradition, the major achievement of western painting. It is at this level that I part company with Gombrich's position. I do so only in part by rejecting the European-centred criticism of a vision of art based so exclusively on Western representation [...]. I hope to have shown already indirectly, it is possible for an ornament to be the subject of the design.*»

<sup>466</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 42: «*It is indeed to the credit of Gombrich's work that processes of analysis and of creation took over from endless lists of design or from poetic trances, but the constriction of his interpretative sources to the written European, post-Renaissance tradition prevented him. I feel, from fully realizing the potential of his own approach.*» In realtà le stesse considerazioni potrebbero essere fatte per l'opera di Carboni (CARBONI 2001), il quale però dichiara espressamente di analizzare il fenomeno dell'ornamento attraverso le dialettiche occidentali, ripercorrendo egregiamente la fenomenologia del pensiero estetico ad esso relativo da Kant in poi per una definizione critica dell'*ornamentale*.

Per Grabar e con Grabar, lo abbiamo visto, l'ornamento assurge ad intermediario, *acquistsce lo status intellettuale di opera d'arte*<sup>467</sup>, la cui funzione sarebbe intrinsecamente connessa con il piacere<sup>468</sup>. Non sorprende semmai la simpatia dello studioso nei riguardi dell'idea di Ruskin di impostare un giudizio di valore sull'ornamento in base alla sua attitudine nel mostrare il diletto, esibendo il piacere e la gioia dell'atto creativo sottesi alla sua realizzazione<sup>469</sup>.

Attraverso le lenti fornite da Gombrich e Grabar è possibile osservare l'ornamento sotto luci nuove. Le esplorazioni del primo svelano gli strumenti per distinguere ed identificare i messaggi reconditi rinvenuti e scoperti dal secondo. L'ornamento, soggetto dell'opera o sua cornice, appare finalmente nella sua veste di intermediario. Saremmo in grado ora di rispondere alle domande iniziali della dissertazione? Saremmo capaci di comprendere se l'*opus sectile* è decorazione o ornamento? Soggetto dell'opera o sua cornice?

Adesso forse siamo sufficientemente preparati per tentare di trovare le risposte nei mosaici geometrici in *opus sectile* del meridione normanno.

Ma qual è stato frattanto l'atteggiamento della critica nei confronti di questa categoria ornamentale di mosaico? Di quali strumenti storiografici possiamo disporre per avvicinarci all'*opus sectile*? E soprattutto qual è lo stato dell'arte sull'*opus sectile* del meridione normanno?

I mosaici geometrici pavimentali in *opus sectile*, o pavimentazioni a tarsie marmoree del medioevo, pur essendo decorazioni ornamentali il più delle volte astratte, non sono state certo ignorate dalla critica.

Nell'opera di Andrea Terzi abbiamo visto un primo tentativo, timido, forse prematuro, di svelare la gradevolezza e la pregevolezza delle decorazioni in *opus sectile*, sebbene l'operazione rientrasse nel più grande progetto di restituzione grafica di un intero monumento.

L'*opus sectile* medievale dovrà attendere i contributi di G. Giovannoni<sup>470</sup> per essere interpretato come genere artistico, oggetto dell'indagine storico - critica. Dall'intervento dello studioso emerge un elemento considerevole. La critica già da allora è interessata principalmente al fenomeno romano dell'*opus sectile* legato

<sup>467</sup> Cfr. *supra*, par. 5, p. 86.

<sup>468</sup> Cfr. *supra*, par. 4, pp. 78-82.

<sup>469</sup> Cfr.: GRABAR O. 1992, p. 39. In particolare Ruskin scrive: «Ornament is to be recognized and praised because it shows (or can show) the pleasure of work». Cfr. anche *supra*, pp. 98-99, nota 437.

<sup>470</sup> GIOVANNONI 1904, *Id.: Opere dei Vassalletti marmorari romani*, Roma 1908.

alle famiglie dei 'Cosmati'<sup>471</sup>. Le opere dei Cosmati rapidamente divennero oggetto privilegiato, e ricevettero indagini accurate<sup>472</sup>. È su un altro versante, quello degli studi archeologici relativi al mosaico, che si sviluppò un interesse per l'*opus sectile* classico e tardo - antico<sup>473</sup>, che culminerà negli ammirabili studi di Federico Guidobaldi e Alessandra Guiglia Guidobaldi<sup>474</sup>. A partire dagli anni Settanta del secolo scorso il panorama storiografico relativo all'*opus sectile* medievale viene arricchito da voci autorevoli, come quella di Xavier Barral I Altet<sup>475</sup>, Peter Cornelius Claussen<sup>476</sup>, Dorothy Glass<sup>477</sup>. Quest'ultima provvede tra l'altro alla classificazione, seppur sommaria, dei motivi ornamentali del repertorio cosmatesco, che diviene strumento utile per seguire l'evoluzione interna dei *pattern* e formulare ipotetiche relazioni tra generazioni e famiglie diverse<sup>478</sup>. I poli principali sui quali si concentrano gli studi rimangono comunque inalterati: da una parte l'interesse archeologico per le pavimentazioni geometriche del mondo tardo - antico<sup>479</sup> porterà alla catalogazione pressoché completa del

<sup>471</sup> Inoltre le opere di Giovannianni potrebbero essere inserite nella corrente di tendenza del suo tempo, volta ad esaltare i fenomeni artistici quali eredità di un mitizzato passato, all'insegna di un romano-centrismo storico - critico che vedeva nella romanità la riscoperta di una identità nazionale. Un approccio simile, ravvisabile in altre manifestazioni critiche (ad esempio in A. M. BESSONE-AURELI 1935), potrebbe tra l'altro essersi sedimentato, spiegando in parte il motivo per cui le opere cosmatesche hanno ricevuto maggiori attenzioni di altre. Infine già i titoli rivelano che il vero soggetto dei saggi critici è costituito dai marmorari e non dai marmi.

<sup>472</sup> Ad esempio MATTHIAE 1952.

<sup>473</sup> Tra le pubblicazioni più antiche vi sono: O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg 1903; M. E. Blake, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, in *Mémoires of the American Academy in Rome*, VIII, 1930; *Id. Roman Mosaics of the Second Century in Italy*, in *Mémoires of the American Academy in Rome*, XIII, 1936; *Id. Mosaics of the Late Empire and Vicinity*, in *Mémoires of the American Academy in Rome*, XVII, 1940; BECATTI 1961; A. H. S. Megaw, *Notes on recent work of the Byzantine Institute in Istanbul*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 17, 1963, pp. 333-371.

<sup>474</sup> GUIDOBALDI-GUIGLIA GUIDOBALDI 1983. L'opera di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi costituisce il primo di una lunga serie di lavori sull'argomento: quelli di F. Guidobaldi, relativi all'*opus sectile* classico imperiale romano (GUIDOBALDI 1985; GUIDOBALDI 2001; GUIDOBALDI-OLEVANO, 1998; F. Guidobaldi, *Sectilia pavimenta: le tipologie a schema reticolare con motivi complessi e quelle a schema unitario plurilistellate*, in *La mosaïque gréco-romaine IX*, vol. II, a cura di Hélène Morlier, Roma 2005.), quelli di A. Guiglia Guidobaldi, relativi invece alle decorazioni marmoree medievali, bizantine e cosmatesche (GUIGLIA GUIDOBALDI 1984; GUIGLIA GUIDOBALDI 1993; GUIGLIA GUIDOBALDI 1998; GUIGLIA GUIDOBALDI 1999; A. Guiglia Guidobaldi, *Due plutei di recinzione*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel medioevo*, Roma 2003, pp. 89-94).

<sup>475</sup> Cfr.: BARRAL I ALTET 1976; BARRAL I ALTET 1982; BARRAL I ALTET 1985; BARRAL I ALTET 1986.

<sup>476</sup> Cfr.: CLAUSSEN 1987; CLAUSSEN 1989.

<sup>477</sup> Cfr.: GLASS 1980.

<sup>478</sup> Altre voci importanti sono: H. Kier, *Der mittelalterliche schumck fussboden*, Dusseldorf 1970, contenente 105 schemi di composizioni geometriche; McCLENDON 1980.

<sup>479</sup> Tra i tanti studi merita di essere menzionato: P. Donceel-Voute, *Les pavements des Eglises Byzantines de Syrie et du Liban*, Louvain-La-Neuve 1988.

repertorio di motivi ornamentali<sup>480</sup>; dall'altra il fenomeno *cosmatesco* continuerà ad essere oggetto di attenzioni da parte di architetti e studiosi<sup>481</sup>, attenzioni che culmineranno nella recente e compiuta monografia sull'ornamento cosmatesco, ad opera di P. Pajares-Ayuela<sup>482</sup>.

*Cosmatesque ornament – Flat polychrome geometric patterns in architecture* costituisce un volume esemplare nell'approccio, nel quale si individuano le origini della tradizione cosmatesca, le matrici culturali, le peculiarità tecnico – esecutive ed i significati reconditi sottesi alla realizzazione delle decorazioni marmoree.

Tuttavia le linee di ricerca relative all'*opus sectile* medievale romano, a partire dai contributi più antichi fino a quelli più recenti<sup>483</sup>, hanno da sempre privilegiato, a buon diritto, l'analisi e la definizione delle matrici culturali, in particolare classiche, romane e bizantine, del fenomeno cosmatesco. La centralità del fenomeno laziale nell'approccio storico – critico caratterizza anche il lavoro di Pajares-Ayuela che, pur considerando le possibili influenze della cultura islamica, permeate verosimilmente attraverso la Sicilia normanna, tratta le manifestazioni del meridione d'Italia come fenomeni marginali rispetto alle vicende cosmatesche. Eppure son già trascorsi più di cent'anni da quando uno studioso straordinario come Emile Bertaux ha mostrato un vivo interesse nei riguardi di possibili e carismatiche influenze, mediate ed esercitate attraverso la Sicilia islamica ed il regno normanno sull'Italia centrale e meridionale<sup>484</sup>. L'autore francese elabora un approccio d'insieme volto all'identificazione delle relazioni tangibili, indicando le peculiarità delle opere d'arte del meridione. Egli, pur mostrando prudenza nell'elaborare confronti e discendenze<sup>485</sup>, è tra i primi a riconoscere la forte

<sup>480</sup> In particolare si fa riferimento alla classificazione e catalogazione dei motivi ornamentali impiegati nei mosaici antichi in *opus tessellatum*, compilate in PRUDHOMME 1985, ed a quelle relative all'*opus sectile* di epoca classica e tardo - antica curate principalmente in GUIDOBALDI 1985 e GUIDOBALDI 2001.

<sup>481</sup> Si pensi ad esempio al singolare ed originale testo di WILLIAMS 1977, nel quale l'autore del libro, un architetto americano, mostra il proprio diletto alla scoperta dei *pattern* impiegati nel repertorio cosmatesco e non solo, realizzando illustrazioni e rilievi di pavimentazioni italiane medievali e moderne, eseguiti manualmente con colori a pastello.

<sup>482</sup> Cfr.: PAJARES-AYUELA 2002.

<sup>483</sup> Si fa riferimento in particolare ai contributi di G. Bendinelli (G. Bendinelli, *Intorno all'origine e per una nuova denominazione dei mosaici "cosmateschi"*, in *Studies presented to David Moore Robinson*, Vol. I, Washington 1951, pp. 813-828) e di G. Matthie (MATTHAE 1952), per giungere ai contributi già citati di GUIDOBALDI 1984 e PAJARES-AYUELA 2002.

<sup>484</sup> Cfr.: in particolare BERTAUX 1895, ma è fondamentale l'opera generale di Bertaux: BERTAUX 1903.

<sup>485</sup> Cfr. BERTAUX 1895, p. 441: «En indiquant rapidement quelques-uns de ces œuvres, dont plusieurs sont célèbres, je me rends compte du danger attaché aux rapprochements que j'ai à faire. En effet, si l'art byzantin du Xe au XV<sup>e</sup> siècle est encore insuffisamment connu, l'art "Sarrazin", comme disent les orientalistes anglais, est à peine étudié. Il y a plus: les monuments

ascendenza del cantiere di Montecassino nelle produzioni marmoree medievali<sup>486</sup>, ed intuisce la portata delle probabili influenze musulmane, augurandosi di pervenire ad un approfondimento della questione attraverso una maggiore conoscenza dell'orizzonte meridionale islamico e del relativo linguaggio artistico, a quel tempo ancora poco conosciuti<sup>487</sup>.

I contributi relativi alle decorazioni in *opus sectile* del meridione medievale sono davvero esigui se confrontati con la bibliografia sui pavimenti romani e cosmateschi. Gli studi relativi alle pavimentazioni in particolare sono costituiti da piccoli interventi puntuali, che quasi mai si avvantaggiano della *visione d'insieme* del fenomeno<sup>488</sup>. A parte l'eccellente lavoro di Josef Deér<sup>489</sup>, che prende in esame un'insieme coerente di oggetti decorati in *opus sectile*, ovvero le tombe dinastiche normanno-sveve, manca per il meridione normanno una monografia organica sull'*opus sectile*, che attraverso una *visione d'insieme* possa guardare al fenomeno con luce nuova.

Di fatto nessuna voce ha finora degnamente risposto all'invito di Bertaux.

Ecco perché è lecito parlare di *sfortuna critica dell'opus sectile*.

Almeno per il meridione normanno.

---

*ou les pièces d'art décoratif antérieurs au XIIe siècle, sur lesquels on peut se rendre compte des formes et des procédés orientaux, sont assez rares, et, quelle que soit dans les pays musulmans la persistance des combinaisons géométriques et des dessins d'arabesques, il reste toujours imprudent de chercher l'origine d'œuvres d'art que l'on trouve en Occident dans des œuvres orientales qui leur sont postérieures».*

<sup>486</sup> Cfr. BERTAUX 1895, p. 442; BERTAUX 1903, p. 307.

<sup>487</sup> Cfr. BERTAUX 1895, p. 451: «Après avoir passé en revue les procédés techniques et les formes d'architecture empruntées à l'Orient musulman ou à la Sicile par les artistes de l'Italie méridionale, il resterait à étudier les détails de sculpture ornementale dont l'idée a pu être fournie à ces artistes, comme d'ailleurs pendant tout le moyen-âge aux artistes de l'Europe entière, par les objets d'art orientaux que le commerce transportait partout. Cette étude est d'autant plus difficile que très peu de pièces de ce genre se sont conservées...».

<sup>488</sup> Segnaliamo tra le più importanti, per i pavimenti in *opus sectile*: BARRAL I ALTET 1982; D'ANIELLO 1992; DI LIBERTO 1997; TRONZO 1997, pp. 29-49; per le decorazioni degli arredi: GLASS 1991; GANDOLFO 1999; BRACA A., *La Schola Cantorum e gli amboni medievali del Duomo di Salerno*, in «Schola Salernitana» Annali V-VI 2000-2001, Dipartimento di Latinità e Medioevo Università degli Studi di Salerno, pp. 111-156; GANDOLFO F., *L'ambone Rogadeo*, in *Il Duomo di Ravello*, a cura di R. Martines, Viterbo 2001; BRACA 2003; BRACA 2003 bis; Guiglia Guidobaldi, *Due platee di recinzione*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel medioevo*, Roma 2003, pp. 89-94.

<sup>489</sup> DEÉR J., *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, in "Dumbarton Oaks Papers", XVIII, 1963, Cambridge 1959.

... esiste un Senso dell'ordine che si automanifesta in tutti gli stili decorativi [...] vorrei pertanto proporre di distinguere tra percezione del significato e percezione dell'ordine. [...] Per comprendere la decorazione dobbiamo sulle prime occuparci della percezione dell'ordine.

Ernst Gombrich  
*Il Senso dell'Ordine*<sup>490</sup>

Nei precedenti capitoli, prendendo le mosse dalla definizione e dalle caratteristiche tecniche e strutturali dell'*opus sectile*, sono state indicate le possibili relazioni tra architettura e decorazione, struttura e forma, significanti e significati, nell'espressione artistica oggetto di questo studio. Le riflessioni estetiche di carattere generale sull'ornamento hanno dato risalto alla particolare apertura delle concezioni medievali verso la pratica ornamentale. Attraverso il percorso fenomenologico dell'approccio artistico e della critica relativa alle arti decorative, è possibile osservare le decorazioni marmoree, ed in particolare la tecnica dell'*opus sectile*, in qualità di intermediari del linguaggio artistico medievale. La tecnica dell'*opus sectile*, mostrando chiare affinità con l'arte musiva, può considerarsi alla stregua del mosaico. Se lo scarto tra le due manifestazioni artistiche può essere misurato nei termini di figuratività e astrazione, le caratteristiche intrinseche dell'*opus sectile* nascondono delle qualità che conferiscono alla tecnica un valore singolare e sorprendente.

Per apprezzare fino in fondo tale valore, per comprendere le qualità e le peculiarità dell'*opus sectile* medievale, per avere confidenza e acquisire padronanza con questo particolare intermediario, non è sufficiente l'approccio estetico. Se Grabar fornisce una plausibile chiave interpretativa, straordinaria ed inedita, Gombrich consegna gli strumenti, le istruzioni per adoperarla.

È opportuno perciò condurre osservazioni di carattere pratico ed empirico, volte ad esplorare gli aspetti tecnico - esecutivi dell'*opus sectile* dietro i quali si celano amore, perizia e prodigio. Addestrandolo lo sguardo a riconoscere certe

<sup>490</sup> Cfr. : GOMBRICH 1979, p. 12 e p. 14.

caratteristiche dell'*opus sectile*, sarà possibile entrare in armonia con questa manifestazione artistica, cogliendo quel piacere che è al contempo stimolo per l'artista - artigiano ed incanto per noi che ne godiamo.

In queste pagine saranno analizzate le caratteristiche precipue dell'*opus sectile* geometrico medievale, ovvero il rapporto tra struttura, schema e forma e la relativa modularità degli schemi disegnativi nel sistema di elaborazione del motivo ornamentale.

L'obiettivo è in primo luogo quello di comprendere la genesi dell'atto creativo, penetrare le dinamiche progettuali necessarie alla realizzazione del motivo ornamentale. «È ormai quasi un'accusa corrente – scrive Gombrich – che la storia dell'arte, concentrandosi nella ricerca delle influenze, perda di vista il mistero della creazione»<sup>491</sup>. Aggiungerei piuttosto che svelando il mistero della creazione è possibile anche comprendere la dinamica di possibili influenze.

Un ulteriore traguardo, intimamente connesso col primo, consiste nella possibilità di classificare i motivi ornamentali, non tanto per rispondere semplicemente ad una esigenza tassonomica, che rischia di recidere il cordone ombelicale tra ornamento e monumento, quanto per procurare uno strumento utile ed efficace nell'indagine complessiva del fenomeno delle decorazioni in *opus sectile* nel meridione normanno.

## 1. Moduli geometrici e riproducibilità dei motivi

Da una prima analisi delle caratteristiche tecniche e strutturali dell'*opus sectile* emerge la sua specificità: se il mosaico figurato si presta all'organicità della rappresentazione, l'*opus sectile* ed il suo procedimento tecnico sono invece inclini per natura all'astrazione dei soggetti ed alla resa ornamentale delle superfici decorate<sup>492</sup>. Adesso è necessario entrare in pieno contatto con la struttura dell'*opus sectile* geometrico per comprenderne del tutto le forme astratte e la loro sintassi.

È stato osservato come «nella accezione più ampia di mosaico, la forma delle tessere impiegate, la loro dimensione ed il loro allettamento entrano in stretta relazione con i giunti di malta»<sup>493</sup>.

<sup>491</sup> Cfr.: GOMBRICH 1959, p. 28.

<sup>492</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 2, pp. 29-30.

<sup>493</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 1, p. 26 e nota 105.

L'*opus sectile* in particolare si contraddistingue «per la rigidità degli schemi entro i quali sono giustapposte le tessere»<sup>494</sup>, rigidità che peraltro determinerebbe la tendenza ad annullare l'interstizio tra le tarsie, accentuando l'inflessibilità del tessuto musivo (Fig. 22).

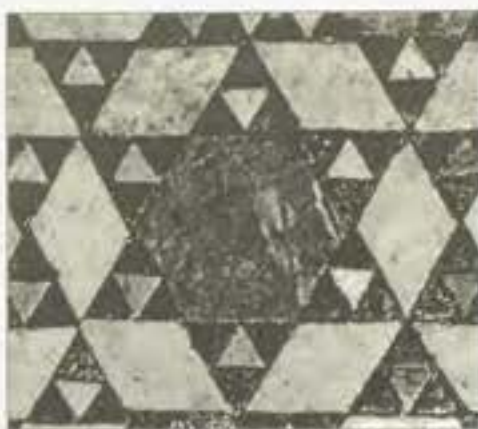


Fig. 22. Roma. San Clemente, basilica superiore, Pavimento in *opus sectile*, 1110 ca. Particolare.

Da quanto esposto emergono due elementi distintivi dell'*opus sectile* tra loro correlati: il primo è rappresentato dal reciproco rapporto tra la forma delle tessere e lo schema compositivo; ne deriva il secondo, cioè l'identità tra forme, schemi e giunti di malta. In altre parole i giunti di malta riproducono idealmente la forma delle tessere impiegate, nonché il disegno compositivo che ne regola l'allettamento.

In una struttura del genere, il disegno compositivo o motivo ornamentale altro non è che uno schema che regola la scomposizione del piano e la disposizione delle tessere secondo una precisa intelaiatura. La compagine musiva appare organizzata secondo un reticolo geometrico (Fig. 23). Vedremo più avanti come questa regolata organizzazione del piano abbia un valore tecnico ed artistico straordinario.

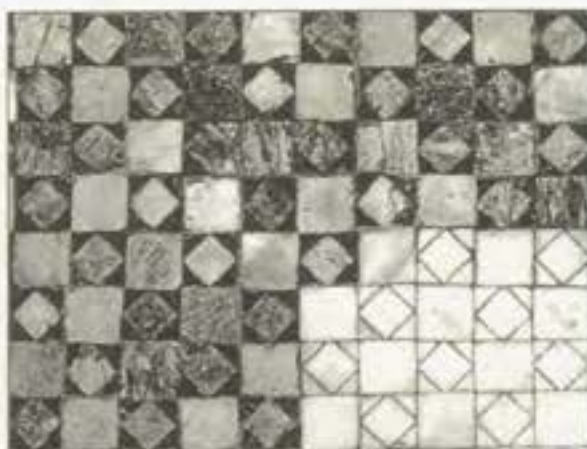


Fig. 23. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110 ca. Particolare. La porzione monocroma costituisce parte di un intervento di restauro eseguito nel 2005, ed evidenzia il reticolo geometrico regolare.

Tuttavia il motivo ornamentale dell'*opus sectile* geometrico, lungi dall'essere costituito da oggetti organici, fitomorfi, antropomorfi o zoomorfi facilmente isolabili, non può essere ridotto esclusivamente ad uno schema o reticolo. Lo schema, come avremo modo di dimostrare, non è quasi mai sufficiente a svelare il motivo ornamentale. Giunti a questo punto ed avendo chiaro il concetto di ornamento, occorre ora spiegare cosa si intende qui per *motivo ornamentale*.

<sup>494</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 1, p. 28.

Qualsiasi elemento, figurativo o astratto, fiore o cerchio, può cessare di rappresentare se stesso divenendo decorazione in virtù del suo trattamento. La pratica ornamentale, definita anche *modo ornamentale*<sup>495</sup>, è improntata ad un certo grado di astrazione o stilizzazione<sup>496</sup>, volta a marcare gli aspetti decorativi, *calligrafici* del soggetto significante a discapito di quelli mimetico – rappresentativi e contenutistici<sup>497</sup>. Aldilà del valore evocativo, narrativo - simbolico o apotropaico di certe forme ornamentali, «l'ornamento non narra che se stesso»<sup>498</sup>. Si aggiunga inoltre che qualsiasi elemento, puramente decorativo o anche rappresentativo, può divenire *motivo* o composizione ornamentale nel momento in cui viene semplicemente reiterato secondo un andamento ritmico e costante, e molti ornamenti lo dimostrano bene<sup>499</sup>. Come per la musica, per l'ornamento è possibile parlare di motivo e ritmo<sup>500</sup>.

Il susseguirsi di motivi genera la ritmica dell'ornamento. Gli anglofoni, per denominare il *motivo ornamentale*, utilizzano il termine *pattern*, letteralmente *modello*, impiegato anche per *disegno* o *modello di disegno*, e dunque affine al nostro concetto di *matrice*, *modello generatore*<sup>501</sup>. Molti motivi o *pattern* sono reiterati lungo una o più direzioni della superficie, comportandosi perciò come oggetti modulari che compongono un dato reticolo geometrico o *texture* (Fig. 24). In altre parole una

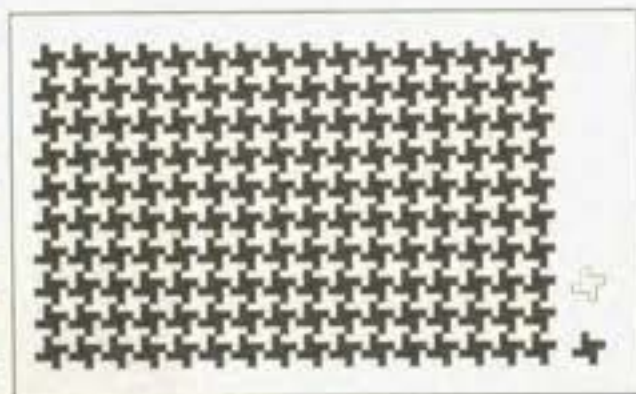


Fig. 24. *Texture* con relativi elementi modulari.

<sup>495</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, pp. 71-78 e par. 5, pp. 82-87.

<sup>496</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 1, p. 30.

<sup>497</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, p. 79.

<sup>498</sup> Cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, p. 24.

<sup>499</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 174, nota 30: «l'ornamento è in fondo la ripetizione della sua stessa struttura iterativa di base...».

<sup>500</sup> Cfr.: *ivi*, p. 172. L'analogia tra musica e ornamento viene espressa da Ralph Wornum in *The Analysis of Ornament*, London 1856, p. 24: «Io credo che l'analogia tra l'ornamentazione e la musica sia perfetta: l'una è per l'occhio quanto l'altra è per l'orecchio [...] Il primo principio dell'ornamentazione sembra consistere nella ripetizione...una successione misurata in serie di qualche dettaglio, come una modanatura... cioè...corrisponde alla melodia nella musica...poiché il sistema proprio di ambedue scaturisce dalla medesima fonte, il ritmo [...] Il secondo stadio della musica è l'armonia, ovvero una combinazione fra suoni e melodie simultanee; identico è il caso per l'arte ornamentale: qualsiasi schema ornamentale corretto è una combinazione... o una successione misurata di forme...». La citazione è desunta da GOMBRICH 1979, p. 58. L'analogia tra musica e ornamento giustificerebbe ulteriormente l'uso del termine *motivo* per l'arte ornamentale. Sul rapporto tra musica e ornamento cfr.: *Qualche analogia musicale*, in GOMBRICH 1979, pp. 305-326.

<sup>501</sup> Curioso che l'inglese abbia derivato etimologicamente il termine *pattern* dalla stessa radice latina di *pater*, -is (padre), mentre l'italiano ricavi *matrice* dalla radice di *mater*, -is.

testure può in genere essere formata da uno o più *pattern* disposti in un certo modo. Caratteristica costante dei motivi geometrici in *opus sectile* è proprio la modularità degli schemi che ne determina la ritmica. Il reticolo geometrico può essere suddiviso nelle celle elementari che lo compongono, i moduli che ripetendosi generano il *pattern* o motivo ornamentale<sup>502</sup> (Fig. 25).

Riflettendo sulla modularità dei motivi, emergono dei fattori che consentono di pervenire ad una migliore definizione del *pattern*, rivelando la distanza che intercorre tra questo, la cella elementare o modulo e lo schema disegnativo o reticolo geometrico. L'obiettivo peraltro non è quello di comprendere quale sia il modulo di un dato motivo geometrico, ma piuttosto come il

motivo o *pattern* possa essere ideato, disegnato e generato. In altre parole, come per svelare il motivo non basta lo schema, per comprendere il *pattern* ed interpretarlo correttamente non è quasi mai sufficiente isolare il modulo.

Vediamo perché.

Un motivo ornamentale dall'andamento rettilineo come la *greca* (Fig. 26) è composto da una serie di *esse* squadrate, forme elementari che si susseguono lungo una sola direzione del piano (composizione lineare). Se però provassimo ad isolare queste forme

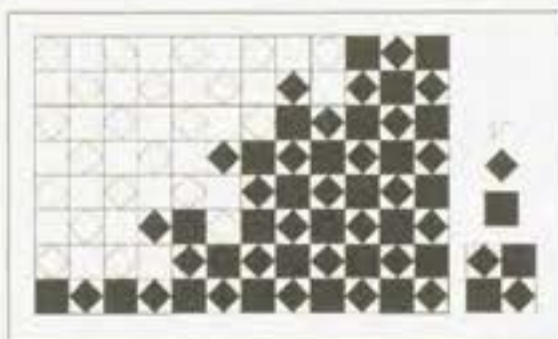


Fig. 25. Rappresentazione grafica di motivo in *opus sectile*: composizione ortogonale isotropa con modulo quadrato composto da quadrati in alternanza cromatica dove sono disposti diagonalmente quadrati inscritti. Il modulo è costituito da quadrati e triangoli.



Fig. 26. La *greca* con possibili elementi modulari.

<sup>502</sup> Il concetto di modulo viene formulato con evidenza da GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983, ed ivi impiegato per proporre una possibile classificazione dei *sectilia pavimenta* tardo-antichi e medievali romani, basata proprio sulla dimensione e sugli schemi disegnativi dei moduli. In GUIDOBALDI 1985, p. 174, si definisce modulo *lo schema disegnativo di base, l'unità disegnativa che si ripete ritmicamente*. VITTI 2002, p. 141, citando GUIDOBALDI 1985, fornisce un'ulteriore definizione aggiungendo che *l'unità disegnativa di base è alterata nelle due direzioni ortogonali*.

elementari ci troveremmo immediatamente ed inevitabilmente di fronte ad una scelta, senza poter pervenire alla definizione di un modulo univoco. Inoltre, isolando arbitrariamente un modulo, si perderebbe irrimediabilmente il *pattern*.

Nel motivo a *damier* o a *scacchiera* (Fig. 27) le forme elementari giustapposte sono costituite da semplici quadrati in alternanza cromatica che si ripetono lungo le due direzioni ortogonali del piano (composizione di superficie). Ne risulta un motivo *isotropo* poiché il modulo che lo genera, ossia il quadrato, mantiene le sue proprietà geometriche in tutte le direzioni dello spazio<sup>503</sup>.



Fig. 27. Salerno, Duomo, pavimento in *opus sectile*, 1127-1136. Particolare.

La scacchiera in sostanza è costituita da una griglia omogenea, ciò che è stato definito *reticolo geometrico*, ma tale griglia da sola non basterebbe a definire il motivo o *pattern*. Proprio tale griglia anzi offre infinite possibilità di generare motivi in virtù delle eventuali variazioni di colore dei singoli elementi<sup>504</sup> (Fig. 28).

Da questi due esempi, che rivelano chiaramente la distanza esistente tra motivo, modulo e schema, scaturiscono due proprietà fondamentali e ricorrenti nei motivi geometrici: l'impossibilità di stabilire un modulo univoco e la variabilità dei *pattern* in funzione

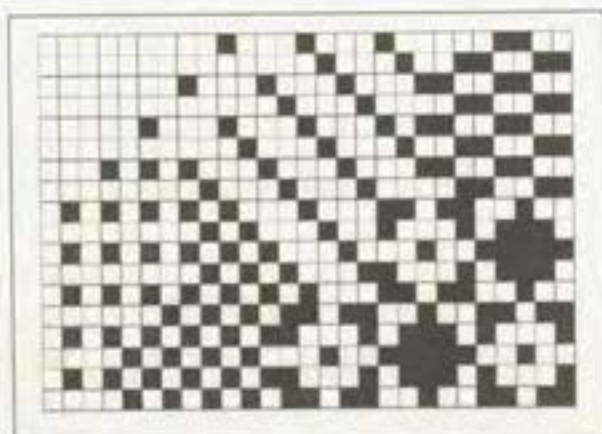


Fig. 28. Scacchiera con disposizioni cromatiche varie che sviluppano differenti *pattern*.

<sup>503</sup> In un'opera esemplare, realizzata nel 1973 da una équipe francese del C.N.R.S per l'AIEMA (Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique), nella quale sono raccolti e descritti i motivi di decoro geometrico del mosaico antico, alle composizioni ornamentali viene applicato il concetto di isotropia: «Ce sont les compositions de surface comportant une structure indéfiniment répétitive sans orientation privilégiée du champ. [...] composition de surface obtenue en reproduisant le même élément contigu à lui-même dans toutes les directions» (BLANCHARD 1973, p. 7). L'opera citata è stata poi aggiornata ed approfondita in una versione definitiva (*Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes* (PRUDHOMME 1985), nella quale sono definite «compositions orthogonales» [...] les compositions isotropes de figures se répétant de façon identique selon des axes orthogonaux. (ivi, p. 12). Le opere citate sono rivolte allo studio del decoro geometrico del mosaico romano, ma offrono entrambe spunti di riflessione su alcuni aspetti caratteristici dell'ornamento. In particolare viene affrontata la questione della 'lessicalizzazione' dei motivi, nonché il problema della descrizione e dell'interpretazione delle composizioni.

<sup>504</sup> Sulle possibilità di creare per mezzo della scacchiera una infinità di *pattern*, in virtù del principio delle permutazioni, cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 90-92; cfr. anche *infra*, p. 130 e nota 532.

delle disposizioni cromatiche all'interno dello stesso schema<sup>505</sup>.

D'altra parte, se provassimo ad osservare la figura 24 privata del dato cromatico, la nostra percezione si perderebbe tra meandri di linee (Fig. 29). In sostanza la *texture* che vedevamo prima scompare insieme al dato cromatico, lasciandoci disorientati. Ciò dimostra ulteriormente che un reticolo geometrico da solo non è sufficiente a definire un motivo ornamentale.



Fig. 29. *Texture* privata del dato cromatico.

Ma c'è di più. Osservando la *texture* precedente, priva di colore e ridotta a semplice reticolo geometrico regolare (Fig. 29), è possibile constatare che tale reticolo non è necessariamente generato dalla giustapposizione di moduli

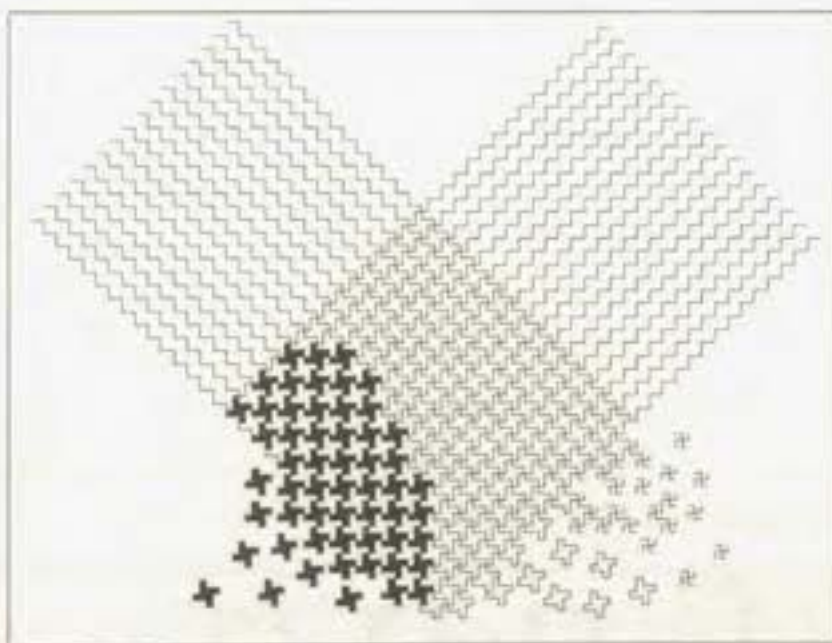


Fig. 30. Generazione di *pattern* a partire dall'intersezione perpendicolare di due fasci di linee spezzate che corrono parallele.

geometrici. Esso potrebbe essere concepito anche attraverso l'intersezione perpendicolare di due fasci di linee spezzate parallele, le quali darebbero vita al motivo precedente (Fig. 30). Peraltro non è detto che tale motivo sia generato dal modulo geometrico isolato prima: il semplice *meandro* o *svastika* potrebbe essere l'origine di tutto il disegno.

<sup>505</sup> Secondo Gombrich, gli elementi che possono influenzare la percezione, rafforzando una lettura piuttosto che un'altra, sarebbero il colore, il fattore di scala, l'orientamento ed i bordi. A proposito del colore l'autore scrive: «Il colore, come la scala, può influenzare l'effetto di qualsiasi ordine rendendo gli elementi più o meno visibili mediante il contrasto o la luminosità» (cfr.: GOMBRICH 1979, p. 137). Sugli effetti del bordo e dell'inclinazione cfr. *infra*, p. 127, fig. 43 e nota 528.

Risulta evidente perciò che un motivo o *pattern* non può essere definito né attraverso il modulo né attraverso il reticolo geometrico.

È possibile anzi affermare che non sussiste identità tra modulo, schema e motivo ornamentale.

Provvisi di tali discernimenti, torniamo ad osservare i motivi geometrici in *opus sectile*. La figura 31 rappresenta una composizione ortogonale isotropa nella quale è possibile identificare un modulo quadrato. Il modulo a sua volta

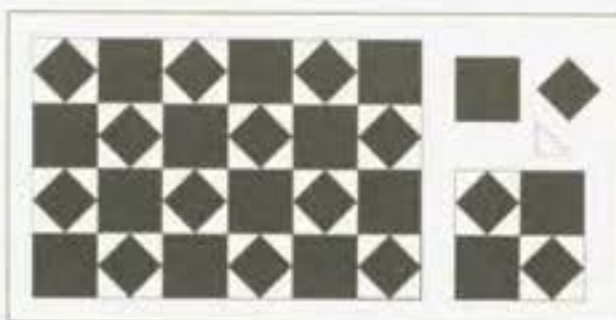


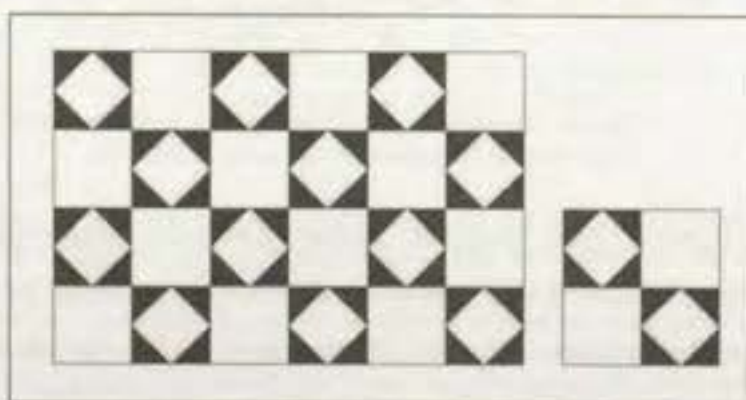
Fig. 31. Rappresentazione grafica di motivo in *opus sectile*, composizione ortogonale isotropa con modulo quadrato.

può essere scomposto nelle forme elementari che lo costituiscono: quadrati e triangoli. È possibile riconoscere l'identità tra forme, schemi e giunti di malta, ed emerge chiaramente quel rapporto reciproco tra schema compositivo e forma delle tessere. Per quanto possa sembrare ovvio, è opportuno sottolineare che le tessere, quadrate e triangolari, costituiscono le celle elementari del motivo ornamentale, ma non rappresentano né il modulo né il motivo.

Esse sono appunto generate dallo schema, dal reticolo geometrico regolare che scompone il piano determinando la forma delle tessere, ma neppure tale reticolo costituisce il motivo ornamentale: basterebbe invertire o mutare la disposizione cromatica per ottenere altri motivi<sup>506</sup> (Fig. 32).



Fig. 32. Salerno, Duomo, pavimento in *opus sectile*, 1127-1136. Particolare, con relativa riproduzione grafica.



Il modulo isolato sembrerebbe invece soddisfare i requisiti: descrive il *pattern* che può generarsi attraverso la sua reiterazione ed indica le tessere necessarie per comporlo. Eppure un'osservazione attenta del motivo, o un occhio diversamente

<sup>506</sup> Analizzeremo meglio gli effetti di questo fenomeno più avanti (cfr. *infra*, p. 130).

allenato dal nostro, potrebbe scorgere altri moduli ed altri *pattern* partendo dalla stessa *texture*, dimostrando che il modulo agevolmente isolato prima non è l'unico, e potrebbe pertanto compromettere l'interpretazione dell'intero motivo ornamentale (Fig. 33).

Le composizioni ortogonali isotrope generate da moduli quadrati rappresentano larga parte dei motivi ornamentali classici e medievali, e costituiscono un vasto gruppo nel quale risulta relativamente semplice isolare un modulo geometrico. Perciò sono le composizioni che più delle altre si prestano ad una sistematizzazione attraverso la

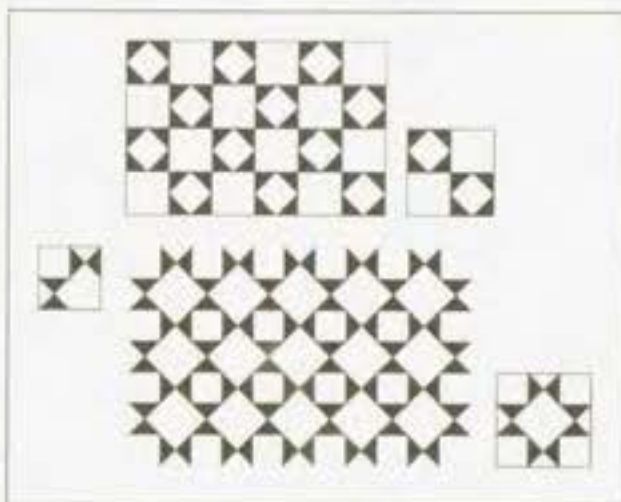


Fig. 33. Motivo ornamentale illustrato in figura 32. Mutando l'orientamento e la definizione dei bordi possono apparire nuove possibilità percettive.

classificazione dei moduli stessi. Ma considerando quanto esposto finora compaiono possibili limiti di tale classificazione. Perché tendiamo comunque a classificare? Quali sono i pregi ed i difetti della classificazione?

Abbiamo visto come la volontà di classificare sia già ravvisabile nelle manifestazioni di fine Ottocento e che l'ansia tassonomica ha contagiato generazioni di studiosi fino ad arrivare ai contributi di Michèle Blanchard, Dorothy Glass, Federico Guidobaldi<sup>507</sup>. Vedremo più avanti le differenze di approccio tra i diversi studiosi<sup>508</sup>. Vale la pena sottolineare invece che gli sforzi compiuti per una sistematizzazione dell'ornamento o per una classificazione dei motivi di un dato stile, o meglio di una data tecnica ornamentale, oltre che servire da strumento per lo studio dell'ornamento in genere o per la comprensione di singoli monumenti, rispecchierebbero la necessità dell'uomo di ordinare.

Ordinare in un certo senso significa conoscere; quando l'osservatore si trova di fronte qualcosa di nuovo desidera mettere un ordine per potere inquadrare il fenomeno. Il fascino ipnotico delle litografie di M. C. Escher deriva propriamente

<sup>507</sup> Per Blanchard cfr. *supra*, p. 117, nota 503; per Glass e Guidobaldi cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, pp. 109.

<sup>508</sup> Cfr. *infra*, pp. 122-124; par. 3, p. 157.

dall'impossibilità per l'osservatore di ordinare gli stimoli percettivi, incantando attraverso le molteplici possibilità della visione (Fig. 34).

D'altra parte secondo Gombrich «la nostra percezione è messa all'erta dal contrasto tra ordine e disordine»<sup>509</sup>.

Gombrich ritiene che la percezione sia un processo attivo, non passivo, nel quale le informazioni sono impiegate per suggerire e verificare ipotesi<sup>510</sup>.

Ad una prima impressione l'occhio tenderebbe perciò a cogliere

l'ipotesi più semplice<sup>511</sup>, ma l'osservazione attenta può sempre verificarne di nuove. L'approccio di Gombrich verso l'ornamento è fondato su una valutazione alquanto significativa, tesa a decifrare non soltanto gli arcani della percezione ma anche i segreti dell'atto creativo:

vorrei mettere in luce la possibilità di considerare l'organismo un agente attivo che si protende verso l'ambiente non ciecamente e a caso, ma guidato da questo innato senso dell'ordine.<sup>512</sup>

Le decorazioni ornamentali, in particolare quelle geometriche, manifesterebbero esplicitamente questo senso dell'ordine proprio perché informate su di esso<sup>513</sup>, ed il fatto che anche gli ornamenti non geometrici siano generalmente costruiti su basi geometriche rispecchierebbe proprio tali dinamiche.

Ecco perché Gombrich, a ragione, sostiene che è necessario «distinguere tra percezione del significato e percezione dell'ordine», e che per comprendere la decorazione dobbiamo prima occuparci della seconda<sup>514</sup>.



Fig. 34. M. C. Escher, *Concavo e convesso*, 1955.  
Da B. Ernst, *Lo specchio magico di M. C. Escher*,  
Berlino 1990.

<sup>509</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 26.

<sup>510</sup> Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

<sup>511</sup> Cfr. *ivi*, pp. 133-134.

<sup>512</sup> Cfr. *ivi*, p. 25.

<sup>513</sup> Cfr. *ivi*, p. 12.

<sup>514</sup> Cfr. *ivi*, p. 14. È estremamente interessante considerare come anteporre la comprensione dell'ordine ai significati coincida in una certa misura con quanto asserito da Oleg Grabar in relazione a significanti e significati (cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, pp. 73-82, in particolare p. 76), nel

L'autore viennese sostiene anzitutto che «la percezione richiede un palinsesto entro il quale inserire le deviazioni dalla norma»<sup>315</sup>, e che «nelle dinamiche percettive vi è la tendenza a scorgere le regolarità»<sup>316</sup>; non è un caso che dall'inizio del capitolo siamo stati trascinati da questa attitudine.

Le costruzioni geometriche, per loro proprietà intrinseche, hanno la caratteristica di essere scomponibili, modulari ed estendibili, ed è stato sufficientemente osservato come le decorazioni riflettano sovente tali proprietà. Emerge dunque l'esigenza di isolare i *pattern* o i moduli dei motivi ornamentali, per orientarsi agevolmente nella lettura delle decorazioni e per ordinare le conoscenze e classificarle, così da ottenere strumenti pratici di semplice utilizzo per interpretazioni immediate (Fig. 35).

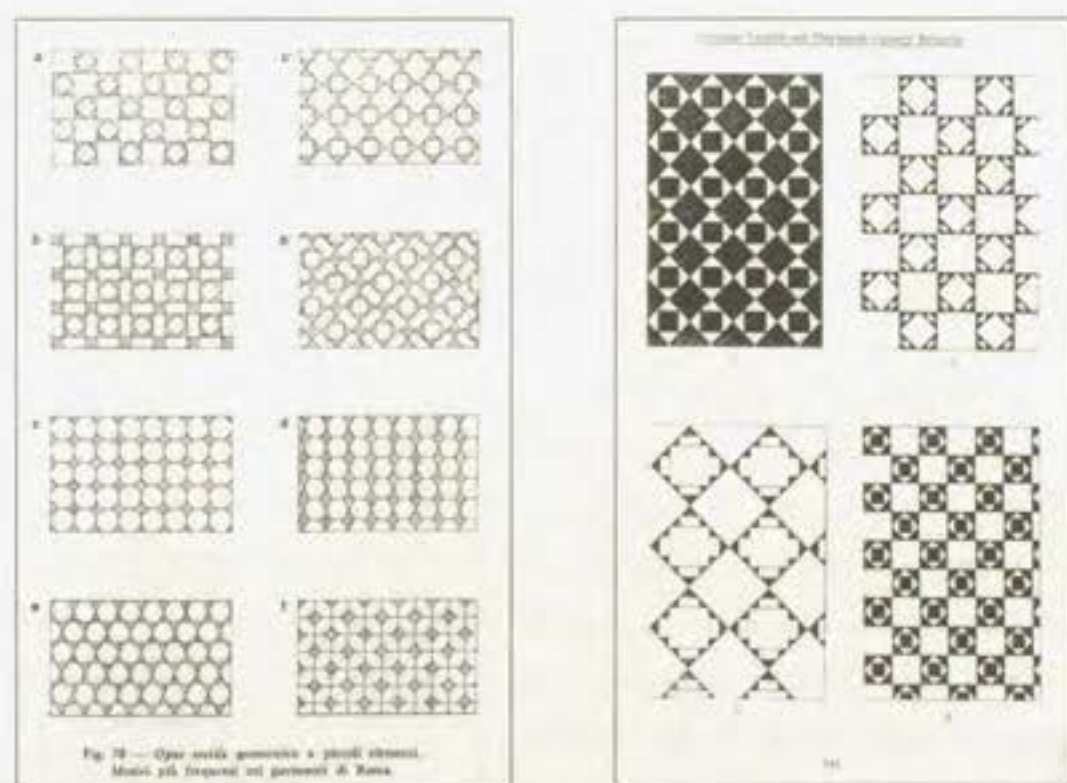


Fig. 35. Riproduzioni grafiche di motivi geometrici in *opus sectile* romano. Epoca classica sulla sinistra (Guidobadi-Guiglia Guidobaldi 1983); epoca medievale sulla destra (Glass 1980).

senso che comprendere il linguaggio dei significanti, costituiti dalle forme, può essere utile o necessario tanto quanto comprenderne i significati. Le ricerche dei due autorevoli studiosi dunque sembrano compenetrarsi a vicenda, sebbene ritengo che i traguardi di Ernst Gombrich, applicati al caso straordinario delle arti islamiche, possano aver molto avvantaggiato gli studi di Oleg Grabar.

<sup>315</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 12.

<sup>316</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

Nella classificazione delle composizioni classiche in *opus sectile* a modulo quadrato sviluppata da Federico Guidobaldi<sup>517</sup> (Fig. 36), viene significativamente dato risalto ad una caratteristica consueta delle combinazioni modulari.

In queste si osserva un motivo più o meno complesso interno al modulo quadrato, ma è possibile rilevare anche dei motivi esterni al modulo, generati dalla giustapposizione dei

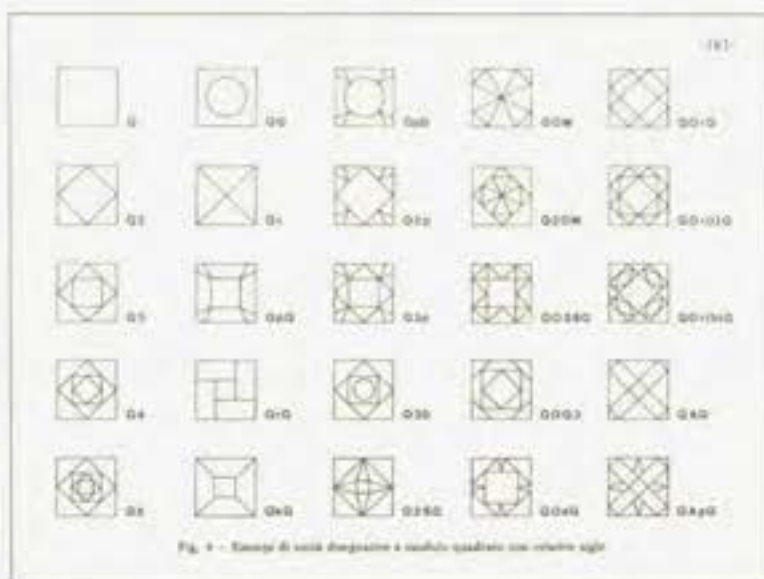


Fig. 36. Unità disegnative a modulo quadrato con relative sigle. Da Guidobaldi 1985

moduli stessi, che Guidobaldi definisce “*disegni a sviluppo*”<sup>518</sup> (Fig. 37).

Un esempio può essere rappresentato dalla figura 38, dove l'accostamento di moduli quadrati contenenti stelle a quattro punte con lati concavi determina la formazione di cerchi, o viceversa, cerchi con all'interno una croce greca generano quadrati. Ancora una volta verificiamo che non è possibile identificare un modulo univoco. Nel contempo si coglie un aspetto già suggerito in precedenza: l'arbitrarietà dell'interpretazione del disegno<sup>519</sup>.

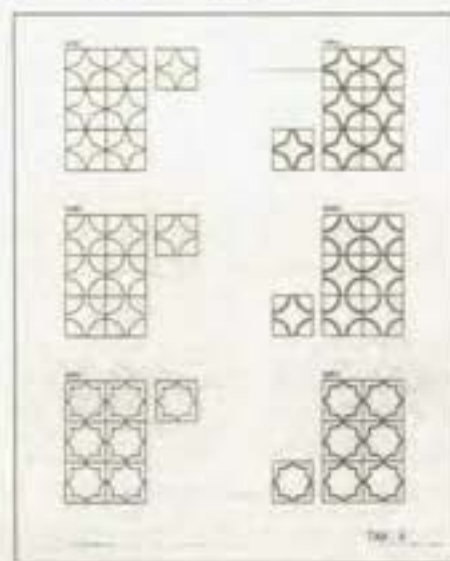


Fig. 37. Motivi “a sviluppo”. Da Guidobaldi 2001.

<sup>517</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, p. 109, nota 474. In GUIDOBALDI 2001 sono raccolti e classificati i motivi ornamentali dei pavimenti romani di epoca classica in *opus sectile* a modulo quadrato con motivi complessi. In particolare ai diversi schemi disegnavivi del modulo quadrato sono assegnate delle sigle identificative secondo la classificazione già elaborata nel 1985 (Cfr. GUIDOBALDI 1985, pp. 182 e seguenti; GUIDOBALDI 2001, pp. 65-67).

<sup>518</sup> Nei casi in cui nel singolo modulo quadrato non si riesce ad individuare un disegno definito, Guidobaldi parla di disegni “a sviluppo”, identificando con delle sigle le figure o le forme che vengono generate dall'accostamento di due o quattro “formelle”. Cfr. GUIDOBALDI 2001, pag. 66 e tav. I-IV.

<sup>519</sup> Lo stesso Guidobaldi ammette che «...molti motivi semplici possono essere indicati in modo differenziato a seconda della posizione o dello sviluppo» (GUIDOBALDI 2001, p. 88).

L'elemento che permette di interpretare agilmente i disegni complessi classificati da Guidobaldi risiede verosimilmente nel fatto che i motivi in *opus sectile* del repertorio classico sono quasi sempre riconducibili a griglie uniformi con modulo quadrato; vedremo che nell'*opus sectile* medievale tale griglia il più delle volte scompare, cedendo il posto a

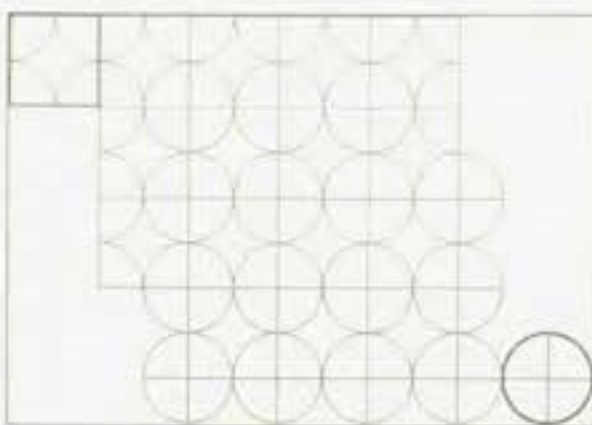


Fig. 38. Schema geometrico di motivo in *opus sectile*: composizione isotropa ortogonale costituita da quadrati e cerchi intersecantisi. È possibile distinguere due moduli geometrici diversi.

reticoli geometrici più o meno complessi che determinano l'individuazione di motivi differenti anche quando il modulo quadrato permane<sup>520</sup> (Fig. 39).

Il problema dell'arbitrarietà dell'interpretazione costituisce l'assunto fondamentale per la catalogazione di motivi ornamentali curata dall'Associazione Internazionale per lo Studio del Mosaico Antico nel 1973<sup>521</sup>. Il tentativo di *lessicalizzare* il linguaggio ornamentale fallisce non appena si prende consapevolezza del fatto che non esiste una percezione "innocente"<sup>522</sup>.

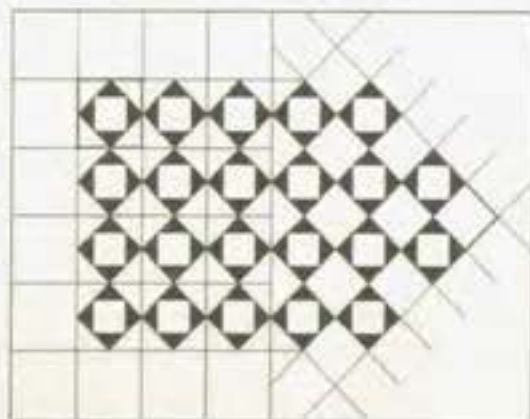


Fig. 39. L'illustrazione mostra come, eliminando la griglia sulla sinistra, si determina l'individuazione di una nuova griglia e quindi di un nuovo modulo sulla destra.

<sup>520</sup> Cfr. *infra*, pp. 126-127.

<sup>521</sup> Cfr. *supra* p. 117, nota 503.

<sup>522</sup> BLANCHARD 1973, pag. 4: «*En fait, il est clair qu'un choix perceptif n'est jamais "innocent", et que la vision d'une forme dominante varie avec l'observateur; [...] Il en découle que nos définitions reflètent un choix inévitable.*» Secondo Blanchard la 'lessicalizzazione' è possibile quando si hanno motivi composti da elementi diversi riducibili ad una singola figura (BLANCHARD 1973, p. 4). In tal senso il problema consiste nell'identificazione di tale figura. L'idea dell'innocenza dell'occhio viene postulata da J. Ruskin in *Elements of Drawing* (London 1857): «*L'intera capacità di dipingere dipende dal recupero di quella che si potrebbe definire l'"innocenza dell'occhio": cioè di una sorta di percezione infantile di queste macchie piatte di colore, viste a sé, senza coscienza alcuna di ciò che significano, così come le vedrebbe un cieco che improvvisamente recuperasse la vista*» (La citazione è desunta da GOMBRICH 1959, p. 359. Cfr. anche *ivi*, pp. 359-381). Gli studi della scuola gestaltica ed in particolare quelli di Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception*, London 1956) hanno ampiamente dimostrato come tale idea sia alquanto discutibile (cfr.: GOMBRICH 1979, p. 16-25). Sull'"occhio innocente" Gombrich scrive: «*Essa postula che possiamo, e forse dobbiamo, considerare tutti i messaggi che l'occhio riceve dal mondo visibile con imparzialità neutrale, poiché rendere selettiva l'attenzione introduce*

Ma acquista poi nuovo slancio: nel momento in cui ci si misura con la descrizione del motivo ornamentale diviene necessario lo studio analitico dell'immagine osservata che ne rivela le molteplici interpretazioni.

La descrizione dovrebbe garantire l'eventualità di mantenere aperte tutte le possibilità interpretative, accompagnando l'osservatore nelle diverse scelte percettive<sup>523</sup>. Pertanto attraverso la descrizione del motivo dovrebbero essere rispettate le differenti letture.

Per quanto riguarda queste differenti letture Gombrich scrive:

...le configurazioni totali corrisponderanno a una varietà di ipotesi. Da qui quella forma di inquietudine che deriva dall'alternarsi delle letture...<sup>524</sup>

La forma di inquietudine può facilmente tramutarsi o costituire essa stessa quel fascino dell'ambiguità che contraddistingue gran parte delle decorazioni geometriche, soprattutto quelle islamiche<sup>525</sup>, perciò la restituzione grafica o la descrizione di un motivo non dovrebbero in nessun caso svilire le potenzialità intrinseche dell'ornamento.

I nostri occhi, di fronte a motivi geometrici caratterizzati dall'ambiguità interpretativa, rilevano ininterrottamente le discontinuità per verificare le possibili alternative: «il pattern sembrerà fluttuare di fronte ai nostri occhi»<sup>526</sup>. Oltre il piacere estatico della sensazione quasi ipnotica che sovente si verifica, il nostro impulso, il nostro *senso dell'ordine* spinge a 'giocare', tentando di isolare il *pattern*, estrapolandone il modulo che lo genera oppure identificandone lo schema o reticolo geometrico da cui deriva.

Nulla è più istruttivo che guardare ciò che accade quando si copre parte del campo, finché l'occhio non sia perfettamente in grado di analizzare il pattern, [...] l'eliminazione delle ridondanze superflue delle parti non

---

un pregiudizio e pertanto una distorsione della verità oggettiva. Abbiamo ora visto perché tale esigenza sia del tutto illusoria...» (GOMBRICH 1979, p. 125). Per un approfondimento sulla questione della 'percezione innocente', l'argomento viene trattato specificatamente in GOMBRICH 1959, pp. 221-252). Un testo generale di riferimento è anche *L'immagine e l'occhio* (GOMBRICH 1982).

<sup>523</sup> Tale eventualità è infatti verificata in PRUD'HOMME 1985, dove viene introdotto il termine «*déterminant des...*» (ivi, p. 8), utilizzato non solo nei casi in cui delle figure geometriche ne generano altre, ma anche in quei casi ove è possibile leggere simultaneamente due o più motivi. In tal modo la descrizione, che sempre deve accompagnare la rappresentazione di un motivo ornamentale, acquista notevole importanza proprio perché, aspirando ad esaurire le possibili letture, fornisce una visione stimolante del disegno che altrimenti potrebbe essere compreso solo parzialmente.

<sup>524</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 151.

<sup>525</sup> Cfr.: *supra*, Cap. II, par. 3-5, pp. 42-82.

<sup>526</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 152.

messe a fuoco del campo placa immediatamente il pattern e lo fa apparire piuttosto comune.<sup>327</sup>

Le descrizioni o le classificazioni dei motivi ornamentali dunque non dovrebbero mai precludere all'osservatore il piacere del gioco e della visione estatica, semmai esaltarli.

Compiremo ancora qualche osservazione pratica per verificare quanto affermato. La sensazione di *pattern* fluttuanti può essere avvertita osservando un motivo in *opus sectile* piuttosto comune ma molto "potente" (Fig. 40), nel quale l'interpretazione del *pattern* rimane incerta e la scelta del modulo arbitraria (Fig. 41).

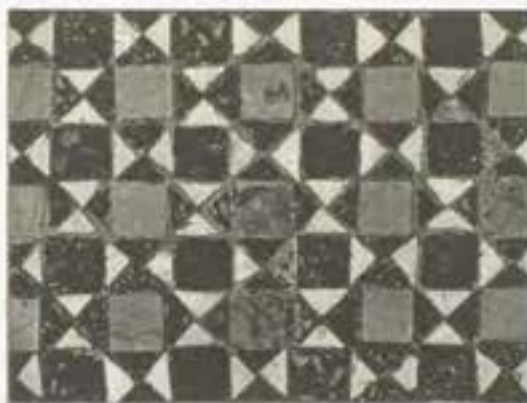


Fig. 40. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

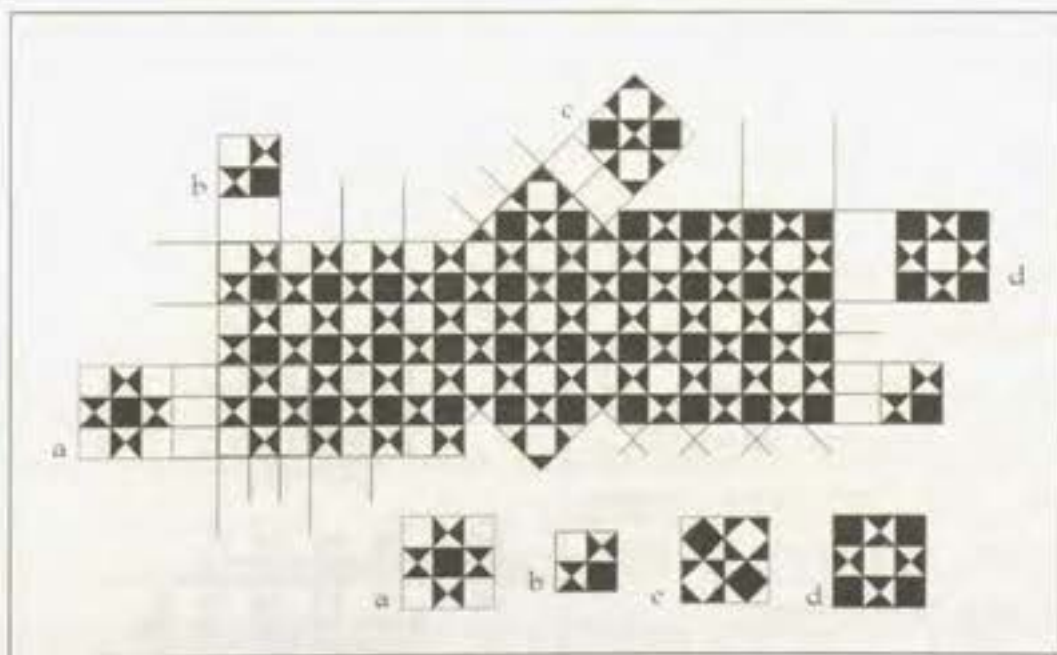


Fig. 41. Rappresentazione grafica di motivo in *opus sectile*.

Composizione ortogonale isotropa con modulo quadrato, costituita da quadrati e triangoli giustapposti. Si formano quadrati con inscritti diagonalmente quadrati, in alternanza cromatica (c). Simultaneamente è possibile identificare stelle ad otto punte con quadrati inscritti (a, d). Il modulo geometrico non è univoco, la sua scelta è arbitraria (b, c).

La figura 41, oltre che dimostrare l'arbitrarietà delle interpretazioni, permette di compiere importanti esplorazioni nella compagine musiva.

<sup>327</sup> Cfr. *ivi*, p. 157.

Tra i motivi indicati quali possibili composizioni percepibili ed isolabili, solamente **b** e **c** possono essere considerati moduli geometrici. Sia **a** che **d** sono invece motivi "a sviluppo", generati cioè dalla giustapposizione lungo due direzioni di uno dei due precedenti moduli. In altre parole sia **a** che **d** dovrebbero essere parzialmente sovrapposti per formare il disegno della figura, altrimenti genererebbero motivi differenti (Fig. 42).

Nella figura 41 il modulo, sia esso **b** oppure **c**, non descrive però il motivo che può essere generato dalla sua reiterazione e giustapposizione; non rende conto del *pattern*, che dovrebbe pertanto essere illustrato per intero, senza individuare alcun modulo che potrebbe altrimenti compromettere la percezione.

Ancora due elementi, insieme al fattore di scala ed alle disposizioni cromatiche,

condizionano la percezione dei motivi geometrici: Si tratta degli effetti del bordo e dell'orientamento del *pattern*<sup>528</sup>, facilmente osservabili in figura 43. Emblematico quanto dichiarato in proposito da Henry Focillon in *Vie des formes*:

[La decorazione] balena di metamorfosi, giacché ognuna di esse potendosi leggere in vari modi, secondo i pieni, secondo i vuoti, secondo gli assi verticali o diagonali, nasconde e rivela il segreto e la realtà di possibilità numerose.<sup>529</sup>

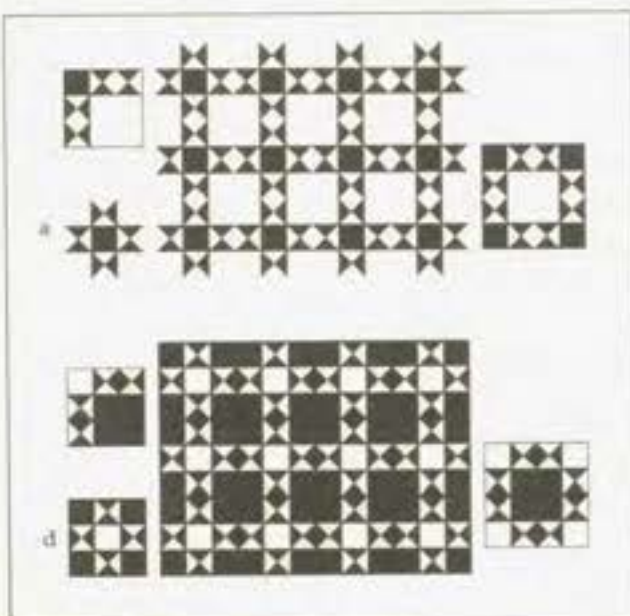


Fig. 42. Pattern generati dagli elementi modulari **a** e **d**, individuati in figura 41.

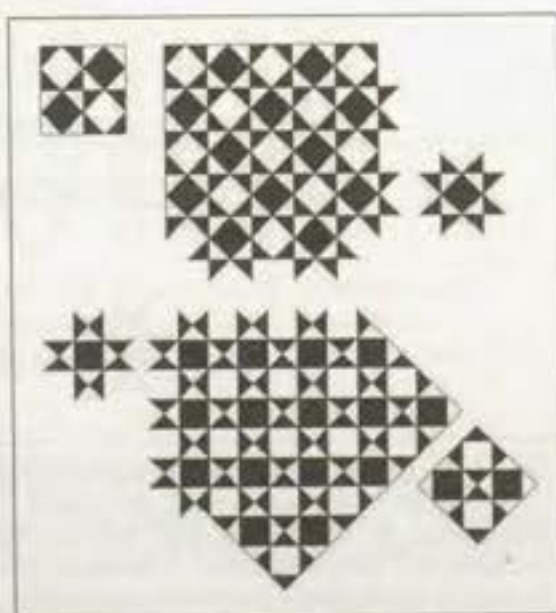


Fig. 43. Motivo ornamentale illustrato in figura 32. Mutando l'orientamento e la definizione dei bordi appaiono nuove possibilità percettive.

<sup>528</sup> Cfr. *Ivi*, p. 153-154. In tali dinamiche il bordo è l'elemento che contribuisce in misura maggiore ad influenzare la percezione poiché conferisce esso stesso evidenza all'orientamento della figura.

<sup>529</sup> Cfr.: Henry Focillon, *Vie des formes*, Paris 1934, p. 11; cit. da CARBONI 2001, p. 79.

Se, dopo aver allenato gli occhi, provassimo ad osservare le figure precedenti, certamente scorgeremmo particolari che prima sfuggivano all'attenzione.

Ma l'intenzione di chi scrive non è quella di giocare, sebbene molto del piacere delle decorazioni geometriche in *opus sectile* provenga verosimilmente dal gioco delle molteplici letture. L'obiettivo prefissato è quello di comprendere la genesi dell'atto creativo, penetrare le dinamiche progettuali sottese alla realizzazione del motivo ornamentale, ed eventualmente ipotizzare un principio di classificazione e catalogazione dei pattern, affinché tutte le potenzialità dell'*opus sectile* geometrico medievale possano essere apprezzate e valorizzate.

Ancora qualche considerazione può essere fatta osservando la figura 44.

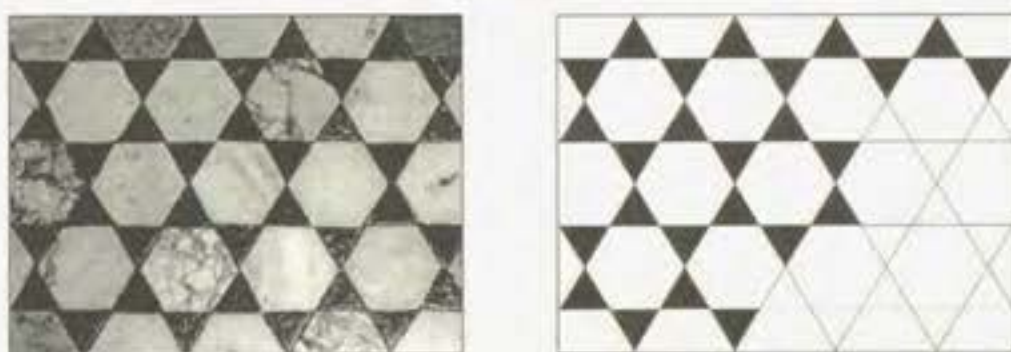


Fig. 44. Roma, San Clemente, basilica superiore, pavimento in *opus sectile*, 1110 ca. Particolare e riproduzione grafica: il reticolo geometrico è generato da fasci di rette parallele intersecantesi secondo angoli di 60° gradi e formanti esagoni e triangoli che producono stelle a sei punte (composizione isotropa triassiale).

L'immagine riproduce un motivo ornamentale piuttosto diffuso, generato dall'intersezione di fasci di rette parallele disposte secondo angoli di 60° e formanti esagoni e triangoli. Si tratta di un motivo isotropo ove identifichiamo tre assi di simmetria<sup>530</sup>. Lo stesso motivo può essere interpretato come combinazione di "stelle a sei punte"; d'altra parte la stella a sei punte sembra essere la protagonista nella percezione, dominando il campo. Ma la stella non corrisponde al modulo. Siamo di fronte ad un caso di "isotropia complessa", ove identificare un modulo geometrico è poco rilevante e l'interpretazione è necessariamente arbitraria. In casi come questo la classificazione di Guidobaldi, basata principalmente sui motivi a modulo quadrato, non può essere d'aiuto. I motivi ornamentali del repertorio medievale sono spesso costituiti da figure geometriche

<sup>530</sup> Guidobaldi parla di «composizione ad esagoni e triangoli» (GUIDOBALDI 1985, p. 213). In PRUDHOMME 1985 questi motivi sono descritti generalmente come composizioni reticolari «a nido d'ape». Inoltre si pone l'accento sulla presenza delle tre assi di simmetria, introducendo il concetto di «isotropia triassiale» (ivi, p. 12).

intersecantesi, caratterizzate da elementi in comune, tali da rendere complessa e macchinosa l'identificazione del modulo. Ne è un esempio la figura 45.

In essa il reticolo geometrico generato dall'intersezione di ottagoni viene composto praticamente attraverso la giustapposizione di quadrati ed esagoni allungati. A tal proposito Blanchard scrive: «...la formation des carrés flanqués d'hexagones est entraînée nécessairement par la composition des octogones»<sup>531</sup>.

La proposizione di Blanchard permette di riflettere sulla necessità di progettare uno schema compositivo per poter eseguire i motivi ornamentali in

*opus sectile*. Sebbene, come dimostrato, lo schema o reticolo geometrico non sia sufficiente a descrivere un dato *pattern*, esso è comunque fondamentale per realizzare motivi ornamentali, più di quanto possa esserlo il modulo geometrico. Se però ad un motivo o *pattern* corrisponderà sempre uno schema, ad ogni schema o reticolo geometrico potranno corrispondere uno o più motivi ornamentali.

Queste considerazioni trovano conferma in tutta la loro evidenza osservando la figura 46, nella quale sono mostrate differenti possibilità di generare motivi a partire da un unico schema: l'intersezione triassiale di esagoni.

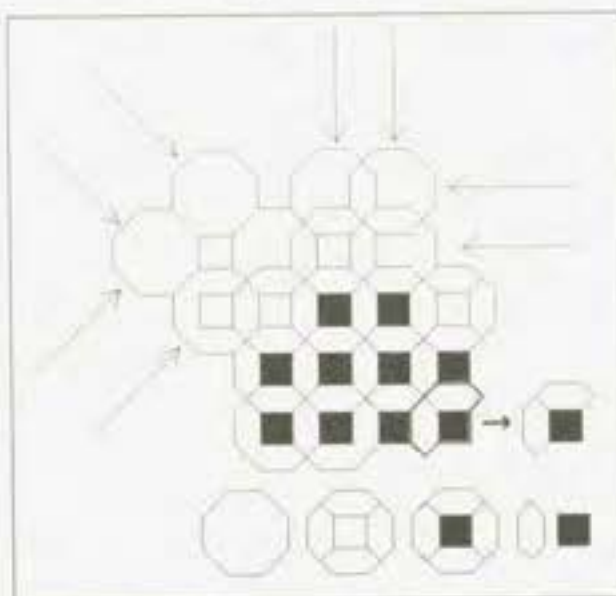


Fig. 45. Schema geometrico di motivo in *opus sectile*: Composizione isotropa con quattro assi di simmetria, generata dall'intersezione di ottagoni regolari formanti quadrati ed esagoni allungati. Questi costituiscono le forme semplici (tessere) impiegate per comporre il motivo ornamentale. Il modulo geometrico non è rappresentativo della composizione.

<sup>531</sup> Cfr.: BLANCHARD 1973, p. 4. In PRUDHOMME 1985, p. 13, si osserva: «...on parlera de "double quadrillage droit et oblique" pour indiquer que dans une même composition deux quadrillages sont superposés de telle sorte que les axes de l'un soient diagonaux par rapport aux cases formées par l'autre». In effetti la figura 45 mostra un motivo ornamentale generato dall'accostamento e dall'intersezione di ottagoni; l'accostamento avviene lungo assi ortogonali, mentre l'intersezione si verifica lungo assi diagonalmente sovrapposte. Si tratta dunque di una composizione isotropa caratterizzata dalla presenza di quattro assi di simmetria.

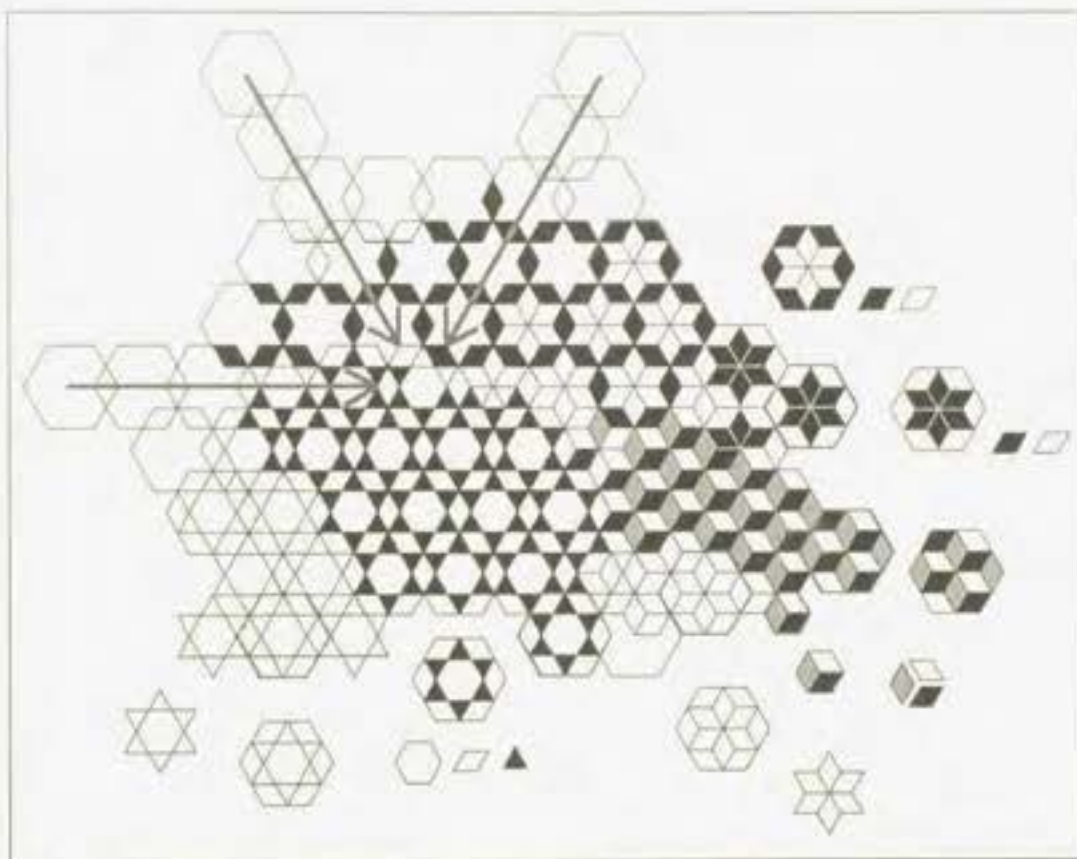


Fig. 46. Composizione generata da esagoni intersecantesi lungo tre assi di simmetria. Il reticolo geometrico regolare risultante determina la formazione di rombi che a loro volta compongono diversi motivi ornamentali tra loro permutabili a seconda della disposizione cromatica. Il motivo della stella a sei punte bianca inscritta nell'esagono nero trapassa nel motivo dei cubi prospettici senza il mutare dello schema. Dalla stessa struttura è possibile generare un motivo ancor più complesso costituito da triangoli esagoni e rombi. In tutti i casi il reticolo geometrico consente di individuare le forme semplici (tessere) necessarie per sviluppare ciascuno dei motivi ornamentali.

Nella figura la formazione di motivi procede secondo una "logica delle permutazioni"<sup>532</sup> che, mettendo in risalto la variabilità delle combinazioni e l'arbitrarietà delle interpretazioni, indica anche quanto sia rilevante il dato cromatico nella dinamica della percezione (Fig. 47).

<sup>532</sup> Il metodo delle permutazioni consiste nella creazione di disegni diversi attraverso la giustapposizione di forme semplici bianche o nere ripetute in sequenze, e viene codificato da P. Dominique Douat nel primo quarto del XVIII secolo (*Méthode pour faire une infinité de desseins différents avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une Ligne diagonale, ou observations du P. Dominique Douat Religieux Carme de la Province de Toulouse sur un mémoire inséré dans l'histoire de l'Académie Royale des Sciences de Paris l'année 1704, présenté par R. P. Sebastian Truchet Religieux du même ordre, Académicien honoraire, Paris 1722*). Per un approfondimento sul metodo Douat cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 90-92.

Tra i diversi spunti di riflessione che l'illustrazione 46 offre, il più interessante riguarda ancora una volta le relazioni tra schema, motivo ornamentale e forma delle tessere. Queste ultime, in virtù dell'identità tra disegno e giunti di malta, sono originate dal reticolo geometrico che regola la scomposizione del piano, determina la forma, la dimensione e la giustapposizione delle tessere stesse. Viceversa, l'accostamento di poche tessere di forma differente può in pratica dar vita a strutture complesse e articolate come quella illustrata<sup>533</sup>.

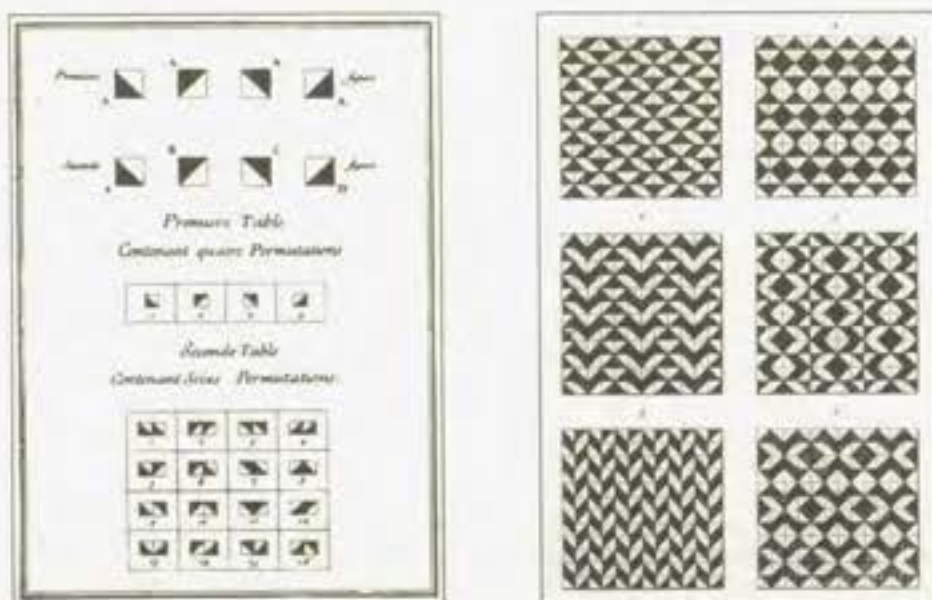


Fig. 47. Le prime tavole illustrate del metodo Douet. Da Gombrich 1979.

Trapela frattanto l'impressione che confondere lo spettatore, magnetizzare la sua attenzione attraverso l'ambiguità e l'impossibilità di controllare forme sfuggenti, fosse proprio l'intenzione di coloro che realizzavano le composizioni ornamentali<sup>534</sup>.

<sup>533</sup> La stessa considerazione può essere fatta anche osservando la figura 8. In essa il reticolo geometrico generato dall'intersezione di ottagoni (composizione reticolare basata sull'ottagono, PRUDHOMME 1994, p. 12) viene composto praticamente attraverso la giustapposizione di quadrati ed esagoni allungati.

<sup>534</sup> A tal proposito Blanchard parla di alcuni motivi ornamentali il cui tratto caratteristico consiste nel «présenter l'existence simultanée de deux motifs l'un sur l'autre» (BLANCHARD 1973, p. 8). Per l'ipotesi di una ambiguità intrinseca nell'atto creativo è possibile prendere in considerazione ciò che Gombrich sostiene sulla padronanza tecnica e sul controllo del materiale, ovvero che «quel piacere del controllo [...] è inseparabile dal sorgere dell'arte decorativa» (Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 34).

È possibile cogliere il senso della decorazione quale frutto di perizia e sapienza, attraverso le quali l'artista, come in un gioco di prestigio, piegava la materia al diletto, rendendo vivo ed elastico ciò che in realtà è freddo e rigido<sup>535</sup>.

In un sistema rigorosamente ancorato alle inesorabili leggi della geometria, il taglio delle tessere doveva necessariamente richiedere una notevole abilità, ma questa non era sufficiente all'esecuzione dell'opera. Per il taglio delle tessere era indispensabile la conoscenza di un progetto, la sapienza di uno schema che suggerisse la fisionomia, offrisse la misura e disponesse l'arrangiamento delle tessere. D'altra parte l'*opus sectile* costituisce uno di quei casi particolari in cui, come ampiamente dimostrato, la relazione tra la struttura della costruzione e il disegno compositivo del motivo sono strettamente connessi.

Esistono forme di elaborazione dei pattern nelle quali la costruzione e la decorazione entrano in connubio più intimo perché la fattura del supporto e quella dell'ornamento vengono a coincidere.<sup>536</sup>

Gombrich dimostra brillantemente come la geometria richiedesse necessariamente un progetto, senza il quale l'artista o l'artigiano potevano facilmente cadere in errore<sup>537</sup>.

Egli mostra in particolare una coppa greca decorata con motivi geometrici e motivi fitomorfi (Fig. 48).

La ghirlanda ondulata non pone difficoltà, ed eventuali correzioni non disturbano l'effetto d'insieme, mentre il motivo alla greca, composto certamente senza adeguata progettazione, rivela evidenti errori di collimazione<sup>538</sup>.



Fig. 48. Coppa attica a figure rosse, proveniente da Nola, 400-390 a. C. Londra, British Museum. Da GOMBRICH 1979.

<sup>535</sup> È interessante notare quanto sostenuto da Gombrich riguardo l'arte di decorare ed il rapporto tra materia e artigiano, ovvero che *«tanto più recalcitrante è il materiale, tanto maggiore è il trionfo»* (GOMBRICH 1979, p. 86).

<sup>536</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 87.

<sup>537</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 98. La necessità di progettare per soddisfare le restrizioni della geometria è messa in risalto anche da Grabar (cfr.: GRABAR 1992, pp. 121-122 e pp. 132-133).

Il mosaico figurato, per soddisfare le proporzioni, necessita di un disegno preparatorio; allo stesso modo un mosaico geometrico richiede uno schema che determini il criterio proporzionale. Nell'*opus sectile*, come abbiamo visto, tale schema interviene direttamente nella forma, nella dimensione e dunque nel taglio delle tessere stesse. Guardando ad esempio il reticolo geometrico dell'illustrazione 44 è evidente che le figure che si formano stanno in stretto rapporto tra loro secondo precise proporzioni<sup>539</sup>. Nella figura 45 la struttura suggerisce l'impiego di esagoni allungati e quadrati. Ma l'equivalenza tra il lato lungo dell'esagono ed il lato del quadrato non è sufficiente a comporre gli ottagoni. È anche necessario che l'angolo di intersezione dei lati brevi dell'esagono sia di 90°. Tale discernimento è possibile solamente attraverso uno schema preconstituito.

La figura 49 mostra un riquadro pavimentale presente nella chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti (1110). La brusca interruzione del motivo ornamentale in prossimità di uno dei bordi è inevitabilmente dovuta ad una mancata organizzazione della superficie disponibile<sup>540</sup>. Quest'ultima osservazione riguarda una delle specificità della decorazione in *opus sectile*, ovvero l'arte di riempire lo spazio<sup>541</sup>.



Fig. 49. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna. Pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

<sup>538</sup> Gombrich, utilizzando tale esempio, rileva nell'arte di decorare alcuni aspetti della geometria. Se da una parte può costituire un limite alla creatività (GOMBRICH 1979, p. 84), dall'altra essa implica capacità progettuali, soprattutto considerando il fatto che l'occhio tenderà ad individuare più facilmente una discontinuità in un sistema geometrico.

<sup>539</sup> In particolare ad esagoni regolari dovranno corrispondere triangoli equilateri aventi il lato della stessa misura di quello dell'esagono.

<sup>540</sup> Errori di collimazione simili sono riscontrabili in diverse decorazioni tardo antiche e medievali. Aldilà della mancata progettazione, errori simili sono verosimilmente riconducibili alla pratica del reimpiego. Gli artigiani medievali, riutilizzando sovente tessere di pavimentazioni più antiche, disponevano di elementi dalla forma e dalle dimensioni precostituite. Ma il loro adattamento condizionava necessariamente la stesura delle impaginazioni pavimentali, precludendo peraltro la possibilità di inventare nuovi arrangiamenti e limitando la creatività dei motivi ornamentali. Cfr.: *infra*, p. 134.

<sup>541</sup> Sul concetto di decoratore-riempitore di spazi cfr. GOMBRICH 1979, p. 99. È possibile considerare che l'accezione negativa dell'ornamento, visto come un'aggiunta, elemento estrinseco ed inessenziale, nella concezione funzionale di Gombrich perde tale connotazione: trasformandosi

Solamente una sistematica progettazione dell'*opus sectile* poteva offrire alla tecnica le misure necessarie per il corretto taglio dei materiali, consentendo la produzione seriale di tessere e la loro adeguata collocazione.

In Santa Maria Antiqua a Roma la zona presbiteriale mostra una pavimentazione in *opus sectile* realizzata tra la metà del secolo VI e gli inizi del secolo VIII<sup>542</sup> (Fig. 50), presumibilmente eseguita reimpiegando materiale di spoglio proveniente da un altro edificio<sup>543</sup>. Quest'ultimo dettaglio spiegherebbe con efficacia l'*incongruenza dispositiva* dei pannelli in *opus sectile*<sup>544</sup>.

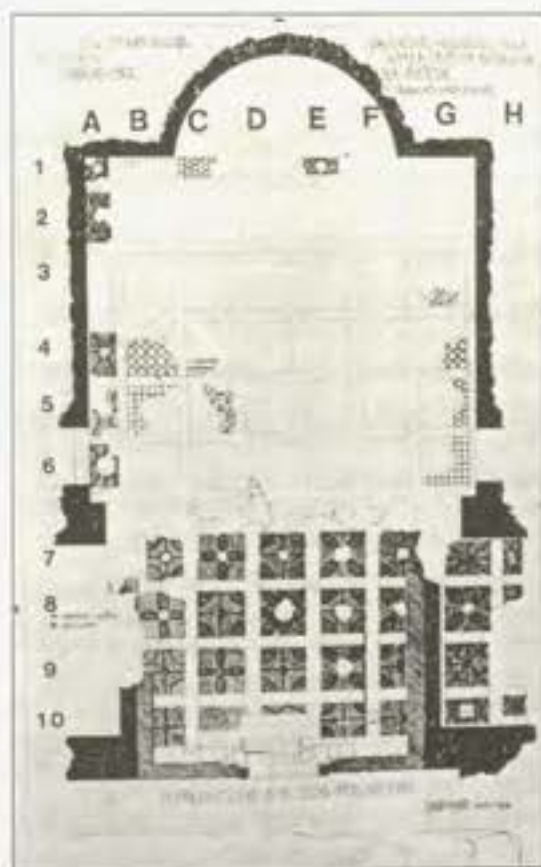
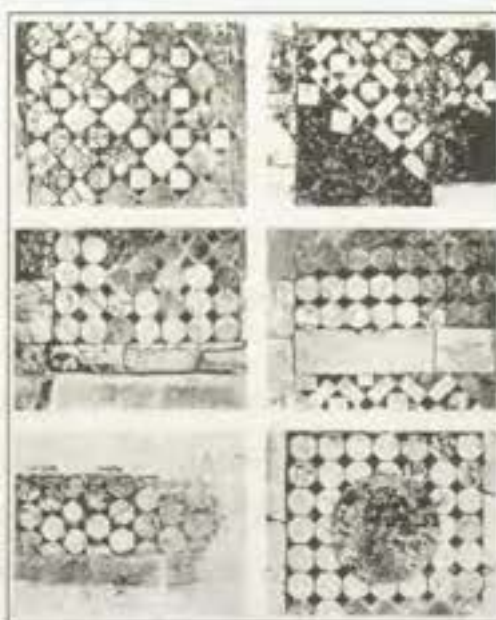


Fig. 50. Roma, Santa Maria Antiqua, pavimento, VI sec. Rilievo di L. Paterna Baldizzi (1901) e relativi riquadri pavimentali con motivi in *opus sectile*. Da GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983.



da aggiunta a riempimento acquista valore positivo. Riempire, insieme a collegare ed incorniciare, sarebbe una delle funzioni dell'ornamento (cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, p. 107).

<sup>542</sup> In GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983, pp. 280-294, si trovano in sintesi le diverse ipotesi di datazione del pavimento in *opus sectile*, posto in relazione con il pavimento in *tessellatum* che occupa la porzione settentrionale e con le decorazioni ad affresco delle pareti. In particolare Krautheimer (R. Krautheimer, *Corpus romanorum Basilicarum Christianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1962, pp. 257-259) lo colloca nella metà del secolo VI, G. Matthie (MATTHIAE 1952, p. 280, nota 5) lo ascrive agli inizi del secolo VIII, mentre secondo Guidobaldi e Guglia Guidobaldi sarebbe stato eseguito tra la fine del secolo VI e gli inizi del VII. GUGLIA GUIDOBALDI 1984 infine lo considera del secolo VI.

<sup>543</sup> Cfr.: R. Krautheimer, *Corpus...* pp. 257-58; GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983, pp. 287-294.

<sup>544</sup> Cfr.: GUIDOBALDI-GUGLIA GUIDOBALDI 1983, p. 287: «il reticolo di fasce marmoree si inserisce infatti irregolarmente nell'ambiente pressochè quadrato, creando lungo le pareti est e sud due file di pannelli rettangolari la maggior parte dei quali [...] è occupata dallo stesso mosaico marmoreo che decora la zona nord del presbiterio».

La produzione in serie delle tessere, che in epoca classica avveniva verosimilmente secondo l'ipotetico schema efficacemente illustrato da Federico Guidobaldi e Alessandra Guiglia (Fig. 51), determinava di per sé una adeguata proporzione tra gli elementi, ma il materiale preconfezionato, di dimensioni standardizzate, poteva condizionare la progettazione delle intere pavimentazioni.

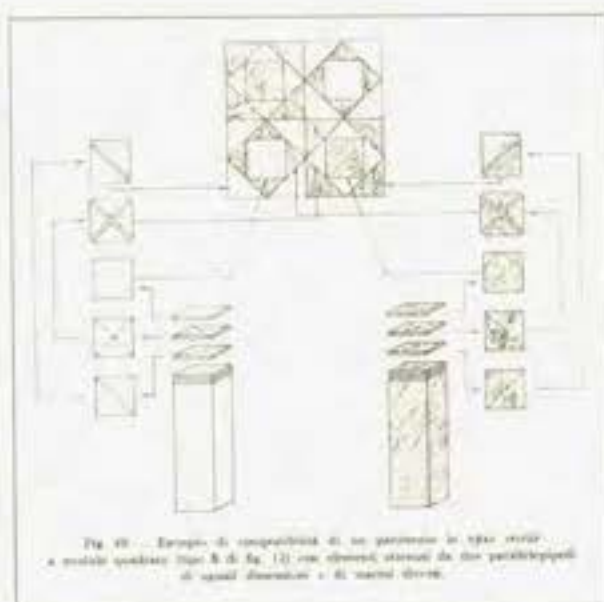


Fig. 51. Esempio di componibilità di un pavimento in *opus sectile* a moduli quadrati (tipo B di Fig. 12) con elementi ottenuti da due rettangoli di ugual dimensione e di marci diverse.

Fig. 51. Esempio di componibilità di un pavimento in *opus sectile*. Da Guidobaldi-Guiglia Guidobaldi 1983.

L'impiego di materiale di spoglio<sup>545</sup> vincolò di certo la stessa creatività degli artigiani medievali, e ciò accadde non di rado; lo sviluppo della tecnica nel corso dei secoli XI e XII mostra invece una notevole capacità di rinnovamento delle tradizioni, attuato attraverso l'introduzione di nuovi schemi disegnativi e di nuovi *pattern*, realizzati contestualmente ad una maggiore frammentazione delle lastre marmoree disponibili e di una conseguente diminuzione delle dimensioni delle tessere.

È anzi probabile che la progressiva minore reperibilità di materiali di opportune dimensioni abbia determinato l'impiego di elementi di dimensioni ridotte, stimolando i marmorari ad inventare nuovi schemi.

Non è neppure da escludere che l'introduzione di nuovi *pattern* sia essa stessa la causa e non l'effetto di una maggiore frammentazione, necessaria per piegare la materia alle geometrie dei nuovi schemi disegnativi.

La geometria dunque, con le sue rigide regole, interviene direttamente nella progettazione delle decorazioni in *opus sectile*, rappresentando al contempo un limite ed una risorsa. La risorsa è in primo luogo quella della modularità, della serialità, della riproducibilità incondizionata dei motivi ornamentali che nel medioevo costituiva un prodigio<sup>546</sup>. Il limite è quello delle restrizioni<sup>547</sup>, sebbene si vedrà che queste possono piuttosto rappresentare uno stimolo per l'artigiano<sup>548</sup>.

<sup>545</sup> Sul reimpiego di *sectilia* a Roma tra IX e XII secolo cfr.: GUIGLIA GUIDOBALDI 1984, in particolare p. 64.

<sup>546</sup> Sulla serialità dell'ornamento visto come minaccia alla vitalità dell'arte e dell'operare umano in Ruskin e Jones cfr.: Cap. II, par. 6, p. 100, nota 444. La modularità e la serialità intrinseca dell'*opus sectile* andrebbero interpretati in senso diametralmente opposto rispetto ai processi di

Solamente rapporti geometrici regolari avrebbero garantito la possibilità di duplicare motivi all'infinito, disponendo di poche forme dalle dimensioni costanti e dunque riproducibili in serie. Alla base dell'abilità tecnica vi sarebbe anzitutto la conoscenza del progetto, dello schema geometrico e delle leggi interne che lo regolano. Più tale schema appare complesso, più l'effetto sbalordisce.

Ed è forse questa la ragione per la quale l'ornamento geometrico islamico sbalordisce più di ogni altro.

## 2. I motivi ornamentali tra l'occidente ed il mondo islamico

Se nella storia dell'arte islamica l'ornamento ha un ruolo privilegiato, è possibile affermare che la geometria, nell'ornamento islamico, ha una funzione eccezionale<sup>549</sup>.

Nel *Dictionary of Art* si legge:

Another feature associated with Islamic ornament is geometry, which Islamic artists employed not only for the development of spatial and linear decoration but also as an organizing principle of ornament. In this context geometry has three functions: as a matrix into which other forms were interwoven, as a means to create coherence and infinity and as a decisive factor in the creation of overall patterns. The richness and variability of geometric patterns in Islamic art stem from subdivisions and linear extensions of the geometric network as well as from the continuous interlocking and overlapping of forms that bring about new sub-units and shapes. These principles also applied to vegetal motifs, as in the arabesque. The principle of geometry and coherence is also followed in the composition of three-dimensional ornament and *muqarnas*.

Closely linked with these principles is *horror vacui*, described more positively by Gombrich as *amor infiniti*.<sup>550</sup>

Nel brano sono contemplati tutti gli elementi precipi caratterizzanti l'ornamento geometrico islamico. In particolare l'*horror vacui*, «con cui è stata spesso definita la decorazione islamica»<sup>551</sup>, consiste nell'attitudine di coprire tutto lo spazio disponibile, rispondendo all'esigenza funzionale, tipica della decorazione, di riempire le superfici. Questa tendenza nell'Islam conferisce centralità

---

industrializzazione delle arti decorative ed alla produzione seriale post-industriale. La riproducibilità dei motivi in *opus sectile* era più una componente funzionale che richiedeva conoscenze geometriche e capacità tecniche, ed esaltava le abilità della mano dell'uomo ed il senso vitalistico delle arti piuttosto che svilirli.

<sup>547</sup> Sulle restrizioni della geometria cfr. in particolare: GOMBRICH 1979, pp. 83-114.

<sup>548</sup> Cfr. *infra*, par. 2, pp. 148-155, in particolare p. 155.

<sup>549</sup> Sulla geometria come intermediario cfr.: *supra*, Cap. II, par. 4, pp. 73-82, in particolare p. 81.

<sup>550</sup> Cfr.: BAER 2002, p. 563.

<sup>551</sup> GRABAR O. 1974, p. 245; cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, p. 79, nota 357.

all'ornamento, al punto che l'architettura, per quanto struttura portante, sembra ad esso subordinata.

Consideriamo ad esempio la tecnica dello stucco: esso, come nell'arte barocca, rappresenta una delle tecniche predilette nella produzione artistica islamica, la più appropriata e versatile per raggiungere effetti di trasfigurazione delle architetture e permutazione delle superfici, e si presta ad essere estesa ovunque.

Una [...] paradossale proprietà dello stucco è che costituiva la più libera e insieme dipendente delle tecniche di decorazione architettonica [...], un'ancella dell'architettura le cui forme potevano essere libere, non soggette all'architettura, e, rivestendo ogni parte di un edificio, potevano modificarne le qualità architettoniche e i lineamenti visibili della struttura. Possiamo [...] concludere che la nuova cultura [...] cercasse di enfatizzare la superficie rispetto alla forma e si dotasse degli strumenti che le permettevano di essere il più possibile libera dalle proprietà materiali di un oggetto o monumento. La sua era – o almeno avrebbe potuto diventare – un'arte dell'illusione, capace di far apparire le cose diverse da com'erano.<sup>552</sup>

Se lo stucco agisce estrinsecamente rispetto alla struttura architettonica, comportandosi come un'epidermide (Fig. 52), il *brick style*, in cui il mattone da elemento costruttivo diviene anche elemento decorativo<sup>553</sup>, si colloca all'opposto, ribaltando i termini tra funzione e decorazione (Fig. 53).



Fig. 52. Samarra, Iraq, decorazioni in stucco, sec. IX. Berlino, Museum für Islamische Kunst. Da G. Curatola, *La grande storia dell'arte – L'arte islamica*, Milano 2006.



Fig. 53. Bukhara, Uzbekistan, Mausoleo di Ismail, 907 ca. Da *La storia dell'arte – L'arte islamica*, Electa 2006.

Questo intimo connubio tra struttura e forma, ottenuto mediante l'impiego di elementi modulari isotropi, ovvero i mattoni, riporta il discorso alla necessità di progettare, di allestire uno schema per la corretta disposizione degli elementi. Le

<sup>552</sup> GRABAR 1974, pp. 241-242.

<sup>553</sup> Cfr.: GRABAR 1992, p. 142. Il "brick style" costituisce un altro esempio in cui, come nell'*opus sectile*, struttura e forma sono intimamente connessi (cfr. *supra*, par. 1, p. 125), e rappresenta un felice connubio tra funzioni strutturali e funzioni ornamentali, tra funzionalità e dispendio (cfr. *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 26-27).

conoscenze geometriche divengono fondamentali, e garantiscono alle tecniche di decorazione islamiche la possibilità di applicarsi ed estendersi su tutte le superfici, secondo rapporti di proporzionalità costanti ed armonici.

La geometria soprattutto è la disciplina nella quale arte e scienza si fondono, generando formule normative che rispondono egregiamente alla necessità di estendere l'ornamento a tutte le superfici, secondo quell'*horror vacui* che, grazie a Gombrich ed ai suoi raffinati discernimenti, possiamo ribattezzare *amor infiniti*<sup>554</sup>. Se nell'*opus sectile* classico romano la modularità degli elementi si adatta al riempimento di uno spazio, nell'ornamento islamico il reticolo geometrico si presta a riempire lo spazio, generando sistemi aperti atti ad estendersi idealmente su tutte le superfici disponibili, all'infinito.

In virtù delle sue proprietà, la geometria organizza la decorazione islamica, che perciò gode di alcuni principi fondamentali: la suddivisione, la ripetizione, l'intreccio, la connessione, la sovrapposizione<sup>555</sup>. Tali principi rispondono agli elementi che Carboni definisce *sigilli ontologici* del pensiero e della *visibilità*<sup>556</sup>. È possibile identificare le mansioni peculiari della geometria nella logica dell'ornamento islamico, in particolare: la funzione di disporre armonicamente gli elementi decorativi sulle superfici architettoniche o anche di scomporre regolarmente il piano per dare esatta collocazione alle singole unità; la funzione di estendere il *pattern* all'infinito; infine la funzione, fondamentale, di generare motivi ornamentali. La geometria è il più potente dei generatori, e le possibilità di creare motivi sono pressoché infinite. L'artigiano islamico può beneficiare di queste virtù, concedendosi libertà creative lontane dai vincoli delle rappresentazioni del mondo reale. Per mezzo della geometria l'artigiano può dare libero sfogo al piacere della creazione.

Le funzioni della geometria nell'ornamento islamico, ovvero scomporre o suddividere, estendere all'infinito, generare, sono tutte condensate nei *pattern* geometrici, negli schemi disegnativi, precisamente in ciò che è stato definito *reticolo geometrico regolare*. Ancora una volta è possibile considerare che lo schema disegnativo, per quanto non corrisponda necessariamente ad un particolare *pattern*, costituisce la matrice del *pattern*, mentre la scienza della

<sup>554</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 100.

<sup>555</sup> Cfr.: Cfr.: BAER 2002, p. 563.

<sup>556</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 164. Nella percezione dell'ornamento ciò che procura piacere secondo Carboni non è il rappresentativo, ma «uno strato arcaico-fontale della percezione [...], primitivo, pre-figurale [...], il contrasto, l'armonia, l'intreccio, la connessione, la sovrapposizione...»

geometria può essere definita *generatrice di matrici*. Tutte le proprietà della geometria, compresa la modularità, si riflettono nel reticolo geometrico. Esso, più del modulo, racchiude i misteri della creazione dei motivi ornamentali.

Se ne accorse subito M. C. Escher, dando precocemente prova di come la geometria potesse rendere prodigiosa la creazione artistica.

Escher fu attratto in particolare dalla capacità degli artisti islamici di scomporre il piano regolarmente, dando luogo agli effetti di *controcambio*<sup>557</sup> di cui egli stesso divenne in seguito maestro (Fig. 54).

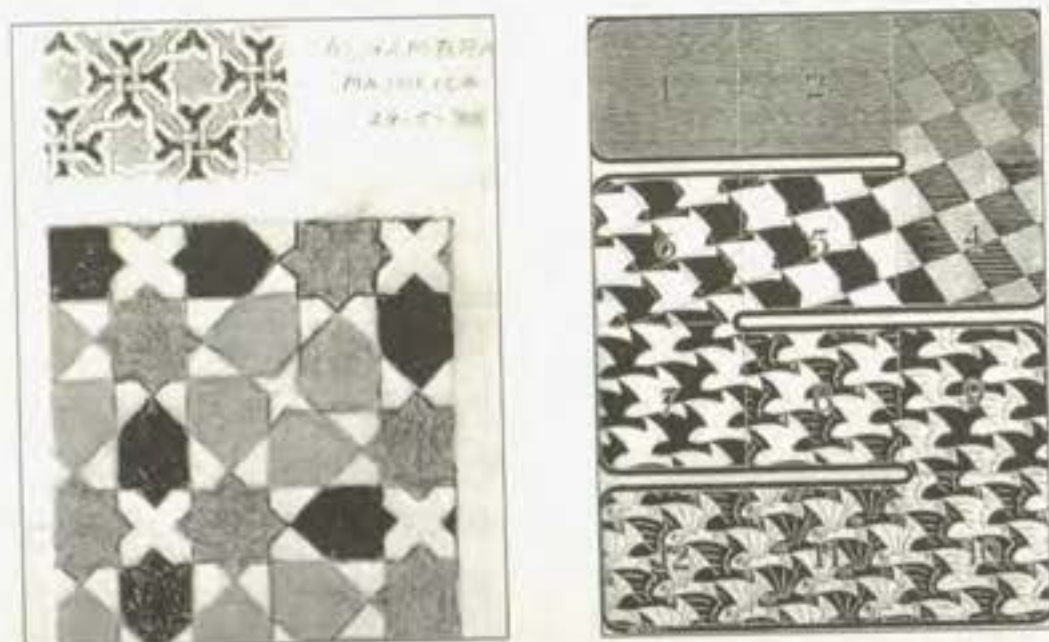


Fig. 54. M. C. Escher, schizzi eseguiti all'Alhambra nel 1936 e *Genesi di una metamorfosi*, 1939. Da B. Ernst, *Lo specchio magico di M. C. Escher*, Berlino 1990.

Ma soprattutto Escher seppe mettere a frutto ciò che l'arte islamica indica chiaramente, ovvero che nella geometria può trovarsi il principio dell'arte decorativa.

Prima di Escher approdarono alle stesse valutazioni sull'ornamento islamico studiosi come Owen Jones e Jules Bourgoïn.

Owen Jones dedicò le sue ricerche all'ornamento in generale<sup>558</sup>, ma giunse a formulare analisi proficue sull'ornamento islamico. Se nei suoi *Principi generali*<sup>559</sup> egli condensa i risultati delle sue osservazioni sull'ornamento,

<sup>557</sup> Il controcambio consiste nel disegno di forme che possono essere al contempo figura e fondo. In genere è sufficiente capovolgere l'immagine per *controcambiare* le figure percepite. Anche in questo caso gioca un ruolo determinante il dato cromatico. Cfr.: GOMBRICH 1979, pp. 109-111: «...maestri supremi del controcambio furono i disegnatori islamici, che modificavano i loro schemi a grigliato finché figura e sfondo non si corrispondessero nel modo più sorprendente...».

<sup>558</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, pp. 100-101.

<sup>559</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, pp. 101, note 445 e 446.

tracciando una sorta di manuale del decoratore, in linea con il suo intento di promuovere l'arte della decorazione e dissuadere dalla *storturata tendenza* di copiare<sup>560</sup>, nelle sezioni testuali dedicate agli stili ornamentali Jones esibisce le sue capacità analitiche, identificando le proprietà intrinseche e le leggi che regolano ciascuna forma ornamentale.

Già nella proposizione 8, sintetica ed efficace, Jones condensa un principio fondamentale: «*All ornament should be based upon a geometrical construction*»<sup>561</sup>. Molta cura viene dedicata inoltre al rispetto delle proporzioni ed all'analisi delle dinamiche percettive. La proposizione 9 dichiara: «*...the whole and each particular member should be a multiple of same simple units*»<sup>562</sup>. L'affermazione riporta ancora una volta l'attenzione sulla scomponibilità del piano, sull'unità semplice, la cella elementare, il modulo la cui reiterazione e giustapposizione genera il *pattern*. Infine merita di essere menzionata la proposizione 14: «*Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another*»<sup>563</sup>. Il dato cromatico, come osservato, gioca un ruolo fondamentale nella dinamica della percezione, nell'arrangiamento delle forme e nella generazione dei *pattern*<sup>564</sup>.

Le osservazioni critiche e l'analisi dell'arte islamica vengono significativamente suddivise da Jones, secondo criteri geografico - culturali, in sezioni differenti: *Arabian Ornament*, *Moresque Ornament* e *Persian Ornament*<sup>565</sup>. In *Arabian Ornament*<sup>566</sup> Jones rileva immediatamente le particolarità dell'ornamento di matrice orientale, in cui i singoli elementi, isolati ed emergenti dal fondo nell'arte classica greca e romana, vengono interconnessi tra loro, in una tensione verso l'illimitata estendibilità. La loro ripetizione genera

<sup>560</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, pp. 100, nota 444.

<sup>561</sup> JONES 1856, p. 5. Cfr. anche GRABAR 1992, p. 121-129.

<sup>562</sup> *Ibidem*.

<sup>563</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>564</sup> Cfr. *supra*, par. 1, p. 117 e p. 127.

<sup>565</sup> Jones si colloca nel clima romantico in cui la tendenza è quella di distinguere gli stili in virtù di criteri culturali ed ideologici (cfr. *supra*, Cap. II, par. 6, pp. 102, nota 448). Inoltre egli vedeva l'evoluzione dello stile di una civiltà secondo le dinamiche di progresso e declino tipiche del tempo (cfr.: *supra*, Cap. I, par. 3, pp. 22 e nota 91). Esplicita in tal senso la proposizione 13: «*Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Arts declines*» (cfr.: JONES 1856, p. 6). In pratica Jones ammette, anzi suggerisce la stilizzazione e l'astrazione degli elementi formali impiegati per decorare, ma mette in guardia dal rischio di perdita dell'organicità, connessa a suo avviso con il declino dell'arte (si veda anche Cap. II, par. 6, p. 103, nota 453).

<sup>566</sup> JONES 1856, pp. 56-60.

inoltre ulteriori motivi, svelando varietà di forme nuove. A partire da tali principi si introduce l'ambiguità percettiva tipica dell'arte islamica<sup>567</sup>. Jones peraltro svela così una proprietà fondamentale del *pattern* islamico: l'intreccio. Essa determina l'impossibilità di identificare un modulo univoco. Si tratta praticamente di ciò che è stato definito *disegno a sviluppo*<sup>568</sup>, che secondo Grabar non può essere visto "monotticamente", ovvero non può essere percepito in un solo modo<sup>569</sup>.

Seguendo le riflessioni di Jones i *Mori* avrebbero introdotto un altro elemento precipuo dell'ornamento islamico, ovvero la compresenza di due o più piani sovrapposti. Figura e fondo si mescolano o si scambiano reciprocamente.

Le pagine dedicate al *Moresque Ornament*<sup>570</sup> mostrano un livello di approfondimento maggiore, probabilmente in virtù degli studi che Jones condusse all'Alhambra e che gli fecero acquisire un'intima conoscenza del monumento almohade<sup>571</sup>. Tra i principi generali dell'ornamento *moresco* che Jones individua, il primo, in cui l'autore coagula tutte le virtù dell'ornamento, sarebbe sufficiente non solo per definire le peculiarità della decorazione islamica, ma anche per comprendere il pensiero dell'autore:

We believe that true beauty in architecture results from that "repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections are satisfied, from the absence of any want [...] The Mohammedan, and Moors especially, have constantly regarded this rule; we never find a useless or superfluous ornament; every ornament arises quietly and naturally from the surface decorated. They ever regard the useful as a vehicle for the beautiful; and in this they do not stand alone: the same principle was observed in all the best periods of art: it is only when the art declines that true principles come to be disregarded; or, in an age of copying, like the present, when the works of the past are reproduced without the spirit which animated the originals."<sup>572</sup>

<sup>567</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, pp. 75-82.

<sup>568</sup> Cfr. *supra*, par. 1, p. 123.

<sup>569</sup> La parola *monoptic*, altro efficace neologismo introdotto da Grabar, si riferisce a quegli elementi o forme che vengono percepite ad un unico sguardo (cfr.: GRABAR 1992, p. xxiv). Secondo Grabar in molti casi l'arte islamica non può essere percepita *monoptically*, poiché la principale proprietà operativa dei motivi geometrici è la ripetizione che genera a sua volta ulteriori motivi. La geometria non ha fine in se stessa, ma è «an intermediary to some other effects» (cfr.: *ivi*, pp. 141-142).

<sup>570</sup> JONES 1856, pp. 66-74.

<sup>571</sup> Si tratta in particolare di una serie di rilievi in pianta ed in alzato: Jules Goury, Owen Jones, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, London 1842 - 1845.

<sup>572</sup> *Ivi*, p. 67. La parte in corsivo nel testo di Jones corrisponde ad una delle sue proposizioni (la numero 4), evidentemente ricavata dalla contemplazione dell'ornamento islamico.

Sorprende che Jones abbia vivacemente indicato le funzioni primarie dell'ornamento islamico: conferire bellezza e procurare piacere<sup>471</sup>.

Ritornando alla proprietà fondamentale del *pattern* islamico, ovvero l'intreccio, Jones dedica un intero paragrafo ai motivi intrecciati ed alle loro proprietà geometriche, sottolineando che qualsiasi motivo è generato dall'intersezione di linee equidistanti. La maggiore conquista di Jones è quella di aver trovato, o almeno così pare, il principio generatore di tutti i motivi ornamentali islamici caratterizzati dall'intreccio geometrico, la matrice di tutti i *pattern*. Si tratta, ovviamente, di reticoli geometrici regolari, in particolare due griglie che Jones definisce *diagrammi* (Fig. 55).

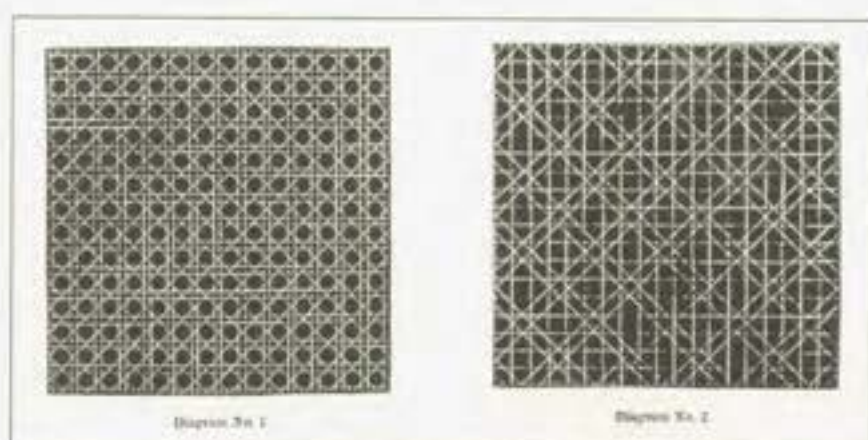


Fig. 55. I diagrammi individuati da Owen Jones. Da Jones 1956, ed. 1986.

Tali diagrammi sono governati dallo stesso principio: ad una griglia di rette perpendicolari equidistanti sono sovrapposte griglie differenti, rotate di quarantacinque gradi (Fig. 56).

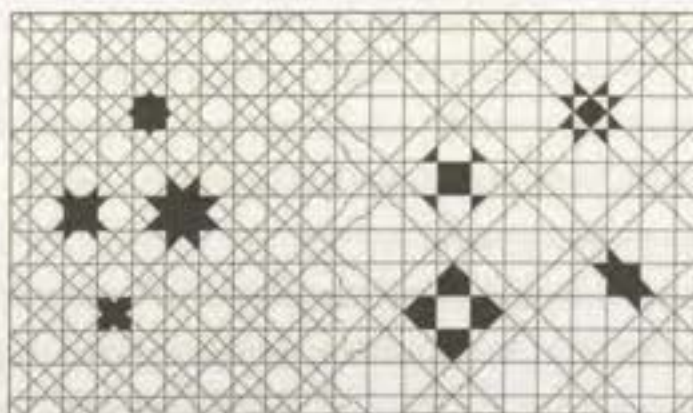


Fig. 56. I diagrammi di Jones illustrati in figura 55 si basano sui medesimi principi, e consentono di sviluppare diversi motivi geometrici.

<sup>471</sup> Si tratta delle proprietà definite da Grabar attraverso i termini *calliphoric* e *terpnopoietic*. Cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, p. 80.

In effetti attraverso questi reticoli geometrici è possibile realizzare una quantità illimitata di motivi ornamentali. Jones, nelle illustrazioni delle sue tavole, ne individua un buon numero (Fig. 57).

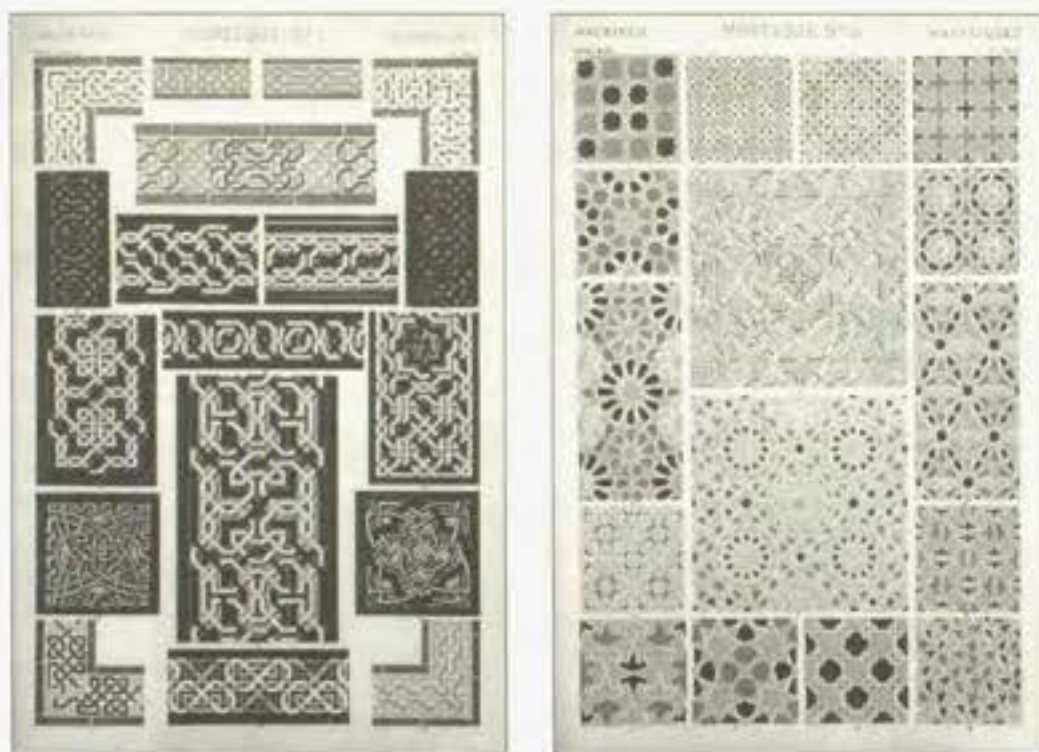


Fig. 57. Owen Jones, *The Grammar of Ornament, Moresque Ornament*, pl. XXXIX e pl. XLIII. Da Jones 1956, ed. 1986.

La loro varietà dipende principalmente dai diversi elementi modulari che possono essere identificati attraverso le differenti disposizioni cromatiche. I moduli geometrici però non possono essere isolati facilmente, poiché si tratta sempre di *disegni a sviluppo* che seguono principi di isotropia complessa. In altre parole identificare un modulo non fornisce alcun esito. Più utile sembra essere lo schema costruttivo, il reticolo geometrico: quantomeno esso offre la possibilità di identificare le forme o celle elementari, che nel caso di una tarsia corrisponderebbero alle tessere stesse.

Il solo schema però, occorre ripeterlo, non permetterà di identificare un dato *pattern*. L'importanza dello schema o reticolo geometrico, è stato detto all'inizio del capitolo, consiste nel fatto che esso permette più del modulo di comprendere le dinamiche della creazione artistica.

In tal senso appare evidente la differenza tra la semplicità modulare delle decorazioni in *opus sectile* di epoca classica e la complessità degli schemi geometrici utili alla realizzazione dei motivi ornamentali islamici.

Per quanto complicati, i motivi geometrici romani sono sempre riconducibili al quadrato, e le forme derivanti sono relativamente semplici. I decoratori islamici invece, attraverso la geometria quale generatore di forme, progettano e sviluppano schemi complessi, dando vita ad un'infinità di motivi e configurazioni nuove. Mentre il decoratore di epoca classica è un riempitore di spazi, che utilizza forme precostituite e modelli preesistenti per raggiungere il suo obiettivo, il decoratore islamico è più un progettista dello spazio, un disegnatore di forme e modelli inediti<sup>574</sup>.

Jones attraverso il suo testo ambiva ad incoraggiare l'ideazione e la creazione di nuove decorazioni, fornendo gli strumenti e le norme per stimolare l'inventiva. Jules Bourgoïn sembra abbia accolto questo invito.

Egli sviluppa quello che in Jones è solo un accenno, trasforma le proposizioni grammaticali dell'autore inglese in un'intera teoria dell'ornamento.

Anche Bourgoïn sembra aver identificato le griglie generatrici di Jones, i reticoli geometrici che consentono la creazione di un'infinità di motivi (Fig. 58).

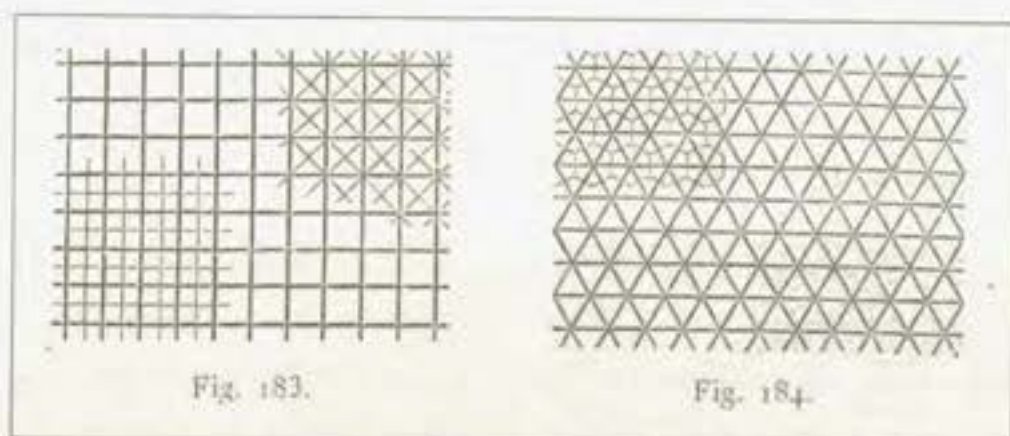


Fig. 58. Jules Bourgoïn, *Théorie de l'ornement*, figg. 183 e 184. Da Bourgoïn 1873.

Ma l'autore francese si spinge oltre. Il suo metodo è puramente geometrico e scientifico; la sua teoria approda ad un livello estremamente raffinato, e attraverso deduzioni empiriche giunge a rivelare le norme universali per realizzare strutture geometriche complesse. Dalle griglie generatrici composte da linee rette Bourgoïn giunge alle linee curve, risalendo alla circonferenza ed al suo centro, il punto, origine di tutta la geometria<sup>575</sup> (Fig. 59).

<sup>574</sup> Cfr.: GOMBRICH 1979, p. 99.

<sup>575</sup> Nell'Islam il punto è considerato simbolo dell'unità del divino, da cui prenderebbe forma la molteplicità del creato (cfr. *supra*, Cap. II, par. 4, p. 65, nota 284). In effetti anche altri autori, ed in particolare Keith Critchlow, riconducono al punto ed al cerchio l'origine di tutti i motivi e di tutte le forme poligonali dell'ornamento islamico (cfr. *infra*, p. 147).

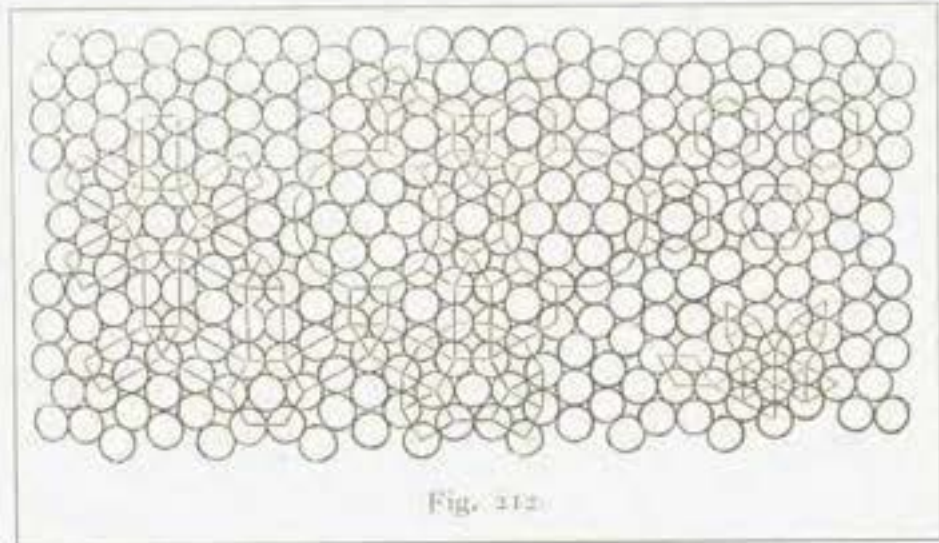


Fig. 59. Jules Bourgoïn, *Théorie de l'ornement*, fig. 212. Da Bourgoïn 1873.

Bourgoïn si dedica con passione allo studio ed all'analisi dell'arte islamica e dell'ornamento geometrico, e nel 1879 pubblica un intero volume dedicato agli intrecci: *Les éléments de l'art arabe – Le trait des entrelacs*. Bourgoïn diviene esso stesso un decoratore, nel senso che si impossessa dei principi che regolano l'ornamento geometrico dell'Islam. La quantità di motivi realizzati svela la sua smania tassonomica, ma al contempo apre il nostro sguardo all'infinito orizzonte dei *pattern* geometrici dell'arte islamica (Fig. 60).

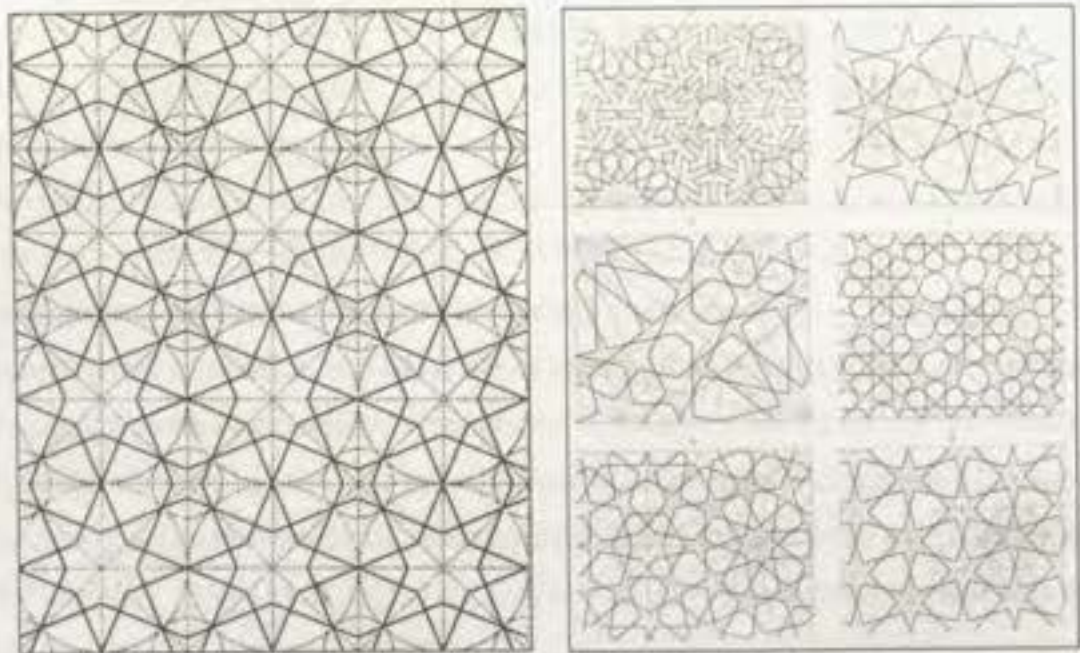


Fig. 60. Jules Bourgoïn, *Le trait des entrelacs*, da Bourgoïn 1879.

Nel 1879 Bourgoïn possiede già le chiavi interpretative per dispiegare il mondo dell'arte e dell'ornamento islamico:

Art arabe. Éléance et complexité par des involutions géométrique plus ou moins distinctes ou mêlées, et construites avec symétrie des figures abstraites, la flexion linéaire et une sorte de croissance organique: en d'autres termes, des thèmes purement géométriques que la graphique traduit par des épures, et que la technique met en œuvre en y enfermant la matière, tel est le fonds essentiel de l'art arabe.<sup>576</sup>

Poco più avanti Bourgoïn è ancora più sintetico ed efficace: «*L'ornement arabe est tout en involutions de lignes*»<sup>577</sup>.

L'approccio di Bourgoïn è convincente ed esaustivo per una semplice ragione: egli affronta di petto le geometrie islamiche, si allena a svelarne i misteri, impara a padroneggiarle. Cimentandosi nella realizzazione dei motivi Bourgoïn mette ordine, apprende profondamente, e riproduce. Se è vero che conosciamo effettivamente qualcosa quando sappiamo come si fa, Bourgoïn ha davvero nozione profonda dell'ornamento islamico, e per questo è capace più di ogni altro di trasmettere la sua conoscenza e la sua passione.

Enfin, comme recommandation dernière, et c'est ici tout le secret des entrelacs, nous dirons qu'il faut attendre d'un exercice répété que le maniement de ces lignes en apparence inextricables devienne facile et familier.<sup>578</sup>

Il senso dell'ordine di Bourgoïn lo induce infine a classificare, a suddividere le forme d'intreccio in serie o famiglie. Il criterio è semplice, e non si basa sulle forme elementari, né tantomeno sui moduli, ma semplicemente sui *pattern* sui motivi principali che la nostra percezione coglie all'interno dei reticoli geometrici che l'autore pazientemente raccoglie ed illustra.

La classification que nous avons adoptée pour la distribution des épures est la plus rationnelle, puisqu'elle repose sur les éléments généraux du tracé et sur les figures géométriques-types.<sup>579</sup>

<sup>576</sup> J. Bourgoïn, *Les éléments de l'art arabe – Le trait des entrelacs*, Paris 1879, p. 5.

<sup>577</sup> Cfr.: *ivi*, p. 8.

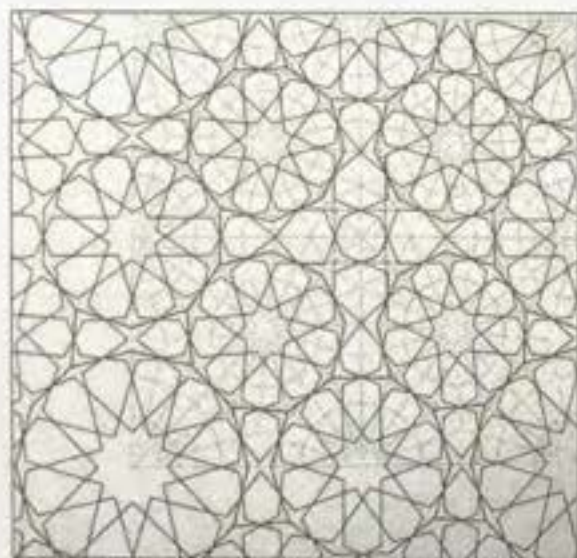
<sup>578</sup> Cfr.: *ivi*, p. 9.

<sup>579</sup> Cfr.: *ivi*, p. 11. Le famiglie dunque sono quella esagonale, quella ottagonale e via dicendo. L'autore tratta prima le famiglie contraddistinte da poligoni regolari dal numero di lati pari, prosegue poi con i poligoni dal numero di lati dispari. La famiglia pentagonale ad esempio è trattata per ultima poiché genera i motivi più complessi.

Uno degli studi in grado di eguagliare l'eccellente lavoro di Bourgoïn appare dopo circa un secolo, a nome di Keith Critchlow, che nel suo testo<sup>580</sup> dichiara espressamente di essersi ispirato all'opera del 1879.

Il titolo del lavoro di Critchlow, *Islamic Patterns, an Analytical and Cosmological Approach*, rivela subito la volontà dell'autore di spiegare le attitudini geometrico – matematiche degli artisti musulmani attraverso concezioni ideologiche improntate sulla tradizione *pitagorico – platonica* della mistica e dell'esoterismo islamici<sup>581</sup>, riconducendo la tassonomia delle forme geometriche alla simbologia metafisica e cosmica. Per quanto la sua tesi possa essere più o meno discutibile<sup>582</sup>, è certo che alcune sette mistiche islamiche abbiano conferito valore particolare alle forme geometriche euclidee, in particolare quella ismaelita dei *Fratelli della Purezza* (*Ikhwân alSafa'*), che alla fine del secolo X compilarono la loro enciclopedia in cinquantadue volumi:

Know, oh brother... that the study of sensible geometry leads to skill in all practical arts, while the study of intelligible geometry leads to skill in the intellectual arts because this science is one of the gates through which we move to the knowledge of the essence of the soul, and that is the root of all knowledge...<sup>583</sup>



Critchlow, secondo le concezioni islamiche, colloca nel *punto* l'origine di tutta la geometria. Dal punto si sviluppa la linea, il cerchio e da questo tutti i poligoni esistenti e tutte le forme geometriche conosciute<sup>584</sup> (Fig. 61).

Fig. 61. Keith Critchlow, *Specimen Islamic Patterns*, da Critchlow 1976.

<sup>580</sup> CRITCHLOW 1976.

<sup>581</sup> Cfr.: *supra*, Cap. II, par. 4, pp. 64-66. Critchlow, che attinge proprio dagli studi di Titus Burckhardt, scrive: «The thesis of the present book is that this self-evident mathematical patterns with their esoteric philosophical values became the invisible foundation upon which the 'art' was built. This meant that the Islamic artist was not only versed in mathematics in the geometrical sense, but that mathematics was integral to his art as it was a 'universal' structure supporting the intuitive insights that characterize all true art». CRITCHLOW 1976, p. 8.

<sup>582</sup> Cfr. con quanto sostenuto da Grabar: *supra*, Cap. II, par. 4, p. 81.

<sup>583</sup> Dal *Rasa'il*, *Enciclopedia dei Fratelli della Purezza*, Iraq, 980 ca.; trad. di S. H. Nasr; citazione da CRITCHLOW 1976, p. 7.

<sup>584</sup> *Ibidem*.

L'autore accompagna con delle efficaci didascalie ogni *pattern* geometrico, e riconduce ogni forma a dei precisi principi generatori.

Le immagini elaborate da Critchlow, che ricalcano *pattern* islamici autentici, permettono di comprendere la complessità tettonica dell'immagine geometrica e il virtuosismo della creazione artistica attraverso gradazioni tonali e tracce marcate in neretto (Fig. 62); al contempo lasciano che l'occhio si perda nei dilette della percezione, incantando lo sguardo e magnetizzando l'attenzione (Fig. 63).

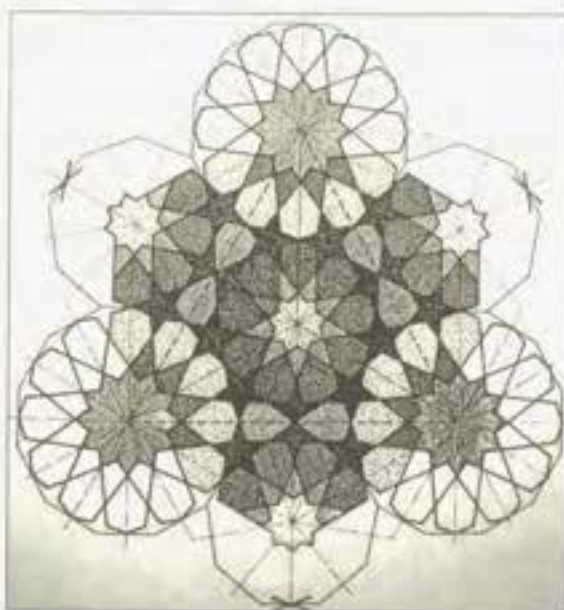


Fig. 62. Keith Critchlow, *Specimen Islamic Patterns*, da Critchlow 1976.

L'investimento di fondi ed energie necessari per realizzare l'ornamento geometrico determinano un certo grado di dispendio, che però garantisce esperienze visive uniche<sup>585</sup>, inducendo uno stato contemplativo direttamente connesso con la funzione ultima della decorazione islamica: procurare piacere.

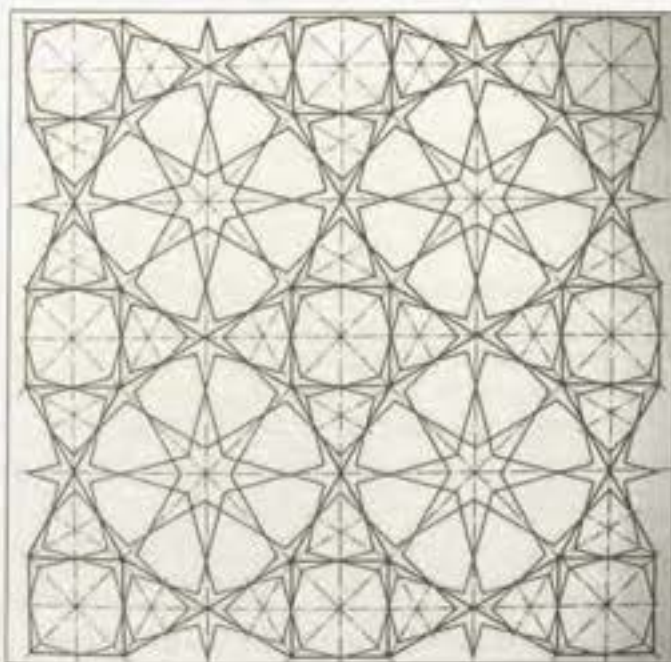


Fig. 63. Keith Critchlow, *Specimen Islamic Patterns*, da Critchlow 1976.

Per raggiungere questi obiettivi il dispendio deve misurarsi con il calcolo matematico, con la perfetta progettazione geometrica che implica inevitabilmente la conoscenza delle dottrine scientifiche. In tal senso la geometria è il perfetto connubio tra arte e scienza.

<sup>585</sup> Cfr.: GRABAR 1992, pp. 148-150.

Una fonte diretta di tale connubio ed un documento straordinario e sorprendente per la comprensione dell'arte, dell'architettura e dell'estetica islamica nei loro rapporti con la geometria e la matematica, è costituito da un rotolo-manoscritto redatto tra il secolo XV ed il XVI e conservato nel "Topkapi Sarayı Müzesi Kütüphanesi" di Istanbul: il *Topkapi Scroll*<sup>586</sup> (MS H. 1956; Fig. 64):

Il rotolo (*tūmār* in lingua persiana), presumibilmente di provenienza iraniana, contiene un ricco repertorio di schemi costruttivi utili per la realizzazione di piante di edifici, volte a *muqarnas* e decorazioni riconducibili alla tradizione



Fig. 64. *Topkapi Scroll*, sec. XV-XVI, Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Da Necipoğlu 1995.

architettonica timuride – turcomanna<sup>587</sup>.

Il primo elemento di notevole interesse consiste nel fatto che i modelli ed i *pattern* illustrati sono realizzati grazie alla presenza di griglie sul foglio, che consentono di sviluppare una quantità esorbitante di motivi. Gli architetti dell'Asia Centrale che ancora utilizzano questo genere di *manuali pratici*, definiscono *giriĥ* (parola persiana dal significato di *nodo*) i motivi così ottenuti.

This term refers to the nodal points or vertices of the weblike geometric grid system or construction lines used in generating variegated patterns for architectural plans and decorative revetments in two and three dimensions. [...] The same master builders differentiated this mode of geometric design from curvilinear vegetal pattern governed by a less rigorous, implicit underlying geometry.<sup>588</sup>

<sup>586</sup> Non si tratta dell'unico rotolo conosciuto, ma è certamente il meglio conservato. Un altro rotolo importante per quanto frammentario è il Tashkent Scroll (, ascrivibile al secolo XVI, scoperto nel 1930 ed originariamente conservato nelle collezioni del museo di Bukhara prima di essere restaurato e trasferito nella biblioteca dell'Istituto di Studi Orientali di Tashkent, presso l'Accademia di Scienze di Uzbek, in Uzbekistan. Cfr.: NECIPOĞLU 1995, pp. 3-14.

<sup>587</sup> Cfr.: *ivi*, p. 29-39.

<sup>588</sup> Cfr.: *ivi*, p. 9.



Fig. 65. *Topkapi Scroll*, sec. XV-XVI, Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi Kütüphanesi. Da Necipoğlu 1995.

Le griglie del *Topkapi Scroll*, in genere quadrettate, venivano disegnate con inchiostro nero, e si adattavano ai motivi bidimensionali (Fig. 65), mentre griglie *radiali*, più complesse, venivano incise con punta metallica e si prestavano alla resa grafica di elementi tridimensionali, in particolare *muqarnax*<sup>589</sup> (Fig. 66).

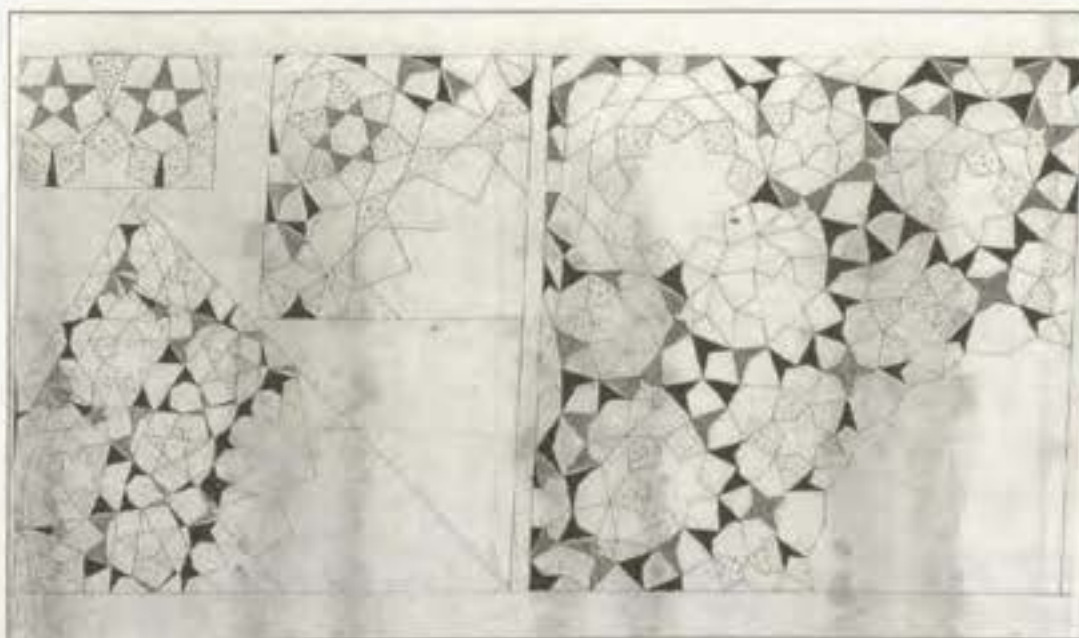


Fig. 66. *Topkapi Scroll*, sec. XV-XVI, Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi Kütüphanesi. Da Necipoğlu 1995.

<sup>589</sup> Cfr.: *ivi*, p. 31.

Attraverso queste proiezioni sul piano di elementi tridimensionali, di cui il più antico esempio conservato risale al 1270 ca.<sup>590</sup>, è possibile ricostruire materialmente intere volte a *muqarnas*<sup>591</sup> (Fig. 67). In pratica gli schemi, che nella maggior parte dei casi riproducono un quarto della volta, rappresentano veri e propri progetti, costituiscono le istruzioni per realizzare elementi tridimensionali complessi.

Il *Topkapi Scroll*, insieme ad altri esemplari manoscritti conosciuti, redatti tra i secoli XVI e XX (Fig. 68), testimonia la circolazione di modelli

che, al pari delle raccolte iconografiche occidentali, permettevano la diffusione e la riproduzione di decorazioni tipiche della cultura islamica, caratterizzate dall'assenza di soggetti significanti, ma contenenti un bagaglio di conoscenze inestimabile.

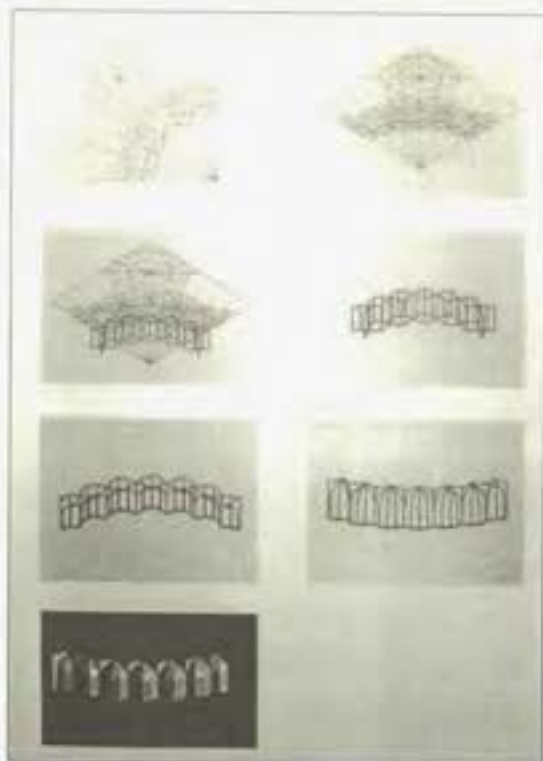


Fig. 67. Ricostruzione virtuale di una volta a *muqarnas* eseguita partendo da uno dei disegni del *Topkapi Scroll*. Da Mohammad al-Asad, in Necipoğlu 1995.

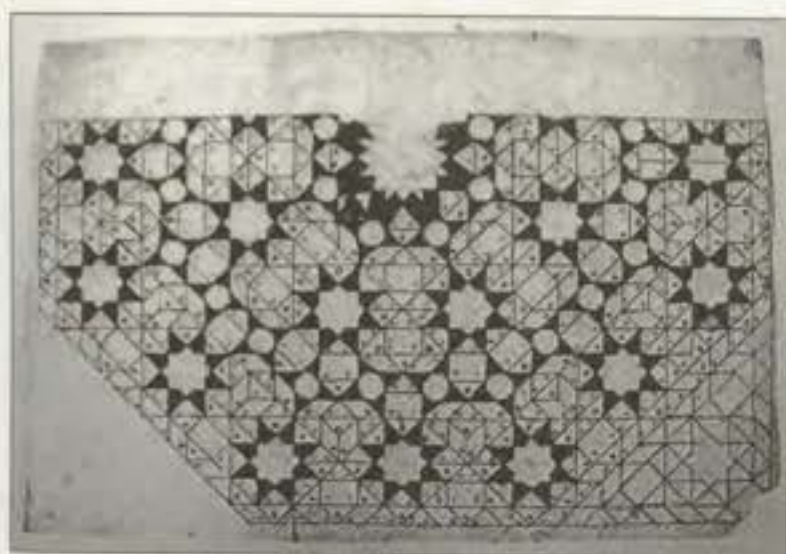


Fig. 68. El Bouri, disegno per la metà di una volta a *muqarnas*. Marocco, sec. XX. Da Necipoğlu 1995.

<sup>590</sup> Si tratta di una lastra di stucco incisa scoperta in Iran e conservata presso il Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Teheran. Cfr.: NECIPOĞLU 1995, p. 5, fig. 1.

<sup>591</sup> Cfr.: *The muqarnas: a geometric analysis by Mohammad al-Asad*, in NECIPOĞLU 1995, pp. 349-360.

La conoscenza delle discipline scientifiche e della geometria veniva tradotta e riversata in queste raccolte e, attraverso queste, nei manufatti e nelle decorazioni ornamentali. Aldilà di qualsiasi significato simbolico, la geometria per l'Islam è il più potente generatore di forme, e gli artisti musulmani seppero sfruttarla più di qualunque altro artigiano al mondo.

L'importanza della cultura scientifica nell'arte e nell'intera civiltà islamica è attestata da diversi manoscritti dei quali i più antichi risalgono al secolo X (Figg. 69 e 70).



Fig. 69. Abu al-Wafa' al-Buzjani, *Kitāb fīmā yahtāju ilayhi al-ḥānī min a'māl al-handasa* (Su ciò che l'artigiano necessita sapere per la costruzione geometrica), fine del secolo X. Copia del sec. XV. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, MS Ayasofya 2753, fols. 34, 35. Da Necipoğlu 1995.



Fig. 70. *Fī tadakkul al-ashkāl al-mutashābiha wa al-mutawāfiqa* (Sull'intreccio di figure simili o congruenti), trattato anonimo redatto tra i secoli XI e XIII. Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Persan 169, fol. 192r. Da Necipoğlu 1995.

La conoscenza geometrica ed il calcolo matematico erano strumenti fondamentali che consentivano la realizzazione di un progetto, essenziale ed imprescindibile per l'esecuzione delle decorazioni geometriche dell'Islam.

Riavvicinandoci al nostro ambito specifico di studi, e per avere un'idea chiara e tangibile di quanto fossero importanti gli strumenti scientifici, ma soprattutto per comprendere quale livello di perizia tecnica e virtuosismo raggiungessero gli artisti musulmani, è possibile prendere in considerazione gli studi geometrico – matematici di Giuseppe Oddo<sup>592</sup>.

<sup>592</sup> Cfr.: Oddo 2002.

Egli ha studiato in particolare le decorazioni in *opus sectile* del Duomo di Monreale (1172-1184), caratterizzate dalla presenza di motivi islamici a nastro intrecciato<sup>593</sup>. Si vedrà che questo tipo di decorazione compare per la prima volta in Sicilia nella Cappella Palatina di Palermo, consacrata nel 1140<sup>594</sup>. Per il momento è sufficiente osservare che lo studio di questi fregi consente di introdurre due considerazioni fondamentali.

La prima: l'intreccio può essere apprezzato al massimo delle sue potenzialità ed esibisce pienamente le sue proprietà geometriche se la linea acquista uno spessore sufficiente ad esaltarne l'andamento e risaltarne i virtuosismi (Fig. 71).

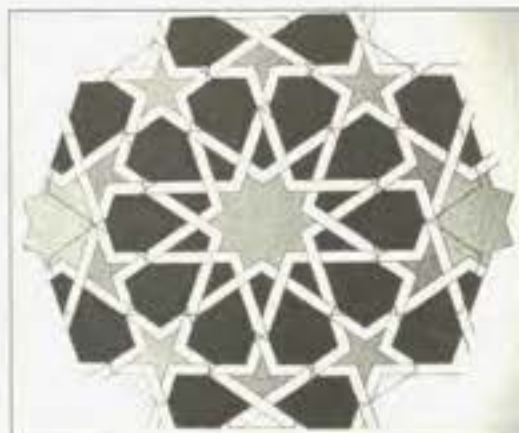


Fig. 71. Keith Critchlow, *Spectamen Islamic Patterns*, da Critchlow 1976.

La seconda: i nastri intrecciati, applicabili a tutte le tecniche secondo la specifica trasferibilità distintiva dei motivi islamici da un *medium* ad un altro<sup>595</sup>, possono essere realizzati tramite la tecnica dell'*opus sectile* (Fig. 72).



Fig. 72. Palermo, Cappella Palatina, iconostasi, 1140 ca. Particolare.

<sup>593</sup> I più antichi motivi a nastro intrecciato conosciuti sono attestati nello Yemen, e risalgono al secolo IX. Si tratta nella maggioranza dei casi di intrecci geometrici che formano stelle a sei ed a otto punte. Cfr. M. V. Fontana, *La pittura islamica dalle origini alla fine del Trecento*, Roma 2002, pp. 41-48. Il motivo del nastro intrecciato ebbe notevole successo e diffusione in Siria ed in Nord Africa a partire dal secolo XI, sviluppandosi particolarmente in epoca fatimide. Dal secolo XII investe quasi tutte le tecniche decorative dell'Islam e quasi tutti i *medium*, in particolare legno e materiali lapidei.

<sup>594</sup> Cfr. *infra*, Parte II, Cap. II, par. 1, pp. 187-194.

<sup>595</sup> In particolare le tecniche ornamentali islamiche, molte delle quali rivelano una presumibile derivazione da quella tessile (cfr.: GRABAR 1992, p. 141), sono facilmente trasferibili da un *medium* ad un altro. Determinati motivi ornamentali possono trovarsi applicati nel rilievo marmoreo, nello stucco, nell'intaglio, nelle tarsie lignee ed infine anche nell'*opus sectile*. Ciò potrebbe essere dovuto in primo luogo alla variabilità dei materiali disponibili nelle diverse regioni geografiche. Cfr.: BAER 2002, p. 556 e p. 563.

L'espansione della linea da elemento ad una sola dimensione ad elemento bidimensionale comporta necessariamente un livello di complessità maggiore.

Per averne un'idea basterebbe provare a scrivere il proprio nome con lettere in stampatello che abbiano un certo spessore.

L'inserimento del nastro intrecciato nel motivo ornamentale in *opus sectile* rende notevolmente complessa la progettazione dello schema necessario per il taglio delle tessere. La linea che prima era giunta di malta acquista una sua dimensione, diviene nastro e dunque tessera, sottrae spazio agli elementi adiacenti turbando tutti i rapporti proporzionali tra le tessere (Fig. 73). In particolare lo spessore dei nastri intrecciati costituisce una variabile dalla quale dipendono tutti i rapporti di interdipendenza tra le figure geometriche. Esistono precise funzioni geometrico - matematiche che, regolando tali rapporti, permettono la corretta progettazione e l'esecuzione del motivo in *opus sectile*<sup>596</sup> (Fig. 74).



Fig. 73. L'inserimento del nastro intrecciato nel pattern muta necessariamente tutti i rapporti proporzionali tra le tessere. Da Oddo 2002.

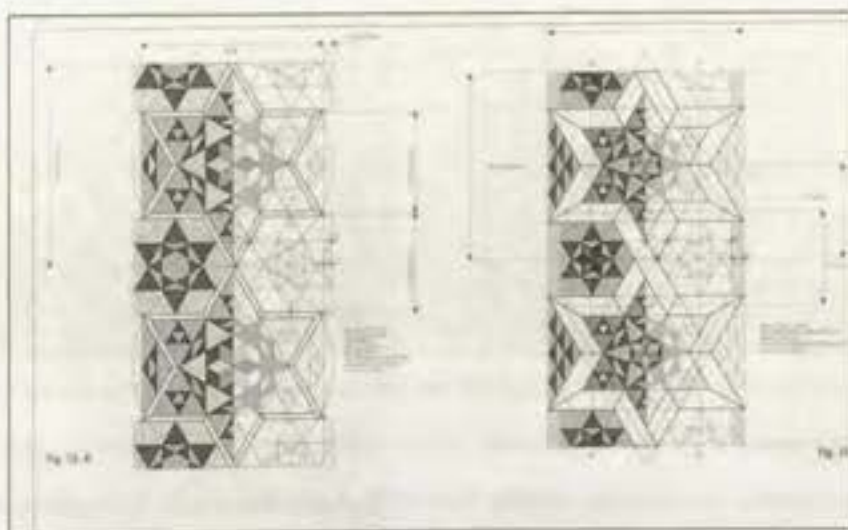


Fig. 74. Lo spessore del nastro intrecciato, se inadeguato, può determinare la mancata collimazione tra le tessere, compromettendo l'esecuzione del motivo ornamentale. Da Oddo 2002, figg. 15.A e 15.B.

<sup>596</sup> Cfr. ODDO 2002. L'autore dimostra efficacemente, attraverso formule geometrico - matematiche, che la possibilità di riempire gli spazi tra i nastri intrecciati attraverso figure geometriche regolari, collimando la superficie disponibile, dipende dalla larghezza dei nastri stessi ( $s$ ). In particolare, perché la collimazione sia possibile, esiste un solo valore di  $s$ . Emerge dunque la necessità di un calcolo progettuale, tanto che Oddo definisce "artisti matematici" gli artigiani che operarono nei cantieri siciliani (*ivi*, p. 42). Quel che interessa sottolineare in questa sede è la relazione geometrica tra la larghezza del nastro e la dimensione delle tessere.

Secondo Gombrich, gli artigiani musulmani erano stimolati proprio dal «recalcitrare del materiale e dalle leggi inesorabili della geometria»<sup>297</sup>.

Nessun materiale è più recalcitrante del marmo e del porfido, nessuna tecnica è tanto condizionata dalla geometria quanto l'*opus sectile*. La sua versione a nastri intrecciati realizza il massimo grado di virtuosismo tecnico ed esecutivo.

Si vedrà che in epoca normanna le decorazioni in *opus sectile* furono condizionate notevolmente dall'introduzione dei motivi ornamentali islamici a nastri intrecciati.

Si potrebbe anche dire il contrario, ovvero che in epoca fatimide i motivi ornamentali a nastri intrecciati furono realizzati in territorio normanno mediante la tecnica dell'*opus sectile* geometrico (Fig. 75).

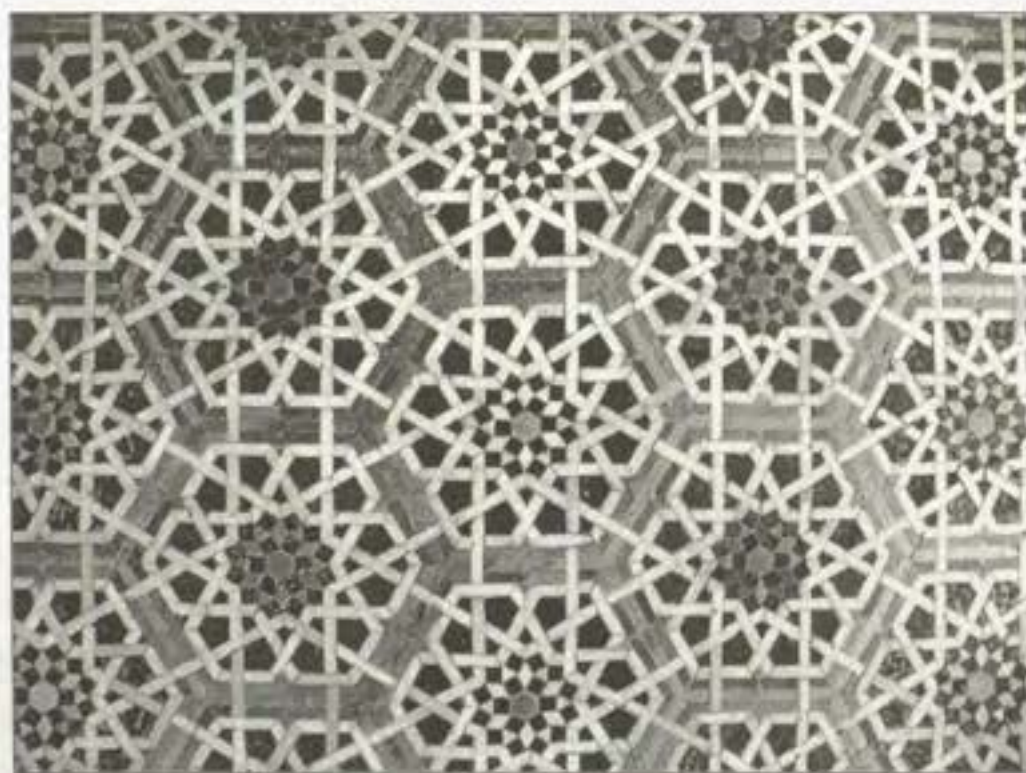


Fig. 75. Palermo, Cappella Palatina, 1140 ca. Decorazione in *opus sectile* del soglio reale.

Una cosa è sicura: durante il secolo XII la cultura islamica fatimide e quella occidentale si incontrarono attraverso l'intermediazione del regno normanno.

L'Italia meridionale e la Sicilia, regioni elette per l'incontro tra mondi lontani, costituirono luoghi di interfaccia in cui nuova arte prese forma.

<sup>297</sup> GOMBRICH 1979, p. 104.

### 3. Per un catalogo dei motivi ornamentali a tarsia marmorea nel medioevo

Affrontare la questione dell'interpretazione, della "lessicalizzazione" e della classificazione dei motivi ornamentali si è rivelato proficuo per mettere a fuoco alcuni aspetti peculiari delle decorazioni medievali in *opus sectile*. Queste sembrano costituire un sistema talmente aperto da rigettare qualsiasi tentativo di sistematizzazione. Di fronte alla forza immateriale della parola e del testo descrittivo, l'identificazione di un modulo geometrico costituisce a volte una forzatura che implica la perdita di informazioni relative allo *sviluppo* complessivo del disegno e del motivo ornamentale.

Il nostro "senso dell'ordine" però, come osservato precedentemente<sup>598</sup>, induce a sistemare, a trovare un posto per ogni cosa, soprattutto quando gli oggetti sottoposti ad un ordine scaturiscono da una visione ordinata del mondo. Come in un *puzzle*, ogni pezzo può trovare la sua corretta collocazione proprio perché esso è generato da una ordinata atomizzazione dello spazio.

Così come lo sviluppo sintattico dell'ornamento è soggetto ad un ordine, ad una *taxis*, il ritmo come forma e configurazione del movimento, della coreografia corporea è scandito da un *metron*, da una misura che esprime la legge matematica.<sup>599</sup>

Trovare la legge matematica, la misura che governa il sistema dei motivi geometrici in *opus sectile* non è semplice. Sembrerebbe anzi che la legge non sia una soltanto, che non sia possibile applicare un solo principio. In certi casi, ed in particolare nei motivi islamici a nastri intrecciati, trovare un modulo geometrico è quasi impossibile; la scomposizione analitica non fornisce risultati soddisfacenti, risultando inefficace per illustrare il *pattern*.

Per sistemare e catalogare questa classe di motivi ornamentali allora bisognerebbe trovare una giusta misura, una dimensione intermedia tra la rappresentazione di intere superfici e l'identificazione arbitraria di un modulo che pur sempre nelle decorazioni geometriche può essere individuato.

<sup>598</sup> Cfr. *supra*, par. 1, pp. 120-122.

<sup>599</sup> Cfr.: CARBONI 2001, p. 173.

La traccia è quella indicata da Blanchard e dalla sua *équipe* nel 1973<sup>600</sup>:

Toutefois le souci d'efficacité pratique a accompagné notre recherche afin de chercher un juste milieu entre des décompositions analytiques inefficaces et de systématisations entièrement arbitraires.<sup>601</sup>

Avendo colto l'ambiguità e la mutevolezza precipua del lessico, nell'impossibilità di *classificare* le unità modulari, non resta che *catalogare* il modello di disegno, il *pattern*, così come avviene nei repertori grafici elaborati e compilati da Blanchard e Prudhomme (Fig. 76).

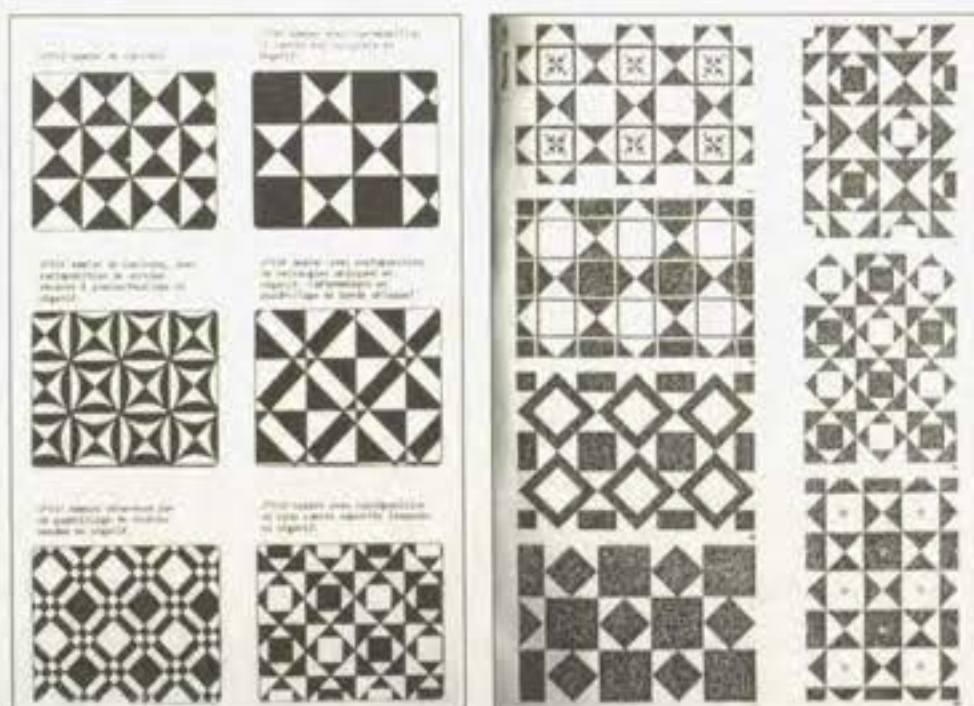


Fig. 76. Esempi di classificazione di motivi ornamentali in *opus sectile* e in *opus tessellatum*. Da Blanchard 1973, nn. 513-518 e Prudhomme 1985, tav. 120.

Nell'*opus sectile* geometrico medievale è possibile distinguere tra modelli di disegno che investono l'intera superficie decorata e modelli che interessano esclusivamente porzioni interne, fasce e campi dei singoli riquadri pavimentali. Pajares-Ayuela, nel suo testo sull'ornamento cosmatesco, definisce *framework* l'intera ossatura dei pavimenti<sup>602</sup>, mentre con la locuzione *interstitial fabric* fa riferimento ai motivi che ornano ciascun riquadro pavimentale<sup>603</sup>.

<sup>600</sup> BLANCHARD 1973.

<sup>601</sup> Cfr.: *ivi*, p. 12.

<sup>602</sup> Si tratta della «ritmica intelaiatura reticolare di bianche fasce marmoree» che Alessandra Guiglia Guidobaldi chiama anche «impaginazione del tessuto pavimentale». Cfr.: GUIGLIA GUIDOBALDI 1984, p. 60.

<sup>603</sup> Cfr.: PAJARES-AYUELA 2002, p. 154.

Questi ultimi tuttavia possono essere a loro volta suddivisi in motivi generali, come le *guilloché* ed i *quincunx*, composti da fasce marmoree intrecciate, e *pattern* interstiziali in *opus sectile* (Fig. 77).



Fig. 77. Salerno, Duomo, pavimento in *opus sectile*, 1127-1136. All'interno di ciascun riquadro, scandito da fasce marmoree costituenti l'impaginazione del pavimento, si trovano motivi nastriiformi ad intreccio o annodature e, negli interstizi tra questi, motivi geometrici in *opus sectile*.

William Tronzo, nella sua monografia sulla Cappella Palatina di Palermo<sup>604</sup>, per indicare quest'ultimi, ha impiegato il termine *micropattern*<sup>605</sup>, che letteralmente significa *micromodello*. Il termine, da me adottato, assume particolare significato se contrapposto al termine *macromodello*, che può essere impiegato per indicare il motivo complessivo di ciascun riquadro marmoreo pavimentale o parietale, il modello di disegno o *pattern* che su scala più larga regola la disposizione dei dischi di porfido nonché l'andamento delle bande in marmo ed in *opus sectile*<sup>606</sup>. Come il modulo è la cella elementare della geometria, il micromodello è la cella elementare del disegno, il *pattern* vero e proprio.

<sup>604</sup> TRONZO 1997.

<sup>605</sup> Cfr. *ivi*, p. 30.

<sup>606</sup> Cfr.: R. Longo, *Il corredo marmoreo della Cappella Palatina di Palermo. Storia ed ipotesi, vicende conservative e stato attuale*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università della Tuscia di Viterbo, relatore: prof.ssa M. Andaloro, correlatori: dott.ssa M. R. Menna, prof. R. Alaimo, a.a. 2001-2002 [non pubblicata], p. 44. Il macromodello può essere caratterizzato da linee dall'andamento rettilineo oppure da linee dall'andamento curvilineo (cfr. *infra*, Parte II, Cap. II, par. 1, p. 188).

Nella sezione dedicata al catalogo di immagini grafiche e fotografiche, suddiviso in tavole e schede relative ai quattro monumenti analizzati nel dettaglio in questo studio<sup>607</sup>, la classificazione dei *pattern* fa riferimento ai micromodelli, ordinati secondo tipologie.

La classificazione tipologica adottata, sulla falsariga di quella impiegata a suo tempo da Jules Bourgoïn nel volume dedicato ai motivi islamici ad intreccio<sup>608</sup>, segue un criterio logico che individua le figure geometriche dominanti nei micromodelli. Dalle forme più semplici come triangoli e quadrati si procede verso le forme più complesse, poligonali e stellate, fino ad arrivare alle tipologie a nastri intrecciati. Le forme individuate, in virtù dei principi definiti nei precedenti paragrafi, non si riferiscono necessariamente né alla forma delle tessere né a quella del modulo geometrico, ma a quella del micromodello o *pattern*.

Per ciascun monumento sono raccolti i relativi micromodelli; i quattro gruppi riflettono perciò l'evoluzione dei *pattern* nell'arco della prima metà del secolo XII, e consentono una visione d'insieme dei motivi impiegati nell'area presa in considerazione. Potendo seguire l'evoluzione dei motivi nel tempo e la loro diffusione nelle rispettive aree geografiche, risulta agevole formulare ipotesi sulle possibili relazioni ed influenze tra le maestranze che operarono nei diversi cantieri del meridione normanno.

---

<sup>607</sup> Si tratta in particolare di Sant'Adriano in San Demetrio Corone (1105 ca.), San Menna in Sant'Agata dei Goti (1110), Santa Maria dell'Amiraglio in Palermo (1143 ca.), Cappella Palatina di Palermo (1140 ca.). Cfr.: Parte II, *Rilievo delle decorazioni in opus sectile e catalogo dei motivi ornamentali in quattro monumenti normanni: Sant'Adriano, San Menna, Santa Maria dell'Amiraglio, Cappella Palatina*.

<sup>608</sup> Cfr. *supra*, par. 2, p. 146, nota 579.

SECONDA PARTE

*L'OPUS SECTILE* MEDIEVALE  
IN SICILIA E NEL MERIDIONE NORMANNO

*E poiché da cinquecento anni e più i maestri occidentali avevano perso l'abilità di esercitare tali arti e, grazie all'impegno di costui per aspirazione ed aiuto divino, sono riusciti a recuperarla in questo nostro tempo, affinché essa in Italia non andasse perduta più a lungo, da uomo dotato di ogni prudenza fece in modo che un gran numero di giovani del monastero fossero accuratamente educati in quelle medesime tecniche.*

Leone Marsicano  
*Chronica Monasterii Casinensis*<sup>609</sup>

Il primo Ottobre dell'anno 1071 viene consacrata la chiesa abbaziale di Montecassino, ricostruita *ex novo* nell'arco di cinque anni per merito dell'intraprendenza dell'abate Desidero. L'importanza capitale di questo momento per la storia e per l'arte romanica occidentale è ravvisabile nella cospicua letteratura scritta in proposito<sup>610</sup>. Paradossale il fatto che oggi quasi nulla rimanga della fabbrica desideriana<sup>611</sup>. «Non c'è dubbio che il caso di Montecassino è davvero singolare, oscillando fra due poli antitetici: la radicalità della perdita degli edifici, della decorazione, dell'arredo, da una parte e, dall'altra, la sussistenza di una massa di fonti di rara densità fra i quali quel *Chronicon* del quale a ragione si può convenire trattarsi di 'uno dei più inestimabili rapporti della realizzazione di un grande programma di costruzione giunto fino a noi dal Medioevo'»<sup>612</sup>.

<sup>609</sup> Leone Marsicano, *Chronica Monasterii Casinensis*, (1100 ca.), III, 27, vv. 97-101; trad. di Vinni Lucherini, da ACETO-LUCHERINI 2001, p. 57.

<sup>610</sup> Le voci più importanti sono: BLOCH 1952; A. Pantoni, *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino 1973; I. Raspi Serra, *Amalfi Montecassino Salerno: un corso fondamentale nella strutturazione e nel lessico dell'architettura romanica*, Salerno 1979; G. Carbonara, *Iusti Desiderii, Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'XI secolo*, Roma 1979; COWDREY 1986; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma-Cambridge 1986; F. Avagliano (a cura di), *Alfano I, Montecassino, Salerno*, Atti del III Convegno di Studi sul Medioevo meridionale, Salerno, Aprile 1987, Montecassino 1992; AVAGLIANO 1997; TOUBERT 2001.

<sup>611</sup> Manomessa più volte nel corso dei secoli e rasa al suolo durante l'ultimo conflitto mondiale, nel 1944.

<sup>612</sup> Cfr.: M. Andàloro, *Montecassino: memoria di una fabbrica perduta*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1995, pp. 51-69.

L'opera di Leone Marsicano<sup>613</sup> di fatto fornisce diversi elementi utili alla ricomposizione degli avvenimenti culturali che influenzarono in maniera determinante la produzione artistica nello spirito della *renovatio* gregoriana. Tra questi, il viaggio di Desiderio a Roma per procurarsi marmi di diversi colori, colonne e capitelli<sup>614</sup>, e l'invio di fiduciari a Costantinopoli per ingaggiare maestranze bizantine<sup>615</sup> costituiscono gli episodi più significativi.

Entrambi riflettono e al contempo contraddistinguono chiaramente le tendenze artistiche dell'ultimo quarto del secolo XI: Desiderio «importò artisti bizantini non per creare mosaico bizantino in Italia, ma per creare mosaico paleocristiano»<sup>616</sup>; allo stesso modo prese ispirazione per la sua chiesa dal modello della basilica di San Paolo fuori le mura (384-392 d.C.)<sup>617</sup>.

L'intento di rinnovare la chiesa a partire dalle sue fondamenta, traendo ispirazione dalle forme primitive della cristianità, contribuì al moltiplicarsi degli scambi culturali tra Roma e i diversi centri di produzione artistica, primo fra tutti Montecassino. Secondo Hélène Toubert, cercare di stabilire quale sia il centro propulsore di questa "rinascita paleocristiana" ha poca importanza<sup>618</sup>. L'autrice piuttosto, pur senza negare il ruolo privilegiato dell'*Urbe* quale polca ideologica di *renovatio* e fonte di materiali e forme, ha avuto occasione di sottolineare più volte come Roma e Montecassino costituissero due poli in costante relazione l'uno con l'altro<sup>619</sup>. Se da una parte Roma forniva un repertorio classico di iconografie e

<sup>613</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, redatta sul finire del secolo XI per volere dell'abate di Montecassino Oderisio, succeduto a Desiderio nel 1087. Sulla vita di Leone Marsicano e sulla sua Cronaca di Montecassino cfr.: ACETO-LUCHERINI 2001.

<sup>614</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, III 26, vv. 25-35. Cfr. anche: ACETO-LUCHERINI 2001, pp. 40-41; oltre che servire da materiali da costruzione, i marmi antichi avevano evidenti valenze simboliche ed estetiche.

<sup>615</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, III 27, vv. 90-97. Cfr. anche: TOUBERT 2001, pp. 77-78. La notizia viene fornita dallo stesso Leone Marsicano in un'altra opera, scritta qualche anno prima della *Chronica: Narratio de consecrazione ecclesie casinensis*, vv. 32-37, dove l'autore riferisce di artefici sconosciuti e provenienti «ex diversis orbis parti bus et ab ipsa quoque regia urbe Constantinopoli». Cfr.: ACETO-LUCHERINI 2001, p. 86. Infine la notizia è riportata anche da Amato di Montecassino che nella sua *Historia Normannorum*, III, 52, riferisce di artisti greci e sarracines chiamati da Costantinopoli e da Alessandria. Cfr.: *Storia de' Normanni di Amato di Montecassino*, a cura di V. de Bartholomaeis, Roma 1935, p. 175. La citazione di Amato si trova anche in GLASS 1980, p. 33, nota 1. Cfr. anche: COWDREY 1986, p. 55.

<sup>616</sup> Cfr.: E. Kitzinger, *The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 21, 1972, p. 160; la citazione è tratta da ACETO-LUCHERINI 2001, p. 118.

<sup>617</sup> Cfr.: M. D'Onofrio, *La Basilica di Desiderio a Montecassino e la Cattedrale di Alfano a Salerno: nuovi spunti di riflessione*, in AVAGLIANO 1997, pp. 231-248, in particolare p. 233.

<sup>618</sup> TOUBERT 2001, pp. 99-102, pp. 174-175.

<sup>619</sup> In particolare sembra che un'influenza diretta di Montecassino su Roma possa essere individuata nel ciclo di affreschi della basilica inferiore di San Clemente, realizzati verso la fine del secolo XI. Cfr.: *Roma e Montecassino. Nuove osservazioni sugli affreschi della basilica*

forme locali, dall'altra Montecassino arricchì quel repertorio attraverso la padronanza tecnica, la *peritia* dei maestri mosaicisti chiamati da Costantinopoli, che si traduceva in un rinnovato stile dell'arte figurativa, una diversa maniera di trattare le fisionomie ed il colore. Prova tangibile, almeno dal punto di vista tecnico, è il recupero dell'arte del mosaico, che caratterizzò buona parte delle decorazioni monumentali successive al cantiere di Montecassino. La tradizione locale, in parte dimenticata dalla *magistra Latinitas*<sup>620</sup>, ritornò in auge.

Un riflesso forse ancor più chiaro di rinnovamento, mediato dal cantiere di Montecassino, può scorgersi nella produzione di decorazioni in *opus sectile* dell'Italia centro-meridionale, tradizionalmente denominata *cosmatesca*.

Nel secolo scorso autorevoli voci, a partire da Guglielmo Matthiae<sup>621</sup>, si sono prodigate nel cercare di recuperare un equilibrio tra il peso dell'influenza bizantina, intermediata dal cantiere desideriano, e la consistenza delle tradizioni locali, in particolare romane, che avrebbero giovato di quell'influenza per pervenire alla compiutezza dell'arte cosmatesca. Esempio in tal senso un articolo, sempre attuale, di Alessandra Guiglia Guidobaldi<sup>622</sup>, che già nel titolo, *Tradizione locale ed influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, condensa i traguardi da lei raggiunti attraverso le conoscenze del sostrato culturale romano, ancora leggibile nei reperti archeologici, spesso frammentari, di pavimentazioni tardo-antiche ed alto-medievali<sup>623</sup>.

Sulla stessa linea si colloca il contributo di Dorothy Glass<sup>624</sup>, che pur rilevando la probabile discendenza dei Cosmati da Montecassino ipotizza una collaborazione rilevante di artigiani locali nello stesso cantiere desideriano<sup>625</sup>.

Che la tecnica dell'*opus sectile* romano abbia subito un'"impennata" grazie al cantiere di Montecassino sembra comunque indiscusso. Peter Claussen del resto

---

*inferiore di San Clemente a Roma*, in TOUBERT 2001, pp. 143-175, in particolare pp. 168-175. È rilevante considerare per contro che negli anni 70 del secolo XI sono attivi a Roma, sul Palatino, dei copisti, diretti da Leone Marsicano, allora monaco bibliotecario di Montecassino. La Toubert prende in considerazione queste informazioni per supportare la dipendenza delle pitture di Sant'Angelo in Formis (1072-1087) da modelli iconografici romani (cfr. *ivi*, pp. 75-102, in particolare p. 97 e nota 66).

<sup>620</sup> Cfr. *Chronica Monasterii Casinensis*, III 27, v. 98.

<sup>621</sup> MATTHIAE 1952.

<sup>622</sup> GUGLIA GUIDOBALDI 1984.

<sup>623</sup> GUIDOBALDI- GUGLIA GUIDOBALDI 1983. Per le pavimentazioni in *opus sectile* romane di epoca carolingia si segnala anche MCCLENDON 1980.

<sup>624</sup> GLASS 1980.

<sup>625</sup> Cfr. *ivi*, pp. 25-33. La Glass inoltre, avvalendosi dell'analisi compiuta del repertorio decorativo cosmatesco, restituisce possibili relazioni tra le famiglie dei diversi *atelier*, ipotizzando la probabile esistenza di cartoni e raccolte dei motivi ornamentali.

ha ricondotto la formazione di *Paulus*, capostipite della famiglia dei Cosmati, alla fabbrica desideriana<sup>626</sup>.

Leone Marsicano in effetti informa chiaramente che Desiderio, approfittando della presenza di artisti esperti «*in arte musiaria et quadrataria*»<sup>627</sup>, «*da uomo dotato di ogni arte e prudenza fece in modo che un gran numero di giovani del monastero fossero accuratamente educati in quelle medesime tecniche*»<sup>628</sup>.

Il celebre passo di Leone costituisce da sempre una pietra miliare per gli storici dell'arte medievale, ed ancora oggi fornisce spunti di riflessione.

Emile Bertaux conferì rilievo considerevole all'affermazione del cronista, ipotizzando per primo che l'arte dei Cosmati sia stata importata a Roma da artisti benedettini provenienti da Montecassino<sup>629</sup>. La critica dopo di lui si è mossa preferenzialmente in questa direzione, focalizzando l'attenzione sulle maestranze romane<sup>630</sup>. Ma la predominanza dell'interesse critico per la produzione romana ha decretato una sorta di monopolio storico e storiografico dei Cosmati. Sembra sia stato trascurato così un elemento che Bertaux invece aveva efficacemente rilevato:

On sait que le secret de l'*ars musiaria et quadrataria* ont été importés directement au Mont Cassin par les soins du fameux abbé Desiderio : les maîtres qu'il appela étaient des grecs, de Constantinople, et Léon d'Ostie, dans un passage célèbre, nous apprend qu'ils formèrent des élèves dans le monastère même. Je ne sais encore quels rapports ont pu exister entre les ouvriers sortis de cette école grecque et les mosaïstes romains qui à la fin du XIIe siècle, ont pu trouver dans leur ville [...]. Mais il me paraît certain qu'en dehors de l'école du Mont Cassin des groupes très actifs de mosaïstes et de sculpteurs se constituèrent dans la seconde moitié du XIIe siècle dans les villes de Salerne et d'Amalfi.

Per verificare l'eventualità che dalla "scuola" di Montecassino si siano formati, oltre i Cosmati, altri gruppi di artigiani specializzati indipendenti dalle maestranze romane, è utile analizzare le decorazioni successive al cantiere desideriano nel meridione normanno.

Il problema principale, come detto in precedenza, consiste nell'esiguità dei documenti disponibili per delineare la cosiddetta "scuola di Montecassino". Di contro, solamente a partire dalla definizione del prototipo cassinese è possibile tracciare le sue eventuali filiazioni.

<sup>626</sup> CLAUSSEN 1987, pp. 30-31.

<sup>627</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, III 27, v. 91.

<sup>628</sup> Cfr. *ivi*, vv. 100-101.

<sup>629</sup> Cfr.: BERTAUX 1895, p. 442; BERTAUX 1904, pp. 307-308.

<sup>630</sup> Cfr. *supra*, Parte I, Cap. II, par. 6, pp. 108-111.

A parte qualche frammento conservato nel Museo dell'Abbazia di Montecassino, l'unica traccia superstite della pavimentazione della chiesa desideriana è costituita da un disegno fatto realizzare da Erasmo Gattola nel 1713 prima che una nuova pavimentazione sostituisse l'originale<sup>631</sup> (Fig. 78).

Una migliore definizione della produzione in *opus sectile* legata alla "scuola di Montecassino" è possibile solamente attraverso l'esame diretto di quei rari monumenti legati, direttamente o meno, alla committenza desideriana.

Si tratta essenzialmente di individuare gli "anelli mancanti" «fra

*l'attività documentata degli operai desideriani [...] e quella dei più tardi marmorari romani*»<sup>632</sup>.

Due di questi sono senza dubbio la basilica di Sant'Angelo in Formis (1072-1087 ca.) e quella di San Benedetto a Capua (1085-1108 ca.)<sup>633</sup>. Entrambe di committenza desideriana, costituiscono «il principale residuo monumentale della stagione architettonica inaugurata nel terzo quarto dell'XI secolo dalla ricostruzione dell'abbazia di Montecassino»<sup>634</sup>.

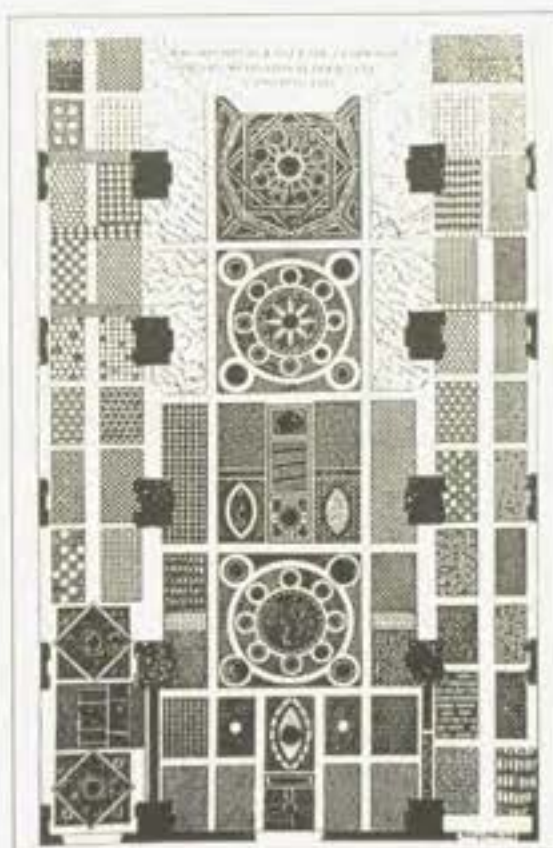


Fig. 78. Pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, 1066-1071. Disegno eseguito nel 1713. Da Bloch 1952.

<sup>631</sup> GATTOLA 1733, tav. VI. La nuova pavimentazione fu posata sopra l'antico pavimento, senza distruggerlo, nel 1725 ca. Cfr. anche: BLOCH 1952, p. 196 e fig. 222; ACETO-LUCHERINI 2001, p. 54, nota 41.

<sup>632</sup> La locuzione *anello mancante*, impiegata in DE LACHENAL 1995, p. 209, viene formulata espressamente da CLAUSSEN: «Si potrebbe così provare una specie di missing link delle origini dell'arte dei marmorari romani del XII secolo da Montecassino». Cfr.: CLAUSSEN 2000, p. 199; P. C. CLAUSSEN, *Renovatio Romae. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*. Dedicato a Reinhard Elze per il suo settantesimo compleanno, ed. da B. Schimmelpfennig e L. Schmutge, 1992, p. 9.

<sup>633</sup> Ai quali si potrebbe aggiungere Santa Cecilia in Trastevere: della chiesa titolare di Desiderio, che era anche cardinale romano, fu rinnovato l'arredo tra il 1060 e il 1080. Cfr.: CLAUSSEN 2000, p. 199.

<sup>634</sup> SPECIALE 2005, p. 1179.

Le vicende conservative delle pavimentazioni delle due chiese sono strettamente connesse e piuttosto complesse: di fatto sono ancora osservabili solo alcune porzioni frammentarie degli originari pavimenti in *opus sectile*<sup>635</sup>.

Giungono allora in aiuto due monumenti dello stesso periodo, conservati quasi integralmente: il pavimento della chiesa di Sant'Adriano in San Demetrio Corone (Cs) e quello della chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti (Bv) rappresentano un valido sostegno per delineare un quadro completo del contesto desideriano.

I due pavimenti sono stati analizzati nel dettaglio attraverso rilievi fotografici, catalogazione dei motivi ornamentali ed indagini mineralogiche sui materiali lapidei in opera. D'altra parte tutte le osservazioni sulle possibili relazioni all'interno del ambito esaminato scaturiscono dalla lettura dei monumenti attraverso il doppio binario dei micromodelli e dei litotipi impiegati.

### 1. Il pavimento della chiesa di Sant'Adriano in San Demetrio Corone

Un diploma del 1088 informa che il complesso cenobita di Sant'Adriano, presumibilmente esistente già quando vi soggiornò, tra il 955 ed il 976, San Nilo di Rossano, fu donato da Ruggero Borsa all'abbazia benedettina di Cava dei Tirreni<sup>636</sup>. La maggior parte della critica ritiene che l'edificio a noi pervenuto risalga a quel periodo<sup>637</sup>. Ugualmente ascrivibile a tale contesto è il pavimento in *opus sectile*.

Sessantadue riquadri pavimentali, più altre porzioni di pavimento adiacenti ai muri dell'edificio, sono realizzati con tessere di diverse varietà di marmi, tagliate

<sup>635</sup> In Sant'Angelo in Formis il pavimento è composto da un *patchwork* di pezzi di diverse epoche: sussistono porzioni di epoca romana riconducibili al tempio di Diana Tifatina, porzioni risalenti alla fase desideriana, originarie dell'edificio, e porzioni provenienti dalla chiesa di San Benedetto a Capua. In quest'ultima invece restano solo la decorazione dell'abside e qualche altro lacerto, alcune porzioni si trovano adesso in Sant'Angelo mentre la porzione più rilevante sembra essere stata individuata nella pavimentazione della Cappella del Tesoro del Duomo di Capua. Sui pavimenti in *opus sectile* delle due chiese e sulla complesse vicende conservative cfr.: BARRAL I ALTET 1982; SPECIALE 2003; SPECIALE 2005.

<sup>636</sup> Il complesso ritornerà ad essere indipendente nel 1106 per iniziativa dello stesso Duca. Cfr.: GARZYA ROMANO 1988, pp. 241-242.

<sup>637</sup> La decorazione plastica e pittorica dell'edificio, per quanto frammentaria, ha privilegiato il collegamento all'epoca benedettina del cenobio (Cfr.: ORSI 1929, pp. 160-170; DI DARIO GUIDA 1999, pp. 169-177). Ad un periodo di stretta coincidenza con l'annessione all'abbazia cavense sono stati ricondotti i due mascheroni murati sull'imposta d'arco del portale occidentale, databili alla fine del sec. XI.

in forme geometriche. Quattro di essi presentano figurazioni zoomorfe dal carattere simbolico - apotropaico (Fig. 79).

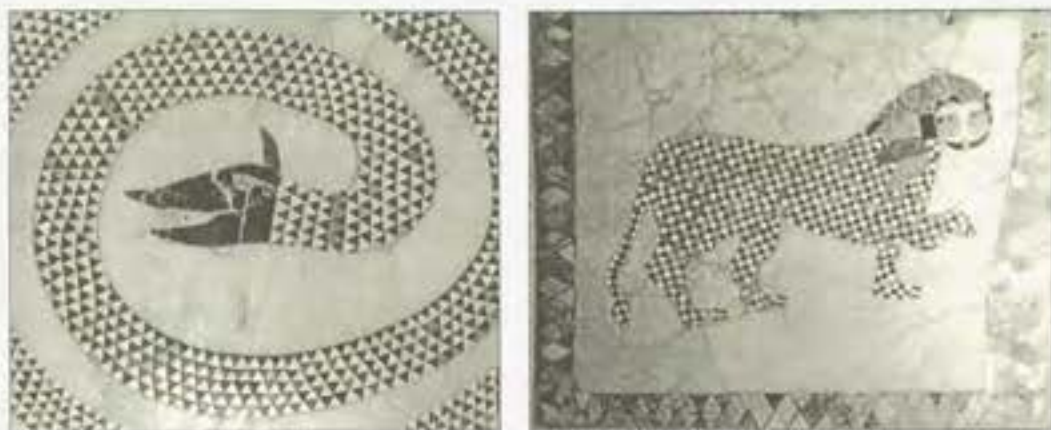


Fig. 79. San Demetrio Corone (Cs), chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*; particolari dei riquadri con figure zoomorfe.

I riquadri figurati, in particolare quello con il leone, hanno permesso di formulare l'ipotesi di una dipendenza stilistica e tecnico - esecutiva del pavimento dal cantiere desideriano di Montecassino, dove si trovavano figure affini<sup>638</sup> (Fig. 80).

Tale dipendenza, già supposta da Bertaux<sup>639</sup>, viene ribadita in primo luogo da Paolo Orsi, che tra l'altro ha rilevato una sostanziale differenza tra i modelli decorativi di Sant'Adriano ed i motivi curvilinei caratteristici della produzione cosmatesca: «La linea curva e circolare appare solo in via d'eccezione in due formelle ad elementi animali»<sup>640</sup>.



Fig. 80. Montecassino, Museo dell'Abbazia, lastra con decorazione figurata in *opus sectile*, 1071 ca. Da Aceto-Lucherini 2001.

<sup>638</sup> In particolare nel pavimento di Montecassino, nella zona presbiteriale, erano presenti dei pannelli con figure affrontate di quadrupedi posti a guardia della tomba di San Benedetto. Questi pannelli sono oggi conservati nel Museo dell'Abbazia insieme a quel che resta di una lastra affine che Bertaux vide presso la porta della biblioteca. Cfr. BERTAUX 1904, p. 176, figg. 74 e 75; A. Pantoni, *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino 1973, p. 164, fig. 84; BLOCH 1952, p. 197, fig. 225; ACETO-LUCHERINI 2001, pp. 54-55.

<sup>639</sup> Cfr.: BERTAUX 1904, p. 128-129. L'ipotesi di Bertaux trova concorde la maggior parte della critica recente (cfr. in particolare: GARZYA ROMANO 1988, pp. 268; DI DARIO GUIDA 1999, pp. 175-177).

<sup>640</sup> Cfr.: ORSI 1929, pp. 167. Davanti all'ingresso occidentale della chiesa si trova uno dei quattro riquadri figurati, conservato solo in parte. È possibile comunque riconoscervi un leone ed un serpente che si contendono una preda. La scena, con un chiaro riferimento simbolico al contrasto tra il bene ed il male, può trovare un confronto iconografico in alcuni capitelli a stampella conservati nel Museo di Mileto che raffigurano leoni, draghi e serpenti in lotta. Cfr.: DI DARIO GUIDA 1999, pp. 173-175.

Orsi pone poi l'attenzione sulle epigrafi romane presenti tra le tessere in opera, riconducibili al reimpiego di materiale lapideo di epoca classica proveniente presumibilmente dal vicino sito di Copia Tauri (Sibari).

La presenza dell'iscrizione *Bartolomeus D S*, - interpretata da Orsi *Bartolomeus d(e) s(uo) (fecit)* - comprendente nella stesura della formula dedicatoria una serie di caratteri latini di foggia normanna e due lettere greche (Fig. 81), permette di ascrivere il pavimento all'epoca normanna<sup>641</sup>.



Fig. 81. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo. Particolare con iscrizione dedicatoria.

Gli anni della dipendenza benedettina, tra il 1088 ed il 1106, entro i quali si presume sia stato eseguito il pavimento, coincidono con l'epoca di costruzione della chiesa di San Benedetto a Capua, consacrata da Pasquale II nel 1108.

Per quanto frammentaria, la pavimentazione della chiesa desideriana mostra nei brani superstiti una notevole affinità con molte delle porzioni del pavimento di Sant'Adriano (Figg. 82 e 83).



Fig. 82. Capua, chiesa di San Benedetto, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo



Fig. 83. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo.

Entrambi i pavimenti, pregiati per l'uso di marmi di epoca classica dalle diverse colorazioni, sembrano essere realizzati da artigiani non ancora sufficientemente allenati nell'accostamento cromatico e nella disposizione delle tessere. Tra i marmi, oltre ai bianchi, preponderanti sono il cipollino caristio, il giallo antico di

<sup>641</sup> Cfr. BOZZONI 1999, p. 298. L'autore colloca il pavimento agli inizi del secolo XII, collegandolo alla presenza dei benedettini.

Numidia, la breccia gialla, il greco scritto, il bigio antico ed il pavonazzetto. Nel mosaico capuano raramente si osservano tessere di porfido rosso e verde antico, mentre queste sono completamente assenti a Sant'Adriano<sup>642</sup>. Le stesure pavimentali sono caratterizzate dunque da toni freddi, ravvivati qua e là dai gialli. Considerando la dimensione e le forme degli elementi è probabile che gli artigiani abbiano impiegato materiali lapidei provenienti da pavimentazioni più antiche che condizionarono l'arrangiamento delle tessere. I motivi ornamentali sono molto semplici, riconducibili alla tradizione di origine classica e scarsamente variati. Spesso si osservano inoltre estese porzioni dove sono combinate tra loro tessere diverse a formare un *patchwork* confuso, disorganico, che lascia supporre una mancata organizzazione delle superfici (Fig. 84).

In alcuni casi potrebbe trattarsi di rimaneggiamenti avvenuti in epoche successive, tuttavia allestimenti simili si riscontrano in diverse zone, anche dove la stesura dei riquadri pavimentali sembra originaria<sup>643</sup>.



Fig. 84. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI – inizi XII secolo. Particolare.

Le stesse considerazioni, valide anche per la chiesa di San Benedetto, potrebbero essere fatte per quel che resta del pavimento di Sant'Angelo in Formis. Quest'ultimo, nelle sue porzioni originarie, identificate da Xavier Barral I Altet nei riquadri della navatella settentrionale prossimi alla *prothesis*<sup>644</sup>, presenta le medesime caratteristiche nel trattamento delle superfici e negli accostamenti cromatici. Le immagini geometrizzanti visibili a Sant'Angelo, raffiguranti alberi (Fig. 85), rimanderebbero ancora una volta alla contrapposizione tra il bene ed il male<sup>645</sup>, espressa in modo più esplicito nei leoni e nei serpenti di Sant'Adriano<sup>646</sup>.

<sup>642</sup> Fatta eccezione per una piccola porzione incongrua che presumibilmente non faceva parte dell'originaria pavimentazione.

<sup>643</sup> Situazioni analoghe si osservano anche nei resti del pavimento di San Benedetto a Capua, in particolare nei riquadri della navatella meridionale rinvenuti sotto la pavimentazione moderna e tuttora visibili, mentre nell'abside, dove il pavimento appare meglio conservato e più organicamente composto, il *patchwork* di alcune porzioni potrebbe essere riconducibile a rimaneggiamenti avvenuti già nel corso del secolo XII. Un restauro esteso del pavimento della chiesa di Sant'Adriano viene eseguito tra il 1956 ed il 1958 da Francesco Barracchia (cfr. MARTELLI 1956, pp. 161-167).

<sup>644</sup> Cfr.: BARRAL I ALTET 1982, p. 57-58, fig. 2.

<sup>645</sup> Cfr.: *ivi*, p. 59: «La présence de deux arbres volontairement inégaux mais situés l'un à côté de l'autre, fait immédiatement penser, par la place privilégiée qu'ils occupent en face de l'autel, à l'opposition iconographique bien connue: arbre bon/arbre mauvais, arbre vif/arbre sec, soit du Bien et du Mal, de l'Eglise et de la Synagogue, de la Vie et de la Mort».

Certamente i pavimenti delle chiese campane in origine mostravano maggiore organicità e compostezza di quello calabrese che, per quanto rimaneggiato, presenta ancora chiaramente una intelaiatura del tessuto pavimentale piuttosto disomogenea, caratterizzata da una mancata corrispondenza tra superfici decorate e spazio architettonico.

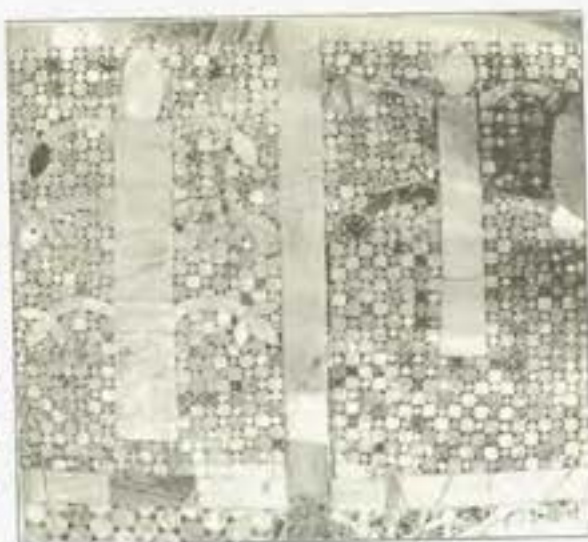


Fig. 85. Basilica di Sant'Angelo in Formis, pavimento in *opus sectile*. 1072-1087. Particolare della navatella settentrionale.

Fa da contrasto la notevole abbondanza di marmi antichi in opera, provenienti per la maggior parte da cave greche. Camminando sul pavimento di Sant'Adriano si ha la sensazione di calpestare una disordinata collezione di marmi (Fig. 86) che fa bella mostra di sé nel rispetto dei principi estetici del tempo, per i quali la materia possedeva un determinato valore al di là della sua lavorazione<sup>647</sup>.

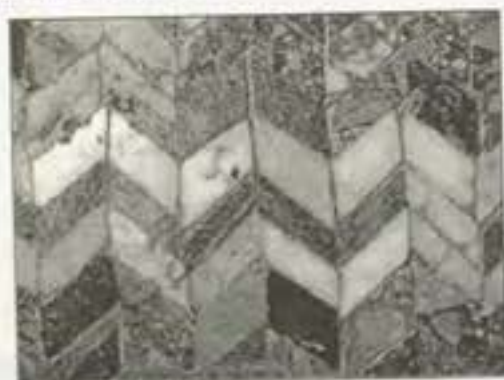


Fig. 86. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo. Particolare.

Tra i marmi fanno eccezione le tessere bianche, la maggior parte delle quali sono in realtà costituite da un calcare compatto conosciuto col nome di *palombino*. Il palombino non è un marmo vero e proprio; di esso soprattutto non se ne conosceva la natura mineralogico - petrografica, identificata risolutivamente in seguito alle ricerche condotte da chi scrive attraverso l'analisi di una vasta gamma di campioni di tessere in opera in

<sup>646</sup> La scarna iconografia del pavimento di Sant'Adriano, in virtù dei significati simbolico-  
apotropaici delle figure, può essere sintetizzata nella contrapposizione tra il dualismo bene-male,  
rappresentato dai leoni e dai serpenti, ed il numero della Trinità, rintracciabile nelle spire del  
serpente raffigurato nel riquadro settentrionale. Diversi autori hanno dato la stessa interpretazione  
(ORSI 1929, pp. 169; DI DARIO GUIDA 1999, p. 175). Altri (CURINO, DE MARCO, BAFFA, PRIORI,  
1996) rintracciano nel serpente settentrionale (fig. 79) la chiave di lettura dell'intero programma: il  
male si chiude in se stesso attraverso le sue spire. Da una tale angolazione appare evidente che il  
riquadro occidentale, prossimo all'ingresso della chiesa e raffigurante la lotta tra leone-bene e  
serpente-male, funge da monito verso i fedeli, mentre il leone collocato al centro e rivolto verso  
l'abside, rappresenterebbe il trionfo del bene verso il quale gli stessi fedeli sono invitati a dirigersi.  
<sup>647</sup> Sull'argomento in particolare cfr.: *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici*, Spoliae,  
CLAUSSEN 2000.

pavimentazioni medievali del meridione<sup>648</sup>. Non sono ancora state individuate le cave di estrazione del litotipo in questione, ma la sua identificazione potrà consentire la formulazione di nuove ipotesi sulla sua provenienza e sul suo impiego da parte delle diverse maestranze di marmorari che operarono nel medioevo.

Tessere di palombino sono impiegate abbondantemente in molti dei riquadri pavimentali, in particolare per motivi ornamentali di tradizione classica che lasciano supporre un reimpiego tal quale di tessere antiche riadattate per



Fig. 87. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo. Riquadro realizzato prevalentemente in marmo caristio e calcare bianco palombino.

la pavimentazione medievale (Fig. 87). Tra questi motivi ricorre il micromodello costituito da tessere esagonali e triangolari che formano stelle a sei punte, diffuso nelle pavimentazioni di età imperiale e presente anche in Santa Maria Antiqua. Lo stesso micromodello può essere individuato nel rilievo settecentesco del pavimento medievale di Montecassino e, nobilitato dall'impiego del porfido, appare anche a Sant'Angelo in Formis (Fig. 88). Le porzioni meglio conservate del pavimento di Sant'Adriano mostrano in effetti forti attinenze con i cantieri desideriani.

I brani più aulici, caratterizzati dall'utilizzo dei marmi più preziosi accostati tra loro con maggiore perizia

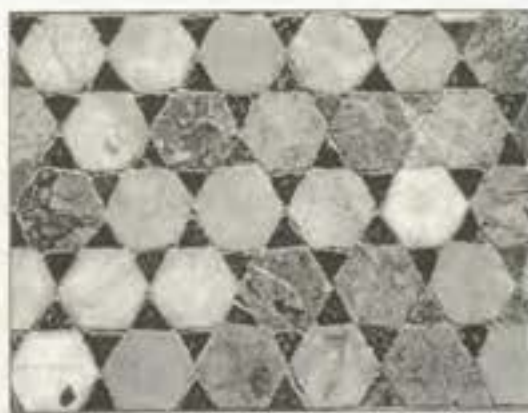


Fig. 88. Basilica di Sant'Angelo in Formis, pavimento in *opus sectile*. 1072-1087. Particolare della navatella settentrionale.

<sup>648</sup> Per una descrizione strutturale e tessiturale del calcare denominato palombino si veda l'appendice in fondo al presente volume.

per la composizione di motivi ornamentali più sofisticati, dimostrano una certa continuità tra la tradizione romana, le fabbriche desideriane e le produzioni immediatamente successive ad esse<sup>649</sup> (Figg. 89 e 90).



Fig. 89. Basilica di Sant'Angelo in Formis, pavimento in *opus sectile*. 1072-1087. Particolare della navatella settentrionale.



Fig. 90. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo. Particolare.

Il pavimento di Sant'Adriano testimonia pertanto una prima fase di sviluppo della tecnica del mosaico in *opus sectile* legata al cantiere di Montecassino.

Il motivo in *opus spicatum* illustrato in figura 86 è impiegato con coerenza in otto riquadri pavimentali della navata centrale. Oltre che mostrare attinenze con il repertorio classico, forse determinate intrinsecamente dall'utilizzo di tessere provenienti da pavimentazioni più antiche, il motivo sembra alludere ad un percorso preferenziale che accompagnava il fedele. Un percorso privilegiato, riscontrabile proprio nella pavimentazione dell'abbaziale desideriana, e che in seguito distinguerà anche la produzione cosmatesca. Altri motivi più complessi sembrano dimostrare l'intervento diretto di artigiani che, per quanto poco addestrati, conoscevano le elaborazioni delle maestranze che operarono a Montecassino (Fig. 91).

È possibile che qualcuno dei monaci addestrati nella scuola istituita da Desiderio fu inviato a Sant'Adriano



Fig. 91. San Demetrio Corone, chiesa di Sant'Adriano, pavimento in *opus sectile*. Fine XI - inizi XII secolo. Particolare.

<sup>649</sup> Molti di questi motivi ornamentali compaiono anche nel repertorio di motivi ornamentali delle pavimentazioni cosmatesche.

su richiesta dei benedettini di Cava dei Tirreni quando la chiesa miliana passò sotto la loro giurisdizione. Ma è anche plausibile che la moda di Montecassino sia giunta a Sant'Adriano per opera di qualche benedettino di Cava che, aggiornato sulle novità, avrebbe potuto assoldare artigiani locali non addestrati al pari di quelli cassinesi.

In entrambi i casi il pavimento di Sant'Adriano non può essere visto come il prodotto provinciale animato dallo svilupparsi di una nuova moda.

Esso dimostra piuttosto come sia possibile rintracciare gli embrioni di una rinascita nelle sue prime formulazioni, e fornisce l'opportunità di seguire con maggiore nitidezza il fluire della linea, sinuosa ed altalenante, tracciata dal rinnovamento e dall'evoluzione di una tecnica che, senza l'intervento dell'abate Desiderio, sarebbe andata incontro ad un lento e già avviato tramonto, precludendo il rifiorire di un'arte straordinaria come l'*opus sectile*.

Una prima cresta dell'onda è rappresentata dalla pavimentazione della chiesa di San Menna.

## 2. Il pavimento della chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti

In una lapide murata sulla parete d'ingresso di San Menna è registrato il giorno della consacrazione della chiesa, celebrata da Pasquale II il 4 Settembre 1110<sup>650</sup>. La piccola basilica, collocata in un luogo poco lontano da Sant'Angelo e da Capua, realizza un altro esempio di architettura "cassinese"<sup>651</sup>.

Osservando l'edificio è possibile scorgere discendenze nello sviluppo volumetrico e nel sistema delle tre absidi. Distintiva in tal senso l'abside centrale che richiama per ampiezza quella di Sant'Angelo in Formis e quella di San Benedetto a Capua.

<sup>650</sup> Cfr.: CIELO 1980, p. 91; IANNOZZI 2005, p. 6-8.

<sup>651</sup> Cfr.: GLASS 1991, pp. 30: «Even when Benedictine patronage was not directly involved, the firmness of its imprint often can be perceived. A case in point is S. Menna at S. Agata dei Goti». La fondazione della chiesa, congiunta con la traslazione delle reliquie di San Menna, è legata per certi aspetti al culto dei santi patroni, incoraggiato in quei tempi da Montecassino. Cfr.: COWDREY 1986, pp. 79-81. Le reliquie di San Menna, eremita del Sannio del tardo VI secolo, erano state da poco recuperate dal Monte Taburno e traslate nella cattedrale di Caiazzo, ricostruita in quegli anni dal conte Rainolfo d'Alife e dal figlio Roberto. Essi si rivolsero ad Oderisio di Montecassino (1087-1105) per la stesura di una Vita di San Menna. Nella prefazione dell'opera, scritta da Leone Marsicano, è sottolineata la grande fiducia riposta da Roberto nell'autorità della reputazione dell'abbazia di Montecassino (*auctoritate nominis loci nostri plurimum fidens*). In seguito il conte Roberto avrebbe trasferito le spoglie del santo a Sant'Agata dei Goti e fondato la chiesa di San Menna. Cfr.: CIELO 1980, p. 91. Cfr. anche D'ONOFRIO-PACE 1981, p. 41-73; GLASS 1991, pp. 30-34.

entrambe forgiate sul modello desideriano della *renovatio* e della rinascenza paleocristiana (Fig. 92).

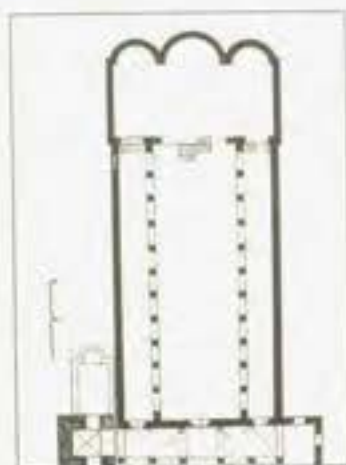
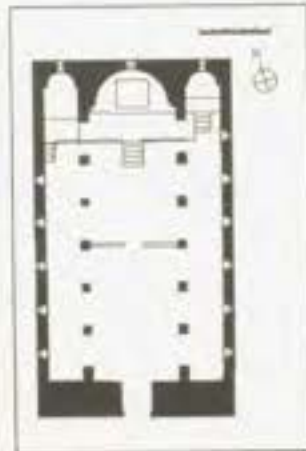
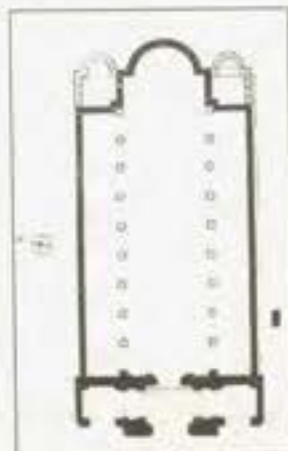
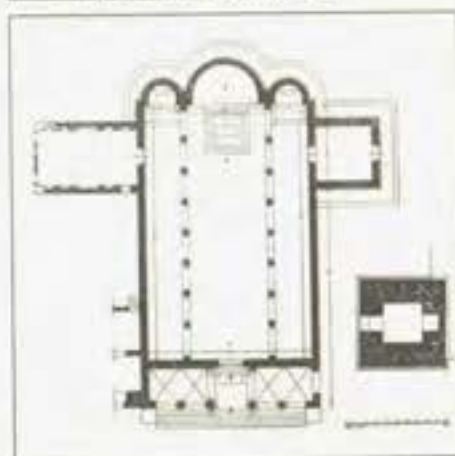


Fig. 92. Planimetrie a confronto.  
Da sinistra, in senso antiorario:  
Pianta ipotetica di Montecassino (da Urban 1975);  
Sant'Angelo in Formis (da D'Onofrio 1974);  
San Benedetto a Capua (da Speciale 1997);  
San Menna (da D'Onofrio 1981).



L'ascendenza cassinese è confermata a San Menna da altri elementi, in particolare dal portale d'ingresso, che richiama nella fisionomia e nell'ornato il modello desideriano<sup>652</sup>, nonché dalla presenza del piano rialzato in corrispondenza della zona presbiteriale<sup>653</sup>.

Ma la traccia più consistente di *renovatio* è il pavimento in *opus sectile*.

Laddove le chiese di committenza desideriana hanno lasciato solamente delle tracce, la chiesa di San Menna offre un documento eccezionale che consente di definire nitidamente la qualità e la padronanza raggiunte dalle maestranze che si andarono formando nei cantieri legati a Montecassino.

<sup>652</sup> Cfr.: GLASS 1991, p. 34.

<sup>653</sup> Leone Ostiense informa che la sopraelevazione del presbiterio a Montecassino era dovuta alla presenza, al di sotto dell'altare, dell'antico sepolcro di San Benedetto, riscoperto proprio da Desiderio durante i lavori di edificazione dell'abbaziale (cfr.: *Chronica Monasterii Casinensis*, III 27, vv. 46-57, in ACETO-LUCHERINI 2001, p. 48).

Per quanto non completo in tutte le sue parti, il pavimento appare oggi in ottimo stato<sup>654</sup>. Il primo elemento che salta all'occhio è la straordinaria varietà di marmi. Aldilà della reperibilità del materiale, la qualità e l'abbondanza dei marmi in opera, in particolare del porfido, forniscono un riscontro diretto delle facoltà del committente, il conte Roberto, che aveva procurato le spoglie del santo e commissionato la *Vita di San Menna* scritta da Leone Marsicano<sup>655</sup>.

Nel pavimento di San Menna subentra un elemento nuovo: la presenza di un'asse centrale che contraddistingue l'impiantito e gioca un ruolo determinante nella formulazione dell'intera stesura pavimentale (Fig. 93).

La corsia preferenziale, che sembrava apparire in nuce nei riquadri in *opus spicatum* di Sant'Adriano, qui riceve una enunciazione compiuta e ben definita dal susseguirsi di riquadri della medesima dimensione caratterizzati dalla presenza di dischi di granito e porfido che realizzano di fatto una fila ininterrotta dall'ingresso al presbiterio. Ma all'interno di ciascun riquadro i dischi sono combinati con altri elementi e legati da bianche fasce marmoree secondo diversi modelli di disegno che richiamano direttamente gli esemplari cassinesi concepiti su prototipi bizantini.



Fig. 93. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Veduta d'insieme.

<sup>654</sup> Nel corso dell'ultimo restauro, terminato nel 2005, le abbondanti lacune presenti in diversi riquadri pavimentali sono state integrate con tessere marmoree monocromatiche collocate rispettando i motivi geometrici del corrispettivo riquadro. Danni cospicui alla pavimentazione potrebbero essere avvenuti in seguito al terremoto del 1711 che provocò il crollo parziale del soffitto. La chiesa venne ristrutturata intorno al 1799. In quell'occasione furono realizzati dei pilastri di rinforzo che celarono alla vista le colonne originali. Bertaux vide la chiesa in quelle condizioni, riconoscendo la presenza di colonne e capitelli sotto i «pilastri massicci murati intorno alle colonne della navata» (Cfr. E. Bertaux, *Per la storia dell'arte nel Napoletano: S. Agata dei Goti*, in «Napoli Nobilissima», V, 1986, pp. 3-9, in part. p. 5, in cui si trova anche un disegno della chiesa eseguito dallo stesso Bertaux). Con i restauri eseguiti tra il 1955 ed il 1957 l'edificio ha riacquisito il suo aspetto originario.

<sup>655</sup> Cfr. *supra*, p. 173, nota 651.

Nel borgo medievale di Sant'Agata dei Goti, diversamente da Roma, mancava un sostrato culturale, una pur minima continuità della tradizione musiva, perciò è probabile che le maestranze, presumibilmente formate a Montecassino, abbiano fedelmente perseguito il modello desideriano. D'altra parte confrontando la pavimentazione con il disegno di Gattola si riscontrano notevoli corrispondenze non solo nell'impaginazione del tessuto pavimentale e nei micromodelli utilizzati, ma anche nella organizzazione delle superfici, nei macromodelli ornamentali. Il riquadro più esteso di San Menna, collocato al centro della navata, è analogo ai due riquadri centrali dell'abbazia desideriana, composti da grandi dischi circondati da una corona di otto dischi più piccoli<sup>656</sup> (Figg. 94 e 95).



Fig. 94. Pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, 1066-1071. Disegno eseguito nel 1713. Particolare. Da Bloch 1952.



Fig. 95. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

Anche l'accorgimento di riempire gli spazi angolari con elementi a forma di mandorla o di goccia sembra essere una soluzione sperimentata nel cantiere cassinese; diversi riquadri composti tramite l'impiego di elementi del genere mostrano marcate affinità con alcuni dei riquadri del Gattola (Figg. 96 e 97).

<sup>656</sup> Il riquadro mostra forti analogie con il pavimento della Santa Sofia di Nicea (1056 ca.), dove il pannello centrale (3,60 per 3,60 m) è composto da una cornice di quadrati e rettangoli che racchiude una composizione di tredici dischi, annodati tra loro insieme ad altri dischi più piccoli attraverso una banda intrecciata di marmo bianco. Il pavimento di Nicea «provides a new example of the forms of decoration characteristic of the floor mosaics of the middle Byzantine periods» (cfr.: EYKE 1963, p. 374).



Fig. 96. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.



Fig. 97. Pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, 1066-1071. Disegno eseguito nel 1713. Particolare. Da Bloch 1952.

Tra i macromodelli presenti a San Menna, alcuni dei più raffinati, come il motivo fitomorfo collocato davanti all'ingresso del coro (Fig. 98) e il motivo a *quincunx* disposto davanti alle scale del presbiterio (Fig. 99), sembrano evocare



Fig. 98. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.



Fig. 99. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

esplicitamente modelli classici bizantini. La naturalezza con la quale il marmo si flette nella linea curva, avvolgendo di spire il porfido o disegnando morbidi petali di Tenario e Caristio, oltre che estasiarci, dà la misura della padronanza magistrale raggiunta nel cantiere di San Menna. Le maestranze giunte per auspicio del conte Roberto si rivelano ben addestrate, organizzate, sicuramente coordinate.

Gli elementi che permettono di riconoscere l'impronta di un maestro sono ravvisabili nella organizzata predisposizione dell'intelaiatura reticolare, dosata sulla simmetria assiale del pavimento, nella congruenza tra superfici decorate e spazi architettonici, nel dosaggio sapiente dei colori in disposizioni cromatiche ben calibrate (Fig. 100).



Fig. 100. Sant'Agata dei Goti (Bv), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

Nei riquadri centrali le campiture in *opus sectile* degli spazi interstiziali sono realizzate impiegando tessere più piccole, ricavate esclusivamente da quattro litotipi pregiati: il porfido rosso antico, il porfido verde antico, il giallo antico di Numidia ed il bianco palombino<sup>657</sup>. L'impiego di tessere piccole, frutto di maggiore perizia, conferiva alla compagine musiva la duttilità necessaria per seguire l'andamento delle linee curve.

Il pavimento di San Menna dimostra con vigore che subito dopo le esperienze cassinesi sono attive in Campania maestranze di mosaicisti. Pasquale II consacra due chiese, San Benedetto e San Menna, i cui cantieri dovettero procedere contestualmente. Negli stessi anni a Roma sarebbe già attivo *Paulus*<sup>658</sup>.

Alcuni riquadri pavimentali delle navatelle di San Menna ricordano le porzioni supersiti dei pavimenti di committenza desideriana (Fig. 101).

È probabile che il pavimento di Capua fosse in origine assimilabile a quello di Sant'Agata dei Goti; in effetti anche a San Benedetto v'erano dischi di porfido, oggi in opera nella cappella del Tesoro del Duomo di Capua<sup>659</sup>.

A San Menna lavorò verosimilmente un maestro formatosi nei cantieri desideriani, giunto in possesso

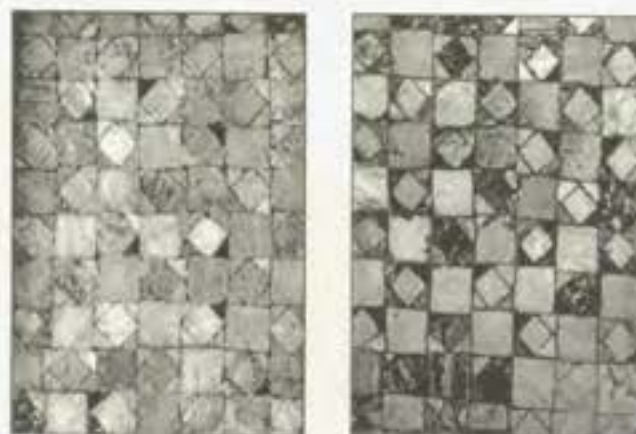


Fig. 101. A sinistra: porzione originaria della pavimentazione della chiesa di San Benedetto a Capua (fine XI - inizi XII secolo); a destra: Sant'Agata dei Goti (By), chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile*, 1110. Particolare.

di capacità progettuali e padronanza tecnica magistrali, in grado di portare a compimento un'opera lontana dalla disordinata declinazione calabrese.

Non siamo in grado di stabilire se il suo destino lo abbia condotto a Roma, oppure lo abbia portato a Salerno o in qualche altro centro della Costa d'Amalfi.

Possiamo senz'altro affermare che nel cantiere di San Menna la tecnica dell'*opus sectile* è giunta a piena maturazione.

<sup>657</sup> Si tratta dello stesso litotipo bianco impiegato anche nella pavimentazione di Sant'Adriano.

<sup>658</sup> *Paulus*, capostipite della famiglia dei Cosmati, tra il 1108 ed il 1110 firma i plutei in *opus sectile* della Cattedrale di Ferentino (cfr.: MATTHIAE 1983, col. 839).

<sup>659</sup> Cfr.: SPECIALE 2005, pp. 1184-1188.

*Ogni parete è ricoperta di marmi di vario colore [...] Inoltre il pavimento del santissimo tempio somiglia in tutto a un prato di primavera, per il vario colore di marmi che ne formano il mosaico, quasi fosse abbellito di fiori, se non che i fiori appassiscono e cambiano colore, mentre questo prato non appassisce ed è perenne, perché conserva in sé una primavera eterna.*

Filagato da Cerami  
*Omelia XVII<sup>660</sup>*

Dopo la realizzazione del pregevole pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti, escludendo la nascente fabbrica dei cosmati, l'attività di maestranze specializzate nell'*opus sectile* è documentata nelle opere di Salerno e Palermo.

Davanti l'altare del Duomo di Salerno, consacrato da Gregorio VII nel 1085<sup>661</sup>, un'epigrafe in *opus sectile* riporta il nome di ROMOALDUS, arcivescovo dal 1121 al 1137.

A Palermo l'*ekphrasis* di Filagato da Cerami, pronunciata entro il 1154<sup>662</sup>, fornisce il termine *ante quem* per la realizzazione del pavimento della Cappella Palatina, fondata da Ruggero II nel 1130 e consacrata nel 1140<sup>663</sup>.

Non è possibile stabilire quanto tempo sia intercorso tra il cantiere salernitano e quello palermitano. Ad una prima ricognizione non sembra esservi tra i due pavimenti alcuna relazione.

Il pavimento salernitano rivela componenti di ascendenza campano - cassinese che alla Cappella Palatina sembrano svanire tra meandri di intreccio geometrico di matrice islamica (Figg. 102 e 103).

<sup>660</sup> Il brano è tratto da LAVAGNINI 1992, p. 9.

<sup>661</sup> Cfr.: BRACA 2003 *bis*, pp. 13-17; M. D'Onofrio, *La basilica di Desiderio a Montecassino e la Cattedrale di Alfano a Salerno: nuovi spunti di riflessione*, in AVAGLIANO 1997, pp. 231-246, in part. p. 233.

<sup>662</sup> Cfr. *supra* Parte I, Cap. II, par. 6, pp. 95-97 e nota 424.

<sup>663</sup> Sulla cronologia della Palatina si veda in particolare: DEMUS 1950, pp. 25-29; KITZINGER 1992, pp. 9-12; TRONZO 1997, pp. 3-16.



Fig. 102. Salerno, Duomo di San Matteo, pavimento in *opus sectile*, 1121-1136. Particolare.



Fig. 103. Palermo, Cappella Palatina, pavimento in *opus sectile*, 1140 ca. Particolare.

L'elemento che distingue la pavimentazione del Duomo di Salerno è dato anzitutto dalle proporzioni straordinarie<sup>664</sup>. Le superfici decorate, limitate al transetto e all'area del coro, sono inevitabilmente soggette ad un'espansione delle forme. Le tessere marmoree, i micromodelli e le fasce di marmo bianco sono proporzionate alle dimensioni dei riquadri, molto più grandi di quelli delle altre pavimentazioni, mentre l'impostazione reticolare dell'intera intelaiatura pavimentale è priva di assi di simmetria. Aldilà delle dimensioni e della relativa peculiare impaginazione, il pavimento di Salerno contiene ricordi delle precedenti esperienze campane nei macromodelli e nei micromodelli ornamentali, negli accostamenti cromatici e nel trattamento delle superfici (Figg. 104 e 105).

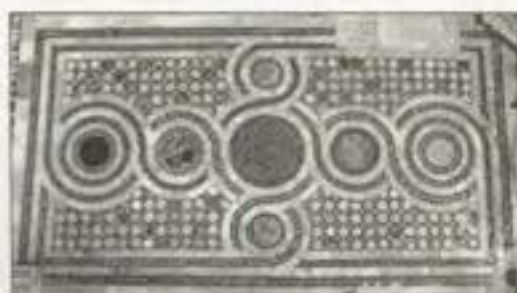


Fig. 104.  
A sinistra:  
Salerno, Duomo di San Matteo, pavimento in *opus sectile*, 1121-1136. Particolare;  
Sotto:  
Sant'Agata dei Goti, chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile* 1110. Particolare.



<sup>664</sup> Il Duomo di Salerno occupa una superficie di 78 x 32 metri, ed il solo transetto misura 37 x 16 metri, più dell'intera Cappella Palatina di Palermo (33 x 14 metri) o di San Menna in Sant'Agata dei Goti (20 x 13 metri).

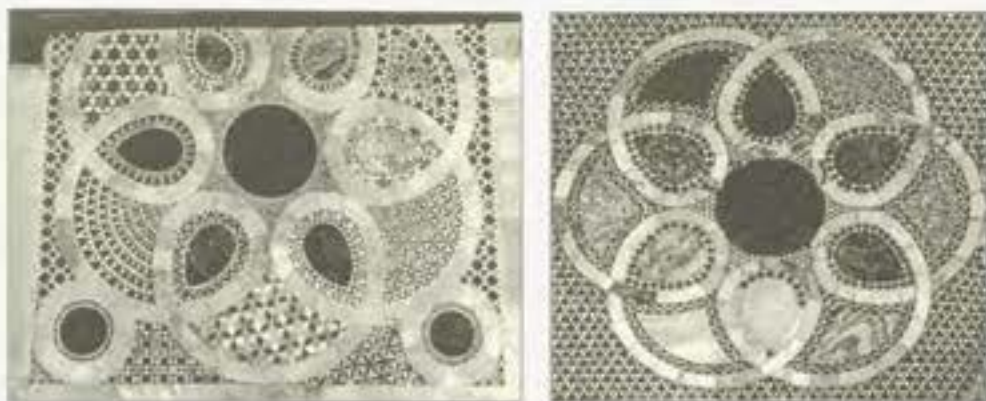


Fig. 105. A sinistra. Salerno, Duomo di San Matteo, pavimento in *opus sectile*, 1121-1136. Particolare;  
A destra. San'Agata dei Goti, chiesa di San Menna, pavimento in *opus sectile* 1110. Particolare.

Alcuni dettagli mostrano tuttavia alcune novità che attirano la nostra attenzione. Un riquadro del transetto, sul lato meridionale, mostra un macromodello dai complicati intrecci che denuncia la presenza di una diversa sensibilità artistica ed estetica (Fig. 106).

Il motivo del *quincunx* si moltiplica estendendosi in annodature che ricordano prototipi orientali come quello del pavimento della Santa Sofia di Nicea (1056 ca.), ma i micromodelli presenti nello stesso riquadro sembrano appartenere ad altri orizzonti culturali (Fig. 107).



Fig. 106. Salerno, Duomo di San Matteo, pavimento in *opus sectile*, 1121-1136. Particolare.



Fig. 107. Salerno, Duomo di San Matteo, pavimento in *opus sectile*, 1121-1136. Particolari del riquadro illustrato in figura 106.

Il marmo viene plasmato con morbidezza per assecondare trame intessute col porfido. L'intreccio geometrico, fino ad allora impiegato raramente per motivi a *quincunx*, a Salerno investe anche i micromodelli, anticipando di alcuni anni le soluzioni originali di matrice islamica che caratterizzano la produzione palermitana. Alcuni poligoni stellati precorrono le complicate elaborazioni che distinguono le decorazioni in *opus sectile* della Cappella Palatina di Palermo, mentre diversi micromodelli mostrano stringenti correlazioni con il repertorio ornamentale del monumento siciliano (Figg. 108 e 109).

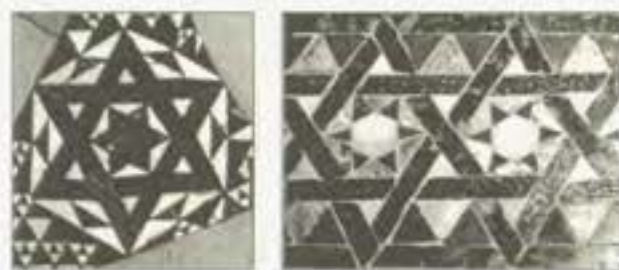


Fig. 108. Motivi ornamentali in *opus sectile*.  
A sinistra: Duomo di Salerno;  
A destra: Cappella Palatina di Palermo.

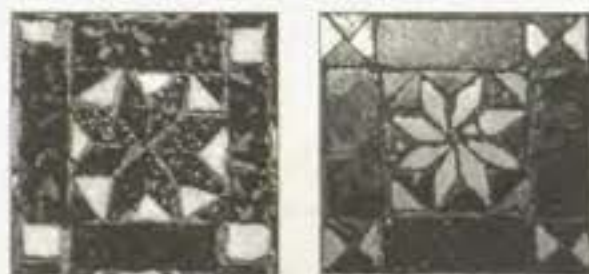


Fig. 109. Motivi ornamentali in *opus sectile*.  
A sinistra: Duomo di Salerno;  
A destra: Cappella Palatina di Palermo.

È possibile che nel cantiere del duomo artigiani di origine musulmana abbiano collaborato alla realizzazione dell'impresa salernitana, rafforzando le fila delle maestranze campano - bizantine impegnate nella decorazione del pavimento.

L'ipotesi viene formulata da Antonia D'Aniello la quale, recuperando le notizie fornite da Amato di Montecassino nella sua *Historia Normannorum*, chiama in causa la possibile presenza di

artefici «saraceni» giunti a Montecassino da Alessandria<sup>665</sup>. La presenza certa di artigiani musulmani attivi in Italia meridionale è documentata dalla particolare decorazione in *opus sectile* e *opus tessellatum* dell'abside della chiesa di San Nicola a Bari, eseguita presumibilmente durante il priorato dell'abate benedettino Eustasio, tra il 1105 ed il 1123, se non qualche anno prima<sup>666</sup>. Il motivo ornamentale che delimita l'emiciclo absidale del San Nicola mostra il monogramma di Allah in caratteri cufici reiterato più volte.

<sup>665</sup> Cfr.: D'ANIELLO 1992, pp. 241-244. Amato di Montecassino nella sua *Historia Normannorum*, III, 52, riferisce di artisti greci e *sarracines* chiamati da Costantinopoli e da Alessandria. Cfr.: *Storia de' Normanni di Amato di Montecassino*, a cura di V. de Bartholomaeis, Roma 1935, p. 175.

<sup>666</sup> Cfr.: F. Schettini, *La basilica di San Nicola a Bari*, Bari 1967, pp. 50-54; D'ANIELLO 1992, p. 242. CARRINO 2001, p. 135, ipotizza, sulla scorta delle analisi compiute da Schettini, che la decorazione in *opus sectile* dell'abside di San Nicola possa essere stata realizzata al tempo del fondatore della basilica, l'abate Elia, arcivescovo di Bari dal 1089 al 1105.

La circolazione di musulmani nel meridione è assicurata d'altra parte dal fiorente centro di Amalfi che faceva da anello di congiunzione tra la costa campana, gli empori islamici nordafricani e il medioriente musulmano e bizantino<sup>667</sup>. Gli amalfitani trovarono terreno fertile a Salerno quando, a partire dall'inizio del secolo XII, la città raggiunse un notevole sviluppo economico, divenendo un centro fiorente.

A Salerno, attraverso Amalfi, giungono le porte bronzee bizantine, commissionate per il Duomo da Landolfo dopo il 1085<sup>668</sup>; nello stesso periodo approda in costiera la materia prima necessaria per la realizzazione del ciclo testamentario degli avori salernitani<sup>669</sup>. Poco più tardi Costantino Rogadeo, vescovo di Ravello tra il 1094 ed il 1150, ordina per la sua cattedrale la realizzazione di un ambone decorato in mosaico e *opus sectile* (Fig.

110). Il mosaico raffigurante le storie di Giona è realizzato tramite tessere costituite da frammenti ceramici islamici di provenienza nord africana<sup>670</sup>, mentre l'*opus sectile* evoca, nella semplicità lineare e nell'ariosità della composizione, i pannelli che verosimilmente componevano la *Schola Cantorum* di Salerno, ascrivibili agli inizi del secolo XII<sup>671</sup>, oggi conservati al Museo Diocesano (Fig. 111).



Fig. 110. Ravello, Duomo, Ambone Rogadeo, primo quarto del secolo XII. Particolare.

<sup>667</sup> Cfr.: S. Palmieri, *Un esempio di mobilità etnica altomedievale*, in *Montecassino - Dalla prima alla seconda distruzione. Momenti e aspetti di storia cassinese (Secc. VI - IX)*, Atti del convegno di studi sul medioevo meridionale, a cura di Faustino Avagliano, Cassino - Montecassino, Maggio 1984, Montecassino 1987, pp. 597-627, in part. pp. 612-613; A. O. Citarella, *Il commercio di Amalfi nell'Alto medioevo*, Salerno 1977, pp. 33-97.

<sup>668</sup> Cfr.: G. Matthiae, *Le porte di bronzo bizantine*, Roma 1971, p. 31; BRACA 2003, pp. 63-66; BRACA 2003 bis, pp. 64-73.

<sup>669</sup> Cfr.: A. Braca, *Gli avori medievali del Museo diocesano di Salerno*, Salerno 1994; V. Pace, *La Cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche in un monumento di fine XI secolo in Italia meridionale*, in AVAGLIANO 1997, pp. 189-230, in particolare pp. 204-208.

<sup>670</sup> Sull'ambone rogadeo cfr.: F. Gandolfo, *L'ambone Rogadeo*, in *Il duomo di Ravello*, a cura di R. Martines, Viterbo 2001, pp. 17-30. Gandolfo ascrive la realizzazione dell'ambone ai primi anni del secolo XII. Cfr. anche: BRACA 2003, pp. 143-148. Sull'impiego della ceramica islamica cfr.: O. Mazzucato, *Le tessere musive in ceramica*, in *Il duomo di Ravello*, a cura di R. Martines, Viterbo 2001, pp. 67-76.

<sup>671</sup> Cfr.: A. Braca, *Lastre a mosaico medievali dal Duomo di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», 30, 1998, pp. 51-66; BRACA 2003, p. 146.

È plausibile che le maestranze benedettine giunte nella fascia costiera della Campania abbiano accolto elementi della cultura islamica, rinnovando il linguaggio artistico di matrice bizantina attraverso la partecipazione diretta di artefici di origine musulmana, depositari di un linguaggio decorativo estraneo alla tradizione occidentale. Un primo incontro tra la cultura bizantino-



Fig. 111. Salerno, Museo Diocesano, pluteo in *opus sectile* della *Schola Cantorum* del Duomo, inizi secolo XII.

cassinese e quella islamica potrebbe essere avvenuto proprio a Salerno.

Non bisogna sottovalutare in questo contesto che Ruggero II frequentava abitualmente Salerno e nel 1127 fu proclamato principe nel Duomo di quella città. Qualche anno dopo lo stesso arcivescovo Romualdo sarà presente alla cerimonia di incoronazione del re normanno, avvenuta a Palermo il 25 Dicembre del 1130<sup>672</sup>. Gli intensi rapporti tra Palermo e Salerno potrebbero aver garantito l'insediamento e la collaborazione di artigiani siciliani nel cantiere campano. Non è da escludere inoltre che si sia verificato anche il caso contrario. Anzi è probabile che Ruggero II, ammirando l'impiantito del Duomo, abbia disposto l'esecuzione del pavimento palatino assumendo artigiani salernitani.

L'ipotesi trova conferma immediata nelle rilevanti analogie tra i micromodelli adoperati nei monumenti delle due città (Fig. 112).

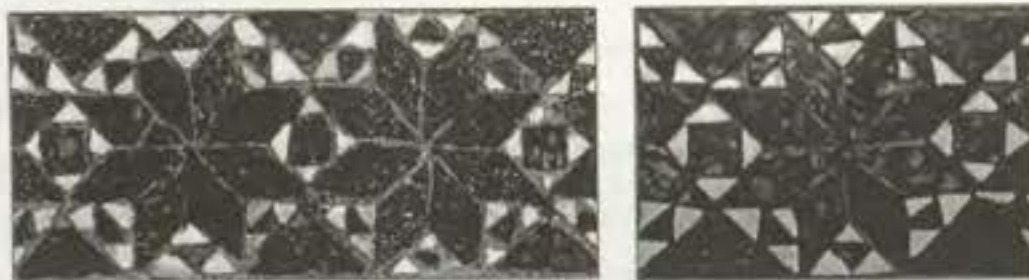


Fig. 112. Motivi ornamentali in *opus sectile*.  
A sinistra: Duomo di Salerno; a destra: Cappella Palatina di Palermo.

Un altro elemento dimostra con evidenza una possibile dipendenza del prodotto palermitano dalle maestranze che operarono a Salerno.

<sup>672</sup> Cfr.: BRACA 2003 *bis*, p. 142. L'autore, sulla base di questi dati storici, ipotizza un intervento di maestranze siciliane per la realizzazione del pavimento di Salerno. Sull'incoronazione di Ruggero II cfr.: AUBÉ 2002, pp. 121-129.

Si tratta in particolare del litotipo bianco posto in opera nelle decorazioni in *opus sectile* della Cappella Palatina di Palermo.

L'identificazione e la caratterizzazione dei litotipi condotta nel corso delle ricerche ha consentito l'individuazione di una classe di tessere bianche, in opera alla Palatina, ricavate da materiale artificiale<sup>673</sup>. Il litotipo in questione è stato ottenuto tramite trattamento ad elevate temperature di particolari rocce, perciò ho scelto di denominarlo *stracotto*.

Le indagini svolte successivamente hanno svelato che lo stracotto, simile al calcare bianco palombino ma caratterizzato da una luminosità più brillante ed intensa, è stato impiegato estesamente nel pavimento salernitano prima di essere adoperato nelle decorazioni in *opus sectile* della Palatina. I motivi ornamentali illustrati in figura 112 sono entrambi realizzati mediante l'uso del bianco stracotto.

È ragionevole pensare che gli artigiani attivi in Campania escogitarono l'uso dello stracotto a causa dell'irreperibilità di calcari naturali che, al pari del palombino, soddisfacessero le esigenze cromatiche desiderate.

L'impiego di stracotto implicava di certo la conoscenza tecnologica del fenomeno alchemico, per cui il suo utilizzo deliberato e consapevole a Palermo può essere facilmente ricondotto alla presenza di artigiani provenienti da Salerno.

La prova tangibile di scambi di risorse tra Salerno e Palermo è costituita dai plutei di recinzione dell'altare del Duomo, realizzati per volere dell'arcivescovo Guglielmo da Ravenna tra il 1137 ed il 1153<sup>674</sup>. I plutei sono eseguiti con estrema raffinatezza, la compagine musiva raggiunge le note virtuose e la pregevolezza che contraddistingue i plutei di recinzione presbiteriale della Palatina (Fig. 113).

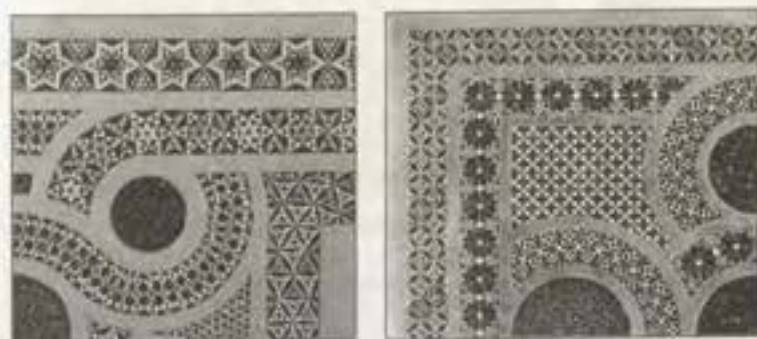


Fig. 113.  
A sinistra: Duomo di Salerno, pluteo di recinzione in *opus sectile*, 1137-1153.  
A destra: Cappella Palatina di Palermo, pluteo di recinzione in *opus sectile*, 1140 ca.

<sup>673</sup> Si tratta in particolare di materiale lapideo ricavato dalla calcinazione di rocce carbonatico - magnesiache (dolomie). Indagini non distruttive eseguite mediante osservazioni in luce ultravioletta hanno permesso di ascrivere il litotipo all'epoca normanna. La presenza dello stracotto è stata rilevata anche nelle decorazioni in *opus sectile* della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e della Zisa di Palermo. Cfr.: LONGO 2008. Si veda anche l'appendice in fondo al presente volume.

<sup>674</sup> Cfr.: GLASS 1991, p. 66; D'ANIELLO 1992, p. 239; BRACA 2003, p. 153; BRACA 2003 bis, p. 148.

La correlazione tra le due opere risulta evidente confrontando i micromodelli impiegati (Fig. 114). Le notevoli attinenze permettono di formulare l'ipotesi che le due realizzazioni siano state eseguite dalla stessa squadra.

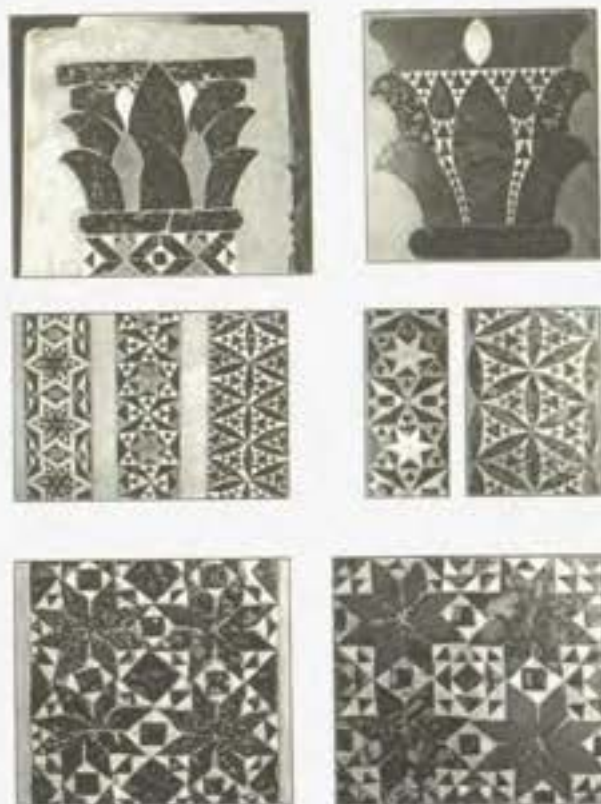


Fig. 114.

A sinistra: Duomo di Salerno, pluteo di recinzione in *opus sectile*, 1137-1153. Dettagli.  
A destra: Cappella Palatina di Palermo, pluteo di recinzione in *opus sectile*, 1140 ca. Dettagli.

Una squadra di tradizione e origine campana che rinnova il linguaggio ornamentale accogliendo elementi tipicamente islamici mediati dalla presenza di artigiani di origine musulmana, presumibilmente siciliani.

Nella recinzione di Salerno proliferano i poligoni stellati.

I nastri intrecciati, che nella pavimentazione erano appena accennati, nei plutei animano la composizione introducendo il nuovo gusto ornamentale di carattere islamico, lo stesso gusto che alla Cappella Palatina pervade tutte le superfici decorate in *opus sectile* (Fig. 115).

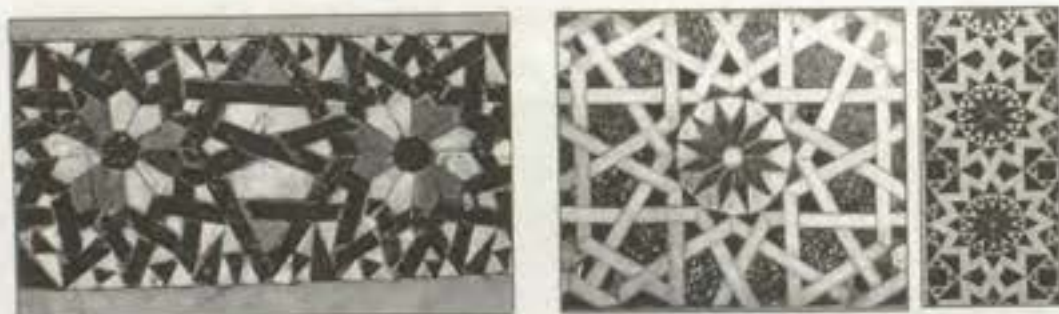


Fig. 115. A sinistra: Duomo di Salerno, micromodello a nastri intrecciati del pluteo di recinzione in *opus sectile*, 1137-1153.  
A destra: Cappella Palatina di Palermo, micromodelli a nastri intrecciati delle decorazioni in *opus sectile* delle pareti, 1140 ca.

Non è possibile stabilire con certezza se il recinto di Salerno fosse frutto delle esperienze maturate a Palermo o se piuttosto costituisse il prototipo sperimentale delle elaborazioni siciliane. Ma è possibile affermare che nel secondo quarto del secolo XII penetra nell'*opus sectile* del meridione normanno un nuovo modo di concepire l'ornamento geometrico. Un nuovo stile, di

ascendenza islamica, in grado di rinnovare l'arte che Desiderio aveva salvato dall'oblio.

### 1. I cantieri palermitani: la Cappella Palatina e Santa Maria dell'Ammiraglio

*Quel che rende così violenta l'impressione prodotta dai monumenti siciliani è il fatto che, alla prima occhiata, colpisce di più l'arte della decorazione che non quella dell'architettura [...] Tutto il mirabile effetto di simili chiese proviene, d'altronde, dalla mescolanza e dalla contrapposizione dei marmi e dei mosaici.*

Guy de Maupassant  
*La vie errante*<sup>675</sup>

Dal tempo in cui fu eretta fino ai nostri giorni, la Cappella Palatina di Palermo non ha mai cessato di suscitare emozioni. Alcune di queste sono entrate a far parte della storia stessa del monumento. Ne forniscono esempio Filagato da Cerami e Guy de Maupassant.<sup>676</sup>

Quando si penetra nella cappella, si rimane inizialmente stupefatti come di fronte ad una cosa sorprendente di cui si subisce l'intensità prima di averla compresa.<sup>677</sup>

Proviamo una simile sensazione quando volgiamo lo sguardo verso il pavimento della Palatina<sup>678</sup> (Fig. 116).

<sup>675</sup> Il brano è tratto da DE MAUPASSANT 1890, p. 29.

<sup>676</sup> Guy de Maupassant (Miromesnil 1850-Parigi 1893) visitò la Sicilia nel Maggio del 1885, e raccolse le sue impressioni in un libro dal titolo *La vie errante* (Parigi 1890). Il brano, tratto dalle pagine dedicate alla Cappella Palatina (pp. 27-33), è riportato nella traduzione di Phierre Thomas (GUY DE MAUPASSANT, *Viaggio in Sicilia (La Sicile)*, a cura di Phierre Thomas, Palermo 1977).

<sup>677</sup> DE MAUPASSANT 1890, p. 28.

<sup>678</sup> Il pavimento della Cappella Palatina è riprodotto in SERRADIFALCO 1838, tav. XV; POTTINO 1978, p.4. Inoltre sono da menzionare le eccellenti cromolitografie eseguite da Andrea Terzi (TERZI 1889).



Fig. 116. Palermo, Cappella Palatina, pavimento in *opus sectile*, 1140 ca.

A sinistra: particolare della navatella meridionale.

A destra: riquadro del transetto settentrionale.

L'impressione è quella di camminare su dei tappeti orientali. Tappeti che erano già posati quando Filagato da Cerami pronunciò l'omelia citata<sup>679</sup>.

Il richiamo ai tappeti orientali deriva dal fatto che molti motivi ornamentali impiegati appartengono alla cultura musulmana. Emile Bertaux riconobbe tale influenza, distinguendo disegni dall'andamento curvilineo, di tradizione bizantina, e disegni dall'andamento rettilineo, di tradizione islamica<sup>680</sup>. Otto Demus ha tenuto in considerazione lo stesso assunto per ipotizzare l'esecuzione del pavimento in due fasi distinte<sup>681</sup>, mentre William Tronzo sostiene che i due stili ornamentali siano riconducibili ad una diversificazione degli spazi in relazione alla loro funzione<sup>682</sup>.

<sup>679</sup> Cfr. *supra*, p. 179. Non sappiamo quando le maestranze iniziarono la posa in opera della pavimentazione. I lavori potrebbero essere cominciati già dopo la fondazione della Palatina, intorno al 1130-32, oppure con maggiore probabilità intorno al 1139-40, quando il re Ruggero II, ottenuto il riconoscimento della corona da parte di Innocenzo II, avviò i lavori di decorazione della Cappella, chiamando maestranze dall'oriente bizantino (Per la cronologia dei lavori di decorazione della Cappella Palatina in particolare cfr.: KITZINGER 1949, DEMUS 1950, LAZAREV 1967, KITZINGER 1992, TRONZO 1997). Se si considera poi l'assunto sostenuto da Barral I Altet che «il pavimento di un edificio religioso viene decorato al termine dei lavori di costruzione e di decorazione parietale, quando il suolo è stato livellato» (Cfr.: BARRAL I ALTET 1994, p. 481), la data di inizio lavori potrebbe essere ulteriormente posticipata tra il 1143 ed il 1148.

<sup>680</sup> Cfr. BERTAUX 1895, p. 442; BERTAUX 1903, p. 499.

<sup>681</sup> Cfr. DEMUS 1950, pp. 28-29. I riquadri pavimentali caratterizzati dalla linea spezzata sono concentrati nella zona delle navate, zona che secondo Demus potrebbe essere stata decorata in un secondo momento. Romualdo Salernitano (*Romualdi Salernitani Chronicon* in C. A. Garufi, *Rerum Italicorum Scriptores*, VII, Città di Castello 1928) riferisce tuttavia che il re Guglielmo I fece rivestire «*parietes pretiosi marmoris varietate*». Sembra perciò che la pavimentazione della Cappella fosse comunque completa già al tempo di re Ruggero II. Inoltre riquadri pavimentali a linee spezzate non mancano nella zona del santuario. La figura 11 ad esempio mostra un riquadro pavimentale presente nell'ala nord del transetto.

<sup>682</sup> Cfr. TRONZO 1997, pp. 30, 37, 101-104. Lo studioso, autore di una pregevole monografia dedicata alla Cappella Palatina di Palermo nel suo complesso (*The cultures of His Kingdom - Roger II and the Cappella palatina in Palermo*), sul filo degli studi di Demus (DEMUS 1950) e Kitzinger (KITZINGER 1949; KITZINGER 1992), ritiene la Cappella di Ruggero II composta da due zone distinte, una «*bizantineggiante*» corrispondente al santuario, ed una «*islamizzante*» corrispondente alla navata, originariamente adibita a sala del re, dove è custodito il prezioso

L'omelia di Filagato contiene riferimenti che consentono di attribuire alla fase ruggeriana della Cappella anche la recinzione presbiteriale e le decorazioni marmoree delle pareti del santuario<sup>683</sup> (Fig. 117).



Fig. 117. Palermo, Cappella Palatina, decorazioni in *opus sectile*, 1140 ca.  
A sinistra: particolare della recinzione presbiteriale.  
A destra: particolare delle decorazioni parietali.

Queste ultime hanno procurato l'attenzione di Guy de Maupassant:

Tutta la parte inferiore dei muri, bianca ed ornata solamente con esili disegni, con sottili ricami di pietra [...] che corrono come merletti variegati...<sup>684</sup>

Di 'sottili ricami di pietra' in effetti sembra essere composta la recinzione presbiteriale, dove la ridotta dimensione delle tessere e la complessità dei modelli di disegno sono magistralmente associati ad una compiuta e pulita esecuzione. Nella complessità degli schemi disegnativi, l'elemento che l'occhio maggiormente riconosce è il poligono stellato nelle sue svariate forme. Tra queste

soffitto ligneo a muquarnas, eccezionale documento della cultura musulmana. (Sul soffitto ligneo cfr. MONNERET DE VILLARD 1950).

<sup>683</sup> Le decorazioni marmoree occupano il registro inferiore delle pareti del santuario, e sono costituite da lastre di marmo cipollino (mezzio), alternate con lastre di porfido rosso antico, intervallate da fasce in *opus sectile*. (Cfr. TRONZO 1997, pp. 40-41) La fascia superiore è composta da una teoria di elementi fitomorfi di ispirazione islamica (Cfr.: BELLAFFIORE 1990, pp. 92-93) che Bertaux definì «*lotus lanceolés*», i cui riferimenti culturali possono trovarsi secondo Tronzo in delle mattonelle smaltate bizantine (X sec.), ritrovate nel 1909 a Preslavia, raffiguranti fiori di loto (Cfr. TRONZO 1997, p. 46). Piastrelle smaltate con decorazioni sasanidi decoravano anche la Fener-i 'Isa Cami di Istanbul (chiesa settentrionale del monastero di Costantino Lips, 907). Secondo Mango tali piastrelle, usate come bordi o cornici, costituivano «*un tipo nuovo di decorazione, probabilmente di ispirazione islamica [...] ispirata dal contatto fra l'arte bizantina e quella musulmana*» (Cfr. MANGO 1964, p. 203-205). Scerrato, considerando i motivi della Palatina di derivazione islamica, li ha definiti «*merli gigliiformi*» (SCERRATO 1979, p. 339), forse ispirato dai merli geometrizzanti di alcune moschee, come quelle fatimidi di Azhar (972) e di al-Hakim (990-1013), entrambe al Cairo (cfr. MAZOT 2001, pp. 147-148). Sebbene le possibilità interpretative siano molteplici, risulta palese la relazione tra il motivo ornamentale in questione e la cultura musulmana. La teoria di 'palmette' stilizzate trova un parallelo più tardo in alcuni pezzi che attualmente compongono la recinzione del coro (1175?) del Duomo di Salerno, e nelle pareti delle navate del Duomo di Monreale (1174-76).

<sup>684</sup> DE MAUPASSANT 1890, p. 28.

la più ricorrente è la stella ad otto punte, spesso ottenuta per mezzo di intrecci geometrici (Fig. 118).

Aldilà del valore evocativo che la stella ad otto punte può avere nell'immaginario musulmano<sup>685</sup>, è l'intreccio geometrico, con la sua linea spezzata, ad offrire la misura di quanto le maestranze fossero legate alla cultura islamica. Non è necessario andare lontano dalla Cappella Palatina per trovare le tracce di tale relazione: il soffitto



Fig. 118. Palermo, Cappella Palatina, iconostasi, 1140 ca. Particolare

ligneo a muqarnas della navata centrale costituisce «il più ampio ciclo di pittura musulmana sicuramente databile»<sup>686</sup>.

Alcuni confronti tra le pitture del soffitto e l'*opus sectile* mostrano palesemente il rapporto tra le decorazioni geometriche della Cappella Palatina e l'arte islamica. Esemplare in tal senso la decorazione della veste di un musicante, il cui motivo ornamentale a nastri intrecciati formanti stelle a sei punte viene riproposto nelle bande in *opus sectile* delle pareti del santuario<sup>687</sup> (Fig. 119). D'altra parte poligoni

<sup>685</sup> Non intendiamo in questa sede cercare significati né tantomeno suggerire letture in chiave simbolica, specie considerando che nell'estetica islamica i 'significanti' non hanno necessariamente un significato, almeno così come lo si intende nella cultura occidentale, e se ce l'hanno, difficilmente sarà uno ed uno solo. Si pensi, ad esempio, al caso della scrittura, massimo significante, che nel mondo musulmano può anche perdere significato o acquistarne di nuovi (Cfr. GRABAR 1992, p. 12-19). Va notato comunque che quadrato, ottagono e cerchio sono tre elementi fondanti per molti sistemi di coperture a cupola di tradizione mesopotamica, bizantina e greca (Cfr. MANGO 1964, p. 184). La stella ad otto punte, di tradizione mesopotamica, si forma per mezzo della sovrapposizione di due quadrati. Secondo Papadopoulo, nell'esoterismo islamico il quadrato simboleggerebbe i quattro elementi, il mondo sublunare, mentre la sovrapposizione costituirebbe un rafforzativo (il quadrato di quattro) e contestualmente alluderebbe, secondo tradizioni di origine sumerica ed indù, all'intermediazione tra il mondo terreno (quadrato) e quello ultraterreno (cerchio) (Cfr. PAPADOPOULO 1976, pp. 188-189; sul simbolismo del quadrato e del cerchio cfr. GUENON 1962, pp. 99-103, p. 222, nota 4; sull'intermediazione tra i due elementi geometrici cfr. *ibidem*, p. 234; sul rapporto tra geometria, ornamento ed architettura nel mondo islamico un testo di riferimento è: G. NECIPOGLU, *The Topkapi scroll: geometry and ornament in Islamic architecture: Topkapi Palace Museum Library MS H. 1956. With an essay on the geometry of the muqarnas by Mohammad al-Asad*, Santa Monica 1995).

<sup>686</sup> MONNERET DE VILLARD 1950, p. 13. Secondo l'autore esso è ascrivibile agli anni 40' del XII secolo; vedi anche SCERRATO 1979, pp. 359-398.

<sup>687</sup> Le vesti dei personaggi nel soffitto ligneo della Cappella Palatina possono essere messe in relazione con quelle presenti in alcune placche per cofanetto in avorio (XI-XII sec), oggi conservate nel Museo del Bargello di Firenze. Sulle placche sono rappresentati musicanti, bevitori e danzatori assimilabili nell'iconografia e nelle posture a quelli rappresentati nella Cappella Palatina. I personaggi, cui intorno si diramano tralci di vite, indossano vesti finemente decorate con ornamenti geometrici e fitomorfi.

stellati generati dall'intreccio geometrico sono caratteristici della produzione artistica fatimide che si sviluppò in Egitto nel XII secolo<sup>688</sup>,



Fig. 119. A sinistra: Palermo, Cappella Palatina, soffitto ligneo della navata centrale, 1140 ca. Particolare. A destra: Cappella Palatina, Decorazione in *opus sectile* del presbiterio, 1140 ca. Particolare e riproduzione grafica.

Nel cantiere palatino si assiste alla fusione tra i motivi ornamentali fatimidi e la tecnica dell'*opus sectile* geometrico bizantino. La tecnica della tarsia marmorea accoglie con estrema naturalezza il motivo del nastro intrecciato.

<sup>688</sup> A maestranze fatimidi è riconducibile ad esempio il frammento di soffitto in legno intagliato (XII sec.), oggi conservato nel Museo Abatellis di Palermo. Tale frammento è caratterizzato da un motivo ornamentale a nastro intrecciato che forma stelle ad otto punte e che potenzialmente può essere esteso all'infinito. Le campiture interne recano figure zoomorfe (Foto Alinari n. 33029, riprodotta in COTT 1939, tav. 77, fig. 3; cfr.: MONNERET DE VILLARD 1950, pp. 25 e 31; SCERRATO 1979, 521-540, fig. 196; PIAZZA 2006). Offrono esempi significativi di quel gusto decorativo anche le decorazioni in legno intagliato che ornavano il fronte di alcuni *mihrab*, ora al Museo d'Arte Islamica del Cairo. In particolare si fa riferimento al *mihrab* proveniente dal Mausoleo di Sayidia Ruqaya (1132) ed a quello proveniente dal Mausoleo di Sayidia Nafisa (1138-1146), descritto in MEOLI TOULMIN 1977, p. 7. Monneret de Villard mette in relazione queste due decorazioni con il menzionato frammento palermitano (ivi, p. 25). Altro pregevole esempio coevo è rappresentato dallo splendido *minbar* della moschea di 'Amr a Qûs (1155-56). Anche se di diversa lavorazione, vanno ricordate le travi che un tempo decoravano il palazzo occidentale fatimide del Cairo (1055-1065), che Creswell annovera tra gli esempi migliori dello stile fatimide (CRESWELL 1958, col. 338). Molte di queste si trovano al Museo d'Arte Islamica del Cairo e rappresentano membri della famiglia reale in atteggiamenti tipici della vita di corte. Le figure sono inserite tra tralci e nastri intrecciati. Sembra che il modello di tale sistema decorativo, sviluppatosi in Egitto nel XII secolo, provenga a sua volta dalla Siria. (Cfr.: MONNERET DE VILLARD 1950, p. 25; MEOLI TOULMIN 1977, p. 27 e nota 25). D'altra parte è noto che i fatimidi estesero i loro domini fino in Siria (di cui perdettero il controllo tra il 1043 ed il 1076) e che Badr al-Giamali († 1094), visir del califfo al-Mustansir, fece arrivare maestranze dall'Armenia (Odessa) per ampliare le mura difensive del Cairo (Cfr. MAZOT 2001, p. 151). Uno degli esempi più antichi di nastro intrecciato islamico, formante stelle ad otto punte ed arricchito da elementi vegetali, si trovava in un fregio decorativo dell'architrave di una porta nella moschea della *Qal'a* dei Benu Hammad (1007), il cui rilievo grafico è riprodotto in BELLAFIORE 1978, fig. 98.

Sui fatimidi d'Egitto ed il loro rapporto con la Sicilia cfr.: ASHTOR 1976, pp. 196-217; GABRIELI 1979, pp. 35-105 e pp. 149-165. Sull'arte fatimide in Sicilia cfr.: CRESWELL 1958; SCERRATO 1979, pp. 281-335, pp. 402-417 e pp. 467-475; MAZOT 2001, pp. 159-163.

L'embrione di tale armonia, il germe di questo nuovo diletto, può trovarsi nel motivo ornamentale illustrato in figura 118, dove il nastro è ricavato direttamente dal supporto (*champlevé*) attraverso l'intaglio, tecnica quest'ultima con la quale le maestranze fatimidi avevano notevole dimestichezza<sup>689</sup>.

L'inserimento del nastro intrecciato fatimide nel motivo ornamentale in *opus sectile* rese notevolmente complessi i modelli di disegno necessari per il corretto taglio delle tessere. (Fig. 120).

Ma proprio la complessità degli schemi reticolari a nastri intrecciati dimostra chiaramente l'impronta di artigiani musulmani.

Nel cantiere palermitano i nastri intrecciati invadono anche il pavimento (Fig. 121). Quel che sorprende anzi è il fatto che gli intrecci si estendono dal *micromodello* al *macromodello*. Il disegno dei riquadri pavimentali della navata è costituito da bande che intrecciandosi

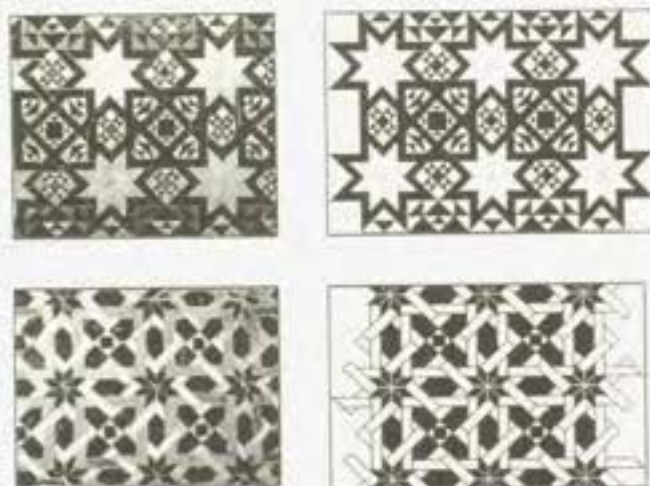


Fig. 120. Palermo, Cappella Palatina, motivi ornamentali in *opus sectile*, 1140 ca.



Fig. 121. Palermo, Cappella Palatina, riquadro pavimentale della navata centrale, 1140 ca. Particolare.

<sup>689</sup> Esempi coevi di intagli fatimidi si trovano in particolare sulla facciata, degna di nota, della moschea di Aqmar (1125), moschea che tra l'altro segna il passaggio dall'impiego di mattoni a quello della pietra in edifici religiosi. La facciata presenta fregi decorativi calligrafici, fitomorfi e geometrici. Questi ultimi sono costituiti principalmente da nastri intrecciati (Cfr. MAZOT 2001, pp. 151-152). Ancor più interessanti per il nostro argomento sono i cippi sepolcrali di Abd ar Rahman e di Abd al Hamid (1074), e le lapidi funerarie di Ayyub (1123) e di Qa'id Rumaya (1137), manufatti prodotti verosimilmente in Sicilia e conservati ora nel Museo Abatellis di Palermo (Cfr.: GABRIELI 1979, figg. 162-168). Tali lapidi recano iscrizioni eufiche realizzate ad intaglio (*champlevé*) sulla pietra, e forniscono un'idea del tipo di lavorazione dei lapicidi musulmani siciliani nei primi anni del XII secolo. Paragonate a queste epigrafi, le più famose iscrizioni, anch'esse legate a maestranze musulmane, caratterizzate da caratteri *nash* in *opus sectile*, rivelano palesemente un aggiornamento della tecnica. Ambedue le lastre con epigrafi si trovano nel Museo Abatellis di Palermo e sono state studiate recentemente ed in modo approfondito dall'arabista Jeremy Johns (Cfr. JOHNS 2004; JOHNS 2006). Ai fini del nostro ragionamento è interessante che Johns abbia sostenuto efficacemente l'estraneità della tecnica *opus sectile* rispetto alle tradizioni artistiche musulmane (JOHNS 2006, p. 499). Lo stesso autore informa che si cominciò ad usare il carattere *nash* solo agli inizi del sec. XII (JOHNS 2004, p. 58; inoltre cfr. SCERRATO 1979, p. 279), possiamo dunque considerare all'avanguardia gli artisti che realizzarono le iscrizioni in *opus sectile*, per le quali era necessario invertire la tecnica dell'intaglio (levare il campo interno del carattere da rappresentare piuttosto che quello esterno).

formano stelle ad otto punte intorno a dischi di porfido disposti a *quincunx* (Fig. 122).



Fig. 122. Palermo, Cappella Palatina, Riquadri pavimentale della navata centrale, 1140 ca. Particolari.

Schemi geometrici propri della cultura fatimide sono stati organicamente adottati per la progettazione di una pavimentazione in *opus sectile* di tradizione bizantina, determinando la genesi di un prodotto unico nel suo genere<sup>690</sup>, frutto del sincretismo culturale specifico della Palermo normanna. La fusione di elementi islamici e bizantini, ottenuta attraverso una rigorosa progettazione del tessuto pavimentale, ha generato pertanto un prodotto che Oleg Grabar definirebbe '*chronotopic*', ovvero qualcosa di singolare, tipico di quel luogo e di quel tempo, caratteristico di un contesto peculiare<sup>691</sup>. Il contesto è la corte normanna di Ruggero II.

Il sovrano, al pari di Desiderio, chiama artisti costantinopolitani per realizzare la decorazione musiva della Cappella Palatina. Il suo intento però non è certo quello di creare mosaico paleocristiano. Ruggero II intende piuttosto creare un manifesto della sua legittimazione politica, e lo fa con i migliori mezzi a disposizione. In tal senso l'arte dell'Islam rappresenta un'esclusiva che permette di formulare un linguaggio originale, in grado di contraddistinguere ideologicamente ed esteticamente la corte normanna.

<sup>690</sup> In particolare Demus sostiene che non sono mai state trovate pavimentazioni simili in edifici bizantini (cfr.: DEMUS 1950, p. 29). Tronzo, riferendosi ai modelli di disegno rettilinei, afferma: «They have no true precedents in the Italian or Byzantine floors predating the Cappella Palatina, nor do they occur in Islamic pavements, of which in any case there are no comparable examples in *opus sectile*» (TRONZO 1997, p. 35). L'autore inoltre rileva una coerenza nell'assetto generale delle composizioni, tale da suggerire «same form of individual control in designing the pavement» (ivi, p. 36).

<sup>691</sup> GRABAR 1992, p. 2.

La presenza dello stracotto alla Palatina permette di supporre il sopraggiungere di maestranze provenienti dalla Campania. Ma gli artigiani bizantini e quelli salernitani, per quanto addestrati, avrebbero offerto al sovrano normanno un prodotto ordinario per quanto eccezionale. È probabile allora che lo stesso committente abbia promosso l'intervento di artigiani musulmani presenti nel cantiere palatino per ottenere un prodotto esclusivo, in grado di distinguersi dalle declinazioni laziali e campane.

Quanto detto trova conferma nel pavimento della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, fondata da Giorgio d'Antiochia nel 1143<sup>492</sup>.

L'impianto originario della chiesa riproduce puntualmente la tipologia bizantina delle chiese a pianta centrica con cupola; i mosaici che decorano le volte e le pareti, confrontati con quelli sfarzosi e magniloquenti della Palatina, hanno un sapore diverso, devozionale e ortodosso. Il pavimento in *opus sectile* si adatta perfettamente al contesto, ricalca fedelmente il modello bizantino e ne offre un esempio straordinario, distinguendosi nettamente da quello palatino (Fig. 123).

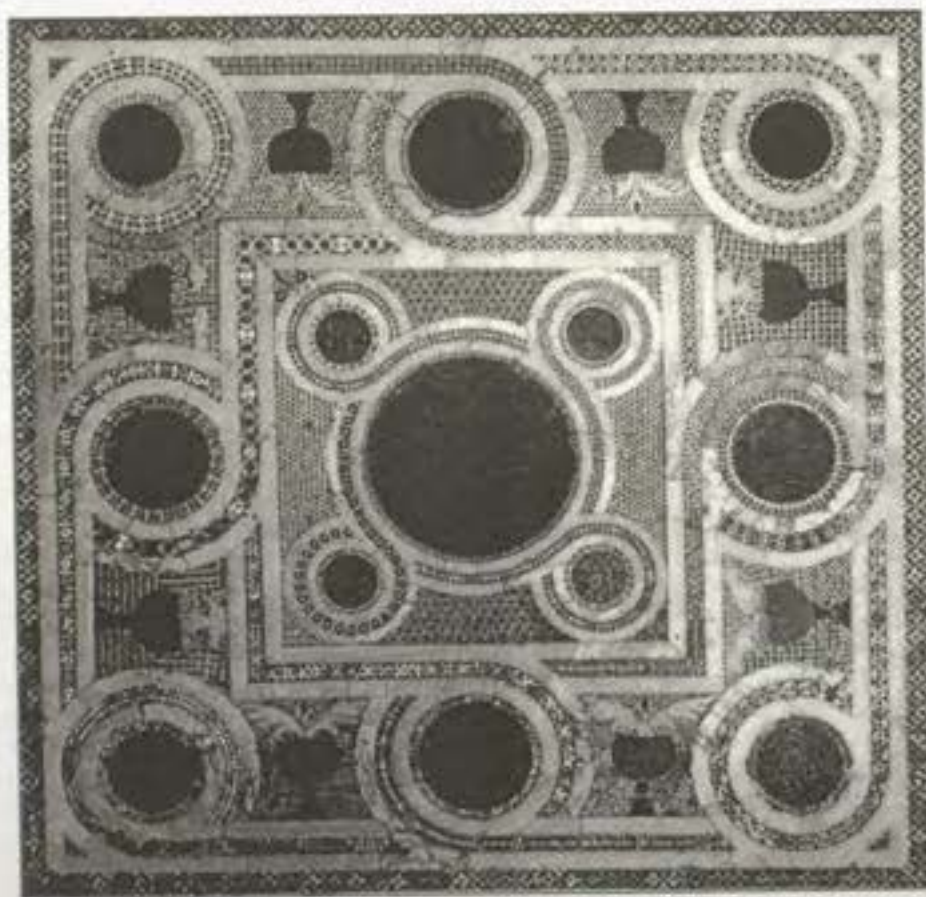


Fig. 123. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, pavimento in *opus sectile*, 1143 ca. Riquadro centrale sotto la cupola.

<sup>492</sup> Sulla chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio cfr.: DEMUS 1950, pp. 73-90; KITZINGER 1990.

Nella chiesa dell'Ammiraglio l'impaginazione del tessuto è eseguita magistralmente facendo corrispondere perfettamente le superfici decorate con gli spazi dell'edificio, secondo una simmetria centrica che non trova riscontri nelle coeve pavimentazioni dell'Italia meridionale.

I motivi figurati presenti nel riquadro centrale, aldilà delle precipe valenze simboliche, sembrano richiamare direttamente le figure animali presenti nel pavimento della Chiesa del Pantocratore ad Istanbul (1118-1124)<sup>693</sup>.

Alcuni dettagli tuttavia rivelano una plausibile dipendenza del cantiere della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio da quello della Palatina (Fig. 124).



Fig. 124. A sinistra: Palermo, Cappella Palatina, pavimento dell'abside centrale, 1140 ca. Particolare con figura di rettile. A destra: Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, pavimento in *opus sectile*, 1143 ca. Particolare con figura di rettile.

Notevoli sono anche le attinenze tra i micromodelli impiegati nei due pavimenti, per cui è possibile ipotizzare che le maestranze operanti contestualmente nei due cantieri vicini abbiano avuto costanti relazioni.

Secondo Ernst Kitzinger le cronologie dei mosaici della Palatina e di Santa Maria dell'Ammiraglio corrispondono. Egli afferma che tra il 1143 ed il 1151 sono contemporaneamente attive a Palermo due squadre di mosaicisti<sup>694</sup>. La stessa considerazione può essere fatta per quanto concerne l'*opus sectile*, specie considerando le differenze sostanziali tra i due pavimenti.

Un elemento sembra rendere più complessa la questione.

Nel pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio non è stato impiegato lo stracotto, bensì il calcare bianco palombino.

<sup>693</sup> Il pavimento della chiesa del Pantocratore, è stato studiato per la prima volta da Paul Underwood. (P. Underwood, *Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954*, in "Dumbarton Oaks Papers", 9-10, 1956, pp. 298-300). Uno studio dettagliato delle immagini a tarsia presenti nella pavimentazione in *opus sectile* è stato compiuto da Arthur H. S. Megaw, *Notes on recent work of the Byzantine Institute in Istanbul*, in "Dumbarton Oaks Papers", 17, 1963, pp. 333-371.

<sup>694</sup> KITZINGER 1986.

Ciò può significare che le squadre attive nei due *atelier*, per quanto in costante relazione, siano giunte da luoghi diversi e fossero depositarie di tradizioni culturali diverse. È possibile supporre che gli artigiani al servizio dell'Ammiraglio fossero di origini bizantine, non campane, e che le maestranze impegnate nei due cantieri si siano stimolate influenzandosi reciprocamente.

Considerando la relativa rapidità del cantiere dell'antiocheno rispetto al prolungarsi di quello palatino, è anche possibile che l'esecuzione del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio sia cominciata ancor prima di quello della Palatina, quando ancora non erano sopraggiunte maestranze campane.

La questione resta aperta, specie considerando che non sempre è possibile pervenire ad una datazione sicura di un manufatto la cui esecuzione richiedeva mediamente due anni di tempo<sup>695</sup>. Inoltre non è facile stabilire se nella logica dei cantieri medievali la pavimentazione di una chiesa venisse eseguita dopo le decorazioni parietali, come suggerito da Xavier Barral I Altet<sup>696</sup>, oppure precedentemente, una volta completata l'architettura. Nella prima eventualità bisognerebbe postdatare di alcuni anni le pavimentazioni palermitane, ed il quadro di relazioni tra maestranze assumerebbe un profilo diverso. La seconda eventualità sembra invece confortata dalla presenza del pavimento in *opus sectile* nella chiesa di San Cataldo<sup>697</sup>, mai terminata e priva di decorazioni parietali.

L'unico dato certo è che le maestranze attive a Santa Maria dell'Ammiraglio ebbero rapporti con quelle della Palatina, ed aggiornarono il loro stile sulla base delle originali sperimentazioni del cantiere reale.

Lo vediamo anzitutto in uno dei riquadri pavimentali, caratterizzato da bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte (Fig. 125).



Fig. 125. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, pavimento in *opus sectile*, 1143 ca. Particolare.

<sup>695</sup> BARRAL I ALTET 1986, pp. 255-275.

<sup>696</sup> Cfr.: BARRAL I ALTET 1994, p. 481; cfr. *supra*, nota 679.

<sup>697</sup> Fondata nel 1161 ca. da Maione da Bari. Sul pavimento di San Cataldo è stato compiuto uno studio da DI LIBERTO 1997.

Esemplare in questo senso il riquadro che segnava un tempo l'ingresso della chiesa, caratterizzato da un complesso intreccio che lega insieme dischi di porfido con un ottagono centrale. L'elemento ottagonale ha reso possibile l'elaborazione originale del *quincunx*, che da curvilineo si trasforma in rettilineo segnando il trapasso dallo stile bizantino a quello islamico (Fig. 126).

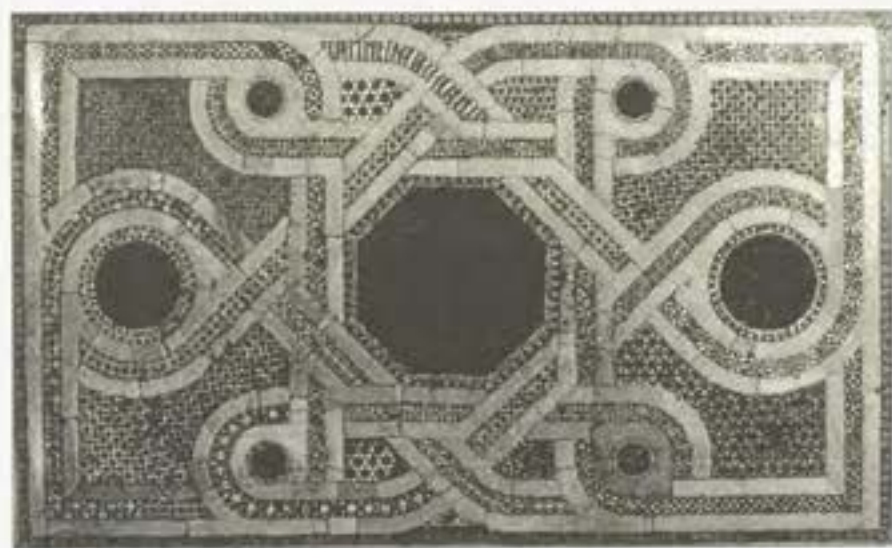


Fig. 126. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Amiraglio, pavimento in *opus sectile*, 1143 ca. Particolare.

L'influenza delle maestranze palatine è ancor più tangibile nei plutei dell'iconostasi di Santa Maria dell'Amiraglio, dove si trova nuovamente impiegato lo stracotto. Il trattamento delle superfici ed i micromodelli impiegati presentano forti analogie con i plutei della recinzione presbiteriale della Palatina e con quelli del recinto dell'altare di Salerno (Fig. 127), e lasciano supporre l'intervento delle stesse squadre.

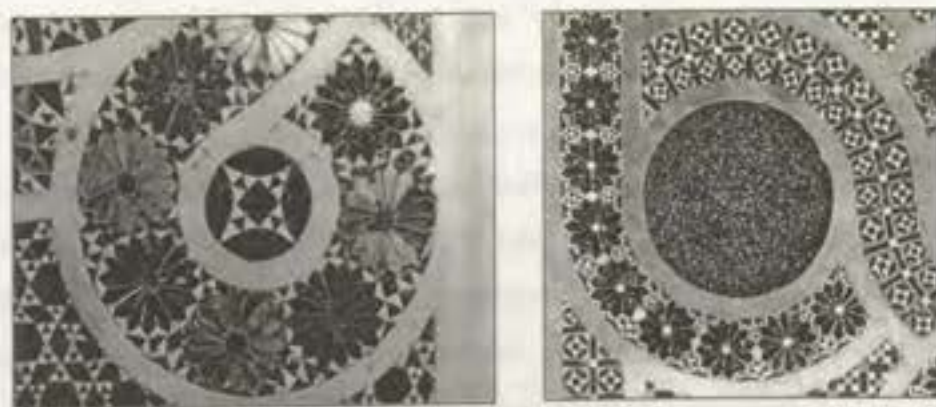


Fig. 127. A sinistra: Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Amiraglio, pluteo in *opus sectile* dell'iconostasi, 1143 ca. Particolare.  
A destra: Palermo, Cappella Palatina, pluteo in *opus sectile* della recinzione presbiteriale, 1140 ca. Particolare.

## 2. Le maestranze e le squadre di mosaicisti nei cantieri normanni

Da quanto esposto emerge un quadro piuttosto complesso delle maestranze che operarono nel meridione normanno durante la prima metà del secolo XII.

Sembra che almeno due squadre di marmorari siano attive contestualmente nei territori normanni. Una può localizzarsi in Campania, l'altra in Sicilia.

L'individuazione del litotipo bianco denominato stracotto ha permesso di dimostrare una relazione tra le due squadre.

Se da una parte gli *atelier* palermitani inaugurati da Ruggero II costituiscono delle propaggini di quelli campani, appare evidente che la Sicilia esercitò un'enorme influenza sulla produzione peninsulare, contribuendo al rinnovamento della tecnica documentato a partire dalla seconda metà del secolo XII.

Considerando il pavimento di San Cataldo ed il successivo cantiere di Monreale (1172-1184) è lecito supporre che le maestranze attive in Sicilia divennero autonome, elaborando un loro stile originale. Ma è anche probabile che le maestranze campane aggiornarono periodicamente la loro tecnica in virtù di contatti frequenti con la corte siciliana. Alcune opere mostrano i segni di tali contatti, in particolare il pulpito di Cava dei Tirreni, eseguito su richiesta dall'abate Marino tra il 1147 ed il 1170<sup>698</sup>; il pulpito Guarna del Duomo di Salerno, voluto da Romualdo II, arcivescovo dal 1153 al 1181<sup>699</sup>; infine il pulpito commissionato dal vescovo di Amalfi Dionisio (1174-1202), i cui pezzi smembrati sono oggi conservati nel Chiostro del Paradiso del Duomo di Amalfi.

A questi pezzi si possono aggiungere alcuni plutei della recinzione del coro del Duomo di Salerno, verosimilmente connessi con l'arco d'ingresso del coro, oggi murato sulla parete meridionale del transetto, donato da Romualdo II e recante la data 1180<sup>700</sup>.

Il pulpito di Cava mostra analogie strettissime con i plutei realizzati a Palermo. La sensazione è che vi abbia lavorato un maestro proveniente direttamente dalla Sicilia. Il periodo al quale risale l'esecuzione è immediatamente successivo ai due cantieri siciliani di epoca ruggieriana. Inoltre la seconda moglie di Ruggero II,

<sup>698</sup> Cfr.: PEDUTO 1990.

<sup>699</sup> Sul pulpito Guarna cfr.: GANDOLFO 1999, pp. 48-95; BRACA 2003, pp. 143-175; BRACA 2003 *bis*, pp. 162-170; GLASS 1991, pp. 65-90.

<sup>700</sup> Alla lista si potrebbe aggiungere il pulpito D'Aiello del Duomo di Salerno, commissionato da Matteo d'Aiello o dal figlio Nicola verso la fine del secolo XII; il pulpito del Duomo di Amalfi ed il pulpito di San Giovanni del Toro a Ravello, entrambi degli inizi del secolo XIII.

Sibilla, muore a Salerno nel 1151, e viene sepolta proprio nell'abbazia della Santa Trinità di Cava dei Tirreni<sup>701</sup>. È plausibile allora che per intermediazione di Ruggero le maestranze campano – sicule si siano nuovamente trasferite in Campania.

Tutti i prodotti in *opus sectile* realizzati dopo il 1150 manifestano d'altra parte la presenza di componenti di gusto islamico derivanti sicuramente dalle esperienze siciliane.

Una nuova campagna di lavori in Sicilia viene promossa da Guglielmo II con la fondazione del Duomo di Monreale. La presenza a Monreale di scarpellini provenienti da Cava dei Tirreni conferma un secondo flusso di maestranze verso la Sicilia che contribuì al continuo aggiornamento della tecnica dell'*opus sectile* tra le due regioni. Tuttavia non è facile mettere in relazione le manifestazioni artistiche documentate nei due poli di Salerno e Palermo. In particolare le forbici temporali relative ai monumenti campani sono troppo ampie per permettere di delineare con sicurezza i flussi di influenze reciproche che dovettero instaurarsi tra le maestranze del meridione normanno.

Stringere le datazioni dei manufatti sarebbe allora auspicabile per pervenire ad una migliore definizione del quadro storico – artistico.

La tavola cronologica in figura 128 mostra come allo stato attuale delle conoscenze molte questioni rimangano insolute. Le date di molti monumenti si accavallano, non consentendo di seguire con precisione l'evolversi della tecnica e del gusto ornamentale. In questo modo stabilire eventuali influenze è impossibile.

Sul versante opposto è possibile sostenere che le maestranze che operarono nel meridione normanno appartenevano tutte ad un'unica équipe, costituivano un gruppo unitario che si andava spostando o delegava squadre a seconda delle esigenze e delle richieste. Questa ipotesi renderebbe conto della unitarietà linguistica caratterizzante le manifestazioni artistiche in *opus sectile* dell'Italia meridionale. Al contempo spiegherebbe il costante evolversi dei modi ornamentali, garantito da un continuo confronto ed aggiornamento tra le diverse squadre.

La tavola cronologica evidenzia con colori diversi le possibili fasi di sviluppo delle maestranze campano – sicule.

<sup>701</sup> Cfr.: AUBÉ 2002, pp. 289-290. I benedettini non consentivano sepoltura alle donne nelle loro abbazie, per cui è possibile che Ruggero II abbia dovuto pagare un tributo per ottenere il favore dell'abate Marino. Il pulpito fatto realizzare dall'abate potrebbe essere il frutto di tale tributo.

1070-1080-1090-1100-1105-1110-1115-1120-1125-1130-1135-1140-1145-1150-1155-1160-1165-1170-1175-1180-1185-1190-1195-1200	
1110	San Clemente
1088 - 1106	Sant'Adriano
1071	Montecassino
1072-1087	Sant'Angelo in Formis
1085 - 1105	San Benedetto
1110	San Menna
1143-48	Santa Maria dell'Ammiraglio
1130	1150 Cappella Palatina
1154	1166 Navate Palatina
1164	San Cataldo 1165-1167 Zisa
1172 - 84	Monreale
1167	1185 Pulpito Palatina
1121	1136 Payermento Salerno Ves. Romualdo
1137	1153 Tec Altare Salerno Ves. Guglielmo
1153	1181 Pulpito Romualdo II Guarna
1175	1181 Recinto Coro Salerno
1180	1200 Ambone Aiello
1147	1170 Pulpito di Cava Abb. Marino
1094	1150 Ravello, Ambone Rogadeo
	1195 San G. del Toro
	1174---1202 Pulpito Amalfi Dionisio

Fig. 128. Tavola cronologica dei principali monumenti con decorazioni in *opus sectile* nel meridione normanno.

La fase ruggertiana, determinata dai cantieri di Salerno, della Palatina e di Santa Maria dell'Ammiraglio, costituisce un periodo fondamentale per la maturazione e l'evolversi dell'*opus sectile*, corrispondente con il massimo contatto con la cultura islamica.

Entro la fase ruggertiana è ancora facile distinguere gli spostamenti delle maestranze, ma nelle fasi successive, dagli anni cinquanta del secolo XII in poi, sembra sopraggiungere una frammentazione delle squadre: evidentemente molti artigiani si formarono e rimasero in Sicilia, mentre le maestranze che erano giunte dalla Campania vi fecero ritorno. Presumibilmente qualche salernitano rimase a Palermo; di certo qualche artigiano di origine musulmana andò a rafforzare le fila delle squadre della penisola.

Si tratta di supposizioni, ma le analogie e le stringenti correlazioni tra le produzioni artistiche delle due regioni di fatto sembrano scaturire da un groviglio di relazioni che si generò dalla seconda metà del secolo XII.

Sciogliere il nodo della matassa non è semplice.

Verosimilmente, attraverso lo studio analitico dei micromodelli e dei materiali impiegati nell'*opus sectile* meridionale della seconda metà del secolo XII, potrebbe essere possibile ipotizzare gli spostamenti delle varie squadre, ricostruire le relazioni e le influenze reciproche, l'evoluzione del gusto e della tecnica.

Per proseguire non mancherebbero gli strumenti.

Il rischio, abbandonandoci nella ricerca delle influenze, potrebbe consistere nel perdere di vista il singolo fenomeno artistico, l'atto creativo sotteso alla realizzazione del manufatto.

Ma è solo un rischio apparente: solamente conoscendo i contorni è possibile delineare l'oggetto, sapendo la regola è possibile distinguere l'eccezione.

Quanto più prendiamo coscienza del fortissimo istinto che c'è nell'uomo di ripetere quello che ha appreso, tanto maggiore è la nostra ammirazione per quegli esseri di eccezione che sanno affrancarsi da questo impulso e compiere un valido passo avanti che serva di base al lavoro altrui.<sup>702</sup>

<sup>702</sup> GOMBRICH 1959, p. 28.

### III. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Il fenomeno dell'*opus sectile* nel meridione normanno, osservato attraverso il doppio oculare dei motivi ornamentali e dei materiali impiegati, fornisce indicazioni utili alla conoscenza dei processi storico – artistici che hanno caratterizzato il secolo XII.

È possibile trarre due considerazioni che di fatto confermano e definiscono ulteriormente le ipotesi formulate da Emile Bertaux più di un secolo fa<sup>703</sup>.

La prima: a partire dalla scuola di Montecassino, istituita da Desiderio tra le mura della sua abbazia, si formarono maestranze specializzate attive in Campania ed in Sicilia.

La seconda: attraverso la Sicilia le maestranze peninsulari recuperarono le relazioni con la cultura bizantina e rinnovarono il loro lessico attraverso il contatto con la cultura islamica.

La prima considerazione è ormai una certezza. I benedettini ammaestrati a Montecassino si spostarono inizialmente verso sud, ancor prima che a Roma fosse attivo *Paulus*, capostipite dei Cosmati. Il pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti costituisce il prodotto maturo di questa prima fase, inequivocabilmente legata ai cantieri desideriani.

A Roma l'*opus sectile*, con il suo richiamo dell'antico, riscuote un successo notevole che garantisce la presenza stabile di una bottega. Ma la presenza tangibile di una tradizione, connessa con la volontà di *renovatio* che tende ad esaltare l'antico, determina lo svilupparsi di uno stile peculiare, quello romano cosmatesco, che si cristallizza, diviene regola, facilmente classificabile entro uno sviluppo tipologico coerente.

Nei territori normanni la situazione è diversa.

La mancata continuità di una tradizione antica e le contingenze politiche e sociali che favorirono tolleranze e commistioni tra diverse culture determinarono uno sviluppo differenziato, dinamico, in costante evoluzione ed aggiornamento. La cristallizzazione delle forme che caratterizza la produzione laziale è sostituita in Campania da una continua sperimentazione.

Questo aspetto considerevole dell'arte dell'*opus sectile* nel meridione costituisce l'elemento di spicco, ma al contempo determina in sede critica alcune difficoltà.

<sup>703</sup> Cfr. *supra*, Parte II, Cap. I, p. 164.

In altre parole i prodotti in *opus sectile* del meridione normanno nella prima metà del secolo XII realizzano puntualmente delle eccezioni atipiche che rendono più difficile tracciare una linea di sviluppo coerente. Potrebbe essere questo il motivo per cui i prodotti in *opus sectile* del meridione hanno ricevuto attenzioni marginali da parte della critica.

In un articolo del 1979 Oleg Grabar, affrontando la questione delle influenze dell'arte islamica in occidente<sup>704</sup>, poneva una serie di interrogativi metodologici. Sottolineando come la questione delle influenze sia tra le più dense di pericoli, l'autore si preoccupava di isolare i termini attraverso i quali affrontare il problema. Egli sosteneva che per comprendere le discendenze è necessario identificare il tema o il motivo per cui è chiamata in causa un'influenza, individuare la fonte possibile, determinare l'appartenenza tipologica del monumento in questione. In tal senso i manufatti, le forme significanti ed i significati posseggono secondo Grabar due vettori, uno regressivo riguardante modelli e funzioni precedenti la creazione, l'altro progressivo determinato dall'effetto del manufatto dopo la sua creazione.

Grabar stesso avvertiva che il metodo poteva essere applicato solamente se si conoscono i gruppi tipologici di monumenti pertinenti, altrimenti qualsiasi interpretazione sarebbe rimasta priva di significato. D'altra parte si era posto lo stesso problema Bertaux, affermando la necessità di pervenire ad una maggiore conoscenza dei monumenti islamici per sviluppare ipotesi attendibili riguardo l'arte dell'Italia Meridionale<sup>705</sup>.

Riportando il discorso sull'*opus sectile* è evidente che non saremo in grado di esprimere giudizi sul singolo monumento finché non valuteremo l'insieme complessivo dei monumenti. Nella fattispecie sorgono due questioni intimamente connesse: la prima consiste nel fatto che il gruppo di monumenti del meridione normanno non è sufficiente da solo a comprendere l'entità delle influenze poiché le fonti di alcuni elementi o motivi risiedono al di fuori del gruppo; la seconda riguarda appunto le influenze islamiche, che impongono un necessario allargamento dell'orizzonte affinché le nostre interpretazioni non restino ad un livello di ipotesi.

<sup>704</sup> GRABAR O. 1979.

<sup>705</sup> Cfr. *supra*, Parte I, Cap. II, par. 6, pp. 110-111, nota 485.

Lungo l'asse vettoriale regressiva delle influenze i prodotti in *opus sectile* del meridione normanno celano temi e modelli precedenti dietro le novità rappresentate dall'apporto islamico.

Se da una parte riconosciamo l'eccezione che suscita la nostra ammirazione, dall'altra perdiamo i riferimenti che consentirebbero di inquadrare il fenomeno nel suo complesso.

In un articolo del 1979 Meoli Toulmin<sup>706</sup> dimostrava con efficacia come le fonti di alcuni prodotti del secolo XIII fossero rappresentate da manufatti fatimidi del secolo XII<sup>707</sup>. Si tratta di un caso eccezionale, isolato, che paradossalmente ha permesso di individuare dei precedenti plausibili. Nel secolo XIII la situazione culturale è profondamente diversa, l'arte dell'oriente diviene il riflesso di un gusto esotico paragonabile a quello dei secoli XIX e XX<sup>708</sup>; il caso di Pisa non è altro che una citazione. Nel secolo XII invece non solo si sviluppa in Italia un mercato dell'arte, ma soprattutto sono attivi artigiani musulmani che contaminano direttamente l'arte ed il gusto dell'occidente.

In tal senso le influenze islamiche nell'*opus sectile* del meridione normanno non costituiscono solamente un fenomeno utile alla comprensione delle relazioni sincroniche tra le maestranze, ma rappresentano anche una manifestazione importante nello sviluppo diacronico dell'arte romanica del sud Italia e più in generale dell'arte del mediterraneo medievale. Ciò significa non soltanto che la conoscenza dell'arte islamica può dare un contributo importante allo studio dell'*opus sectile*, ma anche che l'analisi di quest'ultimo può apportare nuovi dati per la storia dell'arte islamica.

Tornando alla seconda delle due considerazioni iniziali, riguardante i contatti tangibili con la cultura islamica nel sud della penisola, le condizioni in cui si trovò il regno normanno in epoca ruggeriana furono le più favorevoli.

Lo spirito di tolleranza politica, ravvisabile nella cancelleria islamica normanna, nelle lapide plurilingue<sup>709</sup>, nella monetazione islamico - normanna impiegata

<sup>706</sup> MEOLI TOULMIN 1977.

<sup>707</sup> In particolare si tratta delle sezioni del pavimento del Battistero di Pisa prossime all'altare, e dei plutei oggi conservati al Museo Diocesano di Pistoia, un tempo parte del pulpito di Fra Guglielmo (Pistoia, San Giovanni Fuoricivitas), datato al 1270. Meoli Toulmin individua le fonti nei *mihrâb* lignei conservati al Museo di Arte Islamica del Cairo, provenienti dal Mausoleo di Sayidia Ruqaya (1132) e dal Mausoleo di Sayidia Nafisa (1138-1146).

<sup>708</sup> Cfr.: GRABAR O. 1979, p. 32.

<sup>709</sup> Si fa riferimento in particolare alla lapide sepolcrale con iscrizione quadrilingue conservata nella Galleria Regionale della Sicilia, realizzata su commissione di Grisanto per commemorare la madre defunta nel 1148. Cfr.: J. Johns, *Lapidi sepolcrali in memoria di Anna e Drogo, genitori di*

come strumento di accondiscendenza<sup>710</sup>, diviene nell'arte, nelle officine regie, il crogiolo di un linguaggio sincretico nuovo, difficilmente inseribile nelle catene di filiazioni.

Il meridione normanno e la Sicilia in particolare divennero luoghi di interfaccia tra culture diverse. A Palermo, nel cantiere palatino, si ritrovano nello stesso ambiente gruppi di bizantini e musulmani, e ciascun gruppo aveva qualcosa da offrire all'altro.

Jeremy Johns, studiando le lastre con iscrizioni arabe in *opus sectile* conservate nella Galleria Regionale della Sicilia<sup>711</sup>, ha osservato che la tecnica era estranea alle maestranze musulmane. Le lastre mostrano un aggiornamento sia nell'impiego della tarsia sia nei caratteri *nash*. In opere come queste si trova esempio del sincretismo normanno.

Riconoscere l'influenza della cultura islamica tuttavia non è facile. Mentre alcuni oggetti, come il famoso soffitto ligneo a *muqarnas* della Cappella Palatina, offrono modelli di arte islamica, altri oggetti, tra cui l'*opus sectile*, sono frutto di commistioni, cosicché distinguere gli elementi originari può risultare arduo, specie nel caso dell'arte geometrica ornamentale.

Da questo punto di vista emerge con vigore la necessità di studiare l'ornamento avendo consapevolezza delle estetiche islamiche, così da poter discernere le forme dialettali di un linguaggio complesso, riconoscendo il modo ornamentale islamico nell'*opus sectile* del meridione normanno.

### 1. L'apporto islamico nell'*opus sectile* del XII secolo

Lo studio dei micromodelli impiegati nell'*opus sectile* del meridione normanno compiuto nel corso della ricerca ha messo in evidenza da una parte la continuità della tradizione nel corso della prima metà del secolo XII, dall'altra il rinnovamento repentino e proliferante avvenuto a partire dagli anni quaranta del secolo.

---

Grisanto, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 1, *Catalogo*, a cura di M. Andaloro, Catania 2006, pp. 519-523.

<sup>710</sup> Sulla monetazione normanna cfr.: MASTELLONI 1998.

<sup>711</sup> Cfr.: JOHNS 2006. Si veda anche *supra*, Cap. II, par. 2, p. 192, nota 689.

Senza alcun dubbio tale rinnovamento avviene tramite artigiani di cultura islamica. L'elemento che permette di individuare il momento ed il modo in cui penetra la novità è l'intreccio geometrico.

Nella cultura occidentale tale elemento è piuttosto raro, nell'*opus sectile* è completamente assente. Nel periodo classico alcuni motivi prevedevano l'uso di listelli che contornavano le figure, ma si trattò prevalentemente di motivi isodomi che non comportavano grosse difficoltà. Guidobaldi sottolinea come non si trovino esempi di motivi complessi listellati presumibilmente a causa della complessità dell'esecuzione<sup>712</sup>. In effetti abbiamo visto come l'inserimento di una linea bidimensionale comporti nell'*opus sectile* un livello di complessità notevole<sup>713</sup>.

Nella cultura islamica l'intreccio geometrico viene sperimentato tra i secoli IX e X in Iran, per diffondersi rapidamente nello Yemen ed in Siria. Dalla Siria la moda dell'intreccio geometrico e dei nastri intrecciati formanti poligoni stellati sarebbe trapassata in Ifriqiya, presumibilmente per opera dei fatimidi che vi si stanziarono a partire dal secolo X<sup>714</sup>. Nell'Egitto fatimide il motivo dei nastri intrecciati investe tutte le tecniche di decorazione dei manufatti<sup>715</sup>. L'arrivo del motivo in Sicilia è documentato da stipiti e soffittature lignee conservate nella Galleria Regionale di Palermo.

Nella corte normanna gli artigiani fatimidi entrarono in contatto con la tecnica per loro nuova dell'*opus sectile*, mentre gli artigiani campano – bizantini incontrarono per la prima volta il nastro intrecciato. Le influenze non furono univoche bensì reciproche.

I motivi a nastri intrecciati approdarono a Salerno e si diffusero rapidamente in Italia meridionale. Curiosamente non coinvolsero Roma e l'attività dei Cosmati, se non in casi sporadici. Ciò può essere dovuto al fatto che, come osservato in precedenza, i Cosmati si appoggiarono ad una tradizione locale, elaborarono un loro stile e probabilmente furono avversi ad accogliere novità lontane dalla loro concezione di ornamento.

<sup>712</sup> Cfr.: GUIDOBALDI 1985, p. 214.

<sup>713</sup> Cfr. *supra*, Parte I, Cap. III, par. 2, pp. 153-155.

<sup>714</sup> Cfr.: MAZOT 2001, pp. 141-143.

<sup>715</sup> Cfr. *supra*, Cap. II, par. 1, pp. 190-191, nota 688.

Inoltre è possibile che i Cosmati siano stati maggiormente condizionati dalla committenza papale che rifiutò elementi eterodossi provenienti da una cultura ostile.

Il nastro intrecciato tuttavia continuò a diffondersi, anche se nelle sue forme più semplici, fino ad entrare a far parte dei repertori ornamentali nella pittura dei secoli XIII e XIV.

Abbiamo visto come sia possibile considerare la Sicilia luogo di interfaccia dove le influenze non sono unidirezionali.

In tal senso lo studio dell'*opus sectile* della Sicilia normanna potrebbe apportare nuovi dati per la storia dell'arte islamica.

Certamente molti degli artisti di origine musulmana che lavorarono in quel gravido paradiso culturale che fu la Sicilia normanna fecero ritorno in patria quando, alla fine del secolo, sopraggiunsero gli Svevi.

È ragionevole supporre che questi artisti si portarono dietro un bagaglio di conoscenze nuovo, estraneo alla cultura islamica. Non stupisce allora constatare la presenza al Cairo di pavimentazioni marmoree di cortili e fontane di epoca mamelucca realizzati in *opus sectile*<sup>716</sup>. Non è da escludere che pavimentazioni del genere siano esistite al Cairo in epoca fatimide (909-1171), ma sfortunatamente i palazzi fatimidi vennero distrutti quando la dinastia cadde<sup>717</sup>.

La tecnica dell'*opus sectile* potrebbe essersi diffusa al Cairo per intermediazione di artigiani giunti dalla Sicilia; l'abbondante presenza di cave di marmo in Egitto avrebbe garantito il fiorire di botteghe specializzate al servizio dei sultani.

Se così fosse si potrebbe presumere una diffusione della tecnica attraverso il Nord Africa fino in Spagna, dove artigiani almoravidi e almohadi avrebbero potuto applicare le nuove elaborazioni formali provenienti dall'Egitto tramite una tecnica a loro più congeniale: la terracotta. Le decorazioni dell'Alhambra, realizzate tra la fine del secolo XIII e gli inizi del secolo XIV, non sono altro che *opus sectile* in terracotta smaltata. Ma si tratta solo di un'ipotesi suggestiva.

Di fatto ci siamo mai chiesti quale influenza abbia potuto esercitare la Sicilia del secolo XII nella cultura islamica?

<sup>716</sup> J. C. Garcin, B. Maury, J. Revault, M. Zakariya, *Palais et Maisons du Caire I. Epoque Mamelouke (XIII-XVI siècles)*, Paris 1982, pp. 247-251.

<sup>717</sup> Cfr.: E. J. Grube, *Il periodo fatimide in Egitto dal 297/909 al 567/1171*, in *Eredità dell'Islam - Arte Islamica in Italia*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Curatola, Venezia, Ottobre 1993-Aprile 1994; Milano 1993, pp. 133-139.

## BIBLIOGRAFIA

## Bibliografia Generale

- ACETO-LUCHERINI 2001 F. ACETO, V. LUCHERINI (a cura di), *LEONE MARSIANO, Cronaca di Montecassino*, Milano 2001.
- ADAM 1994 J. P. ADAM, *La construction romaine – Materiaux et techniques*, Paris 1994, ed. Paris 2005.
- ANDALORO 1986 M. ANDALORO, *Tecniche e Materiali*, in *I mosaici di Monreale: restauri e scoperte (1965-1982)*, Palermo 1986, pp. 55-80.
- ANDALORO 1990 M. ANDALORO, *Attorno al mosaico frammento. Dalla tessera all'immagine*, in *Fragmenta Picta, affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, catalogo della mostra a cura di Maria Andaloro, Roma 1990, pp. 37-39.
- ANDALORO 1994 M. ANDALORO, *Strutture, tecniche e materiali negli "ateliers" della Palermo normanna*, in *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 290-305.
- ANDALORO 2007 M. ANDALORO, "Baciane l'angolo...e contempla le bellezze che contiene." *Ruggero II e l'antico visitatore della reggia di Palermo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 20-24 Settembre 2005, a cura di A. C. Quintavalle, Parma 2007, pp. 504-519.
- AUBÉ 2002 P. AUBÉ, *Ruggero II Re di Sicilia, Calabria e Puglia. Un normanno nel Mediterraneo*, Roma 2002.
- AURIGEMMA-FURIANI 2001 M. G. AURIGEMMA, M. FURIANI, *Il museo dell'abbazia di Montecassino: arte, storia e Tradizioni*, Roma 2001.
- AVAGLIANO 1997 F. AVAGLIANO (a cura di), *Desiderio da Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Montecassino 1997.
- BELLAFFIORE 1972 G. BELLAFFIORE, *Il restauro della Zisa: metodi progettuali e rispetto del monumento*, in «Italia Nostra», n. 96, Roma 1972.

- BELLAFIGLIORE 1975** G. BELLAFIGLIORE, *Dall'islam alla maniera. Profilo dell'architettura siciliana dal IX al XVI secolo*, Palermo 1975.
- BELLAFIGLIORE 1976** G. BELLAFIGLIORE, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1976.
- BELLAFIGLIORE 1978** G. BELLAFIGLIORE, *La Zisa di Palermo*, Palermo 1978.
- BELLAFIGLIORE 1990** G. BELLAFIGLIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Palermo 1990.
- BERTAUX 1895** E. BERTAUX, *Les arts de l'Orient Musulman dans l'Italie Méridionale*, in «Mélange d'Archéologie et d'Histoire» (Ecole Française de Rome) XV, 1895, pp. 441-453.
- BERTAUX 1903** E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903.
- BERTAUX 1903** E. BERTAUX, *Aggiornamento all'opera di E. Bertaux, L'art dans l'Italie Meridionale*, a cura di A. Prandi, Roma 1978, pp. 531-543.
- BLOCH 1952** H. BLOCH, *Monte Cassino, Byzantium, and the west in the earlier middle ages*, in «Dumbarton Oaks Papers», 3, 1952, pp. 163-222.
- BOZZONI 1999** C. BOZZONI, *L'architettura*, in *Storia della Calabria medievale – Culture, Arti, Tecniche*, a cura di A. Placanica, Roma 1999, pp. 294-298.
- BRACA 2003** A. BRACA, *Le Culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003.
- BRACA 2003 bis** A. BRACA, *Il Duomo di Salerno – Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003.
- BRANDI 1956 bis** C. BRANDI, *Note sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e alle datazioni*, BICR, 1956, 25-26, pp. 3-9.
- BURCKHARDT 1976** T. BURCKHARDT, *Art of Islam : language and meaning*, translated by J. Peter Hobson, London 1976; ed. francese: *L'art de l'Islam – Langage et signification*, Paris 1985.

- CIELO 1980** R. L. CIELO, *Monumenti romanici a Sant'Agata dei Goti: il Duomo e la chiesa di San Menna*, Roma 1980.
- CORDARO 1990** M. CORDARO, *Per una filologia dei materiali costitutivi delle opere d'arte e dei materiali di restauro come fondamento della valutazione storica ed estetica*, in *Fragmenta Picta, Affreschi e Mosaici staccati del Medioevo Romano*, catalogo della mostra a cura di Maria Andaloro, Roma 1990, pp. 33-34.
- COTT 1939** P. B. COTT, *Siculo-Arabic ivories*, Princeton 1939.
- COWDREY 1986** H. E. J. COWDREY, *L'abate Desiderio e la splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano, 1986.
- CRESWELL 1958** K. A. C. CRESWELL, *Fatimiti*, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», V, 1958, col. 330-336.
- CURINO-DE MARCO-BAFFA-PRIORI 1990** M. CURINO, A. DE MARCO, S. BAFFA, A. PRIORI, *La Chiesa Niliana, San Demetrio Corone* 1996.
- DE LACHENAL 1995** L. DE LACHENAL, *Spolia - Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.
- DE MAUPASSANT 1890** G. DE MAUPASSANT, *Viaggio in Sicilia (La Sicile)*, a cura di Phierre Thomas, Palermo 1977.
- DEMUS 1950** O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1950.
- DI DARIO GUIDA 1983** M. P. DI DARIO GUIDA (a cura di), *Itinerari per la Calabria*, Roma 1983, pp.131-136.
- DI DARIO GUIDA 1999** M. P. DI DARIO GUIDA, *La cultura artistica in Calabria dall'Alto Medioevo all'età aragonese in Storia della Calabria medievale - Culture, Arti, Tecniche*, a cura di A. Placanica, Roma 1999, pp. 169-177.
- DI LIBERTO 1996** R. DI LIBERTO, *La chiesa normanna di San Cataldo a Palermo*, in «Palladio - Rivista di Storia dell'architettura e del restauro», 17, 1996, pp. 17-32.

- D'ONOFRIO-PACE 1981 M. D'ONOFRIO, V. PACE, *La Campania. Italia Romanica*, vol. 4, Milano 1981.
- FOBELLI 2002 M. L. FOBELLI, *L'ekphrasis di Filgato da Cerami sulla Cappella Palatina e il suo modello*, 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. 267-275.
- FOBELLI 2005 M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano - Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione Di Paolo Silenziario*, Roma 2005.
- GABRIELI 1979 F. GABRIELI, *Storia, cultura e civiltà degli arabi in Italia*, in *Gli arabi in Italia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1979, pp. 13-269.
- GANDOLFO 1999 F. GANDOLFO, *La scultura Normanno-Sveva in Campania*, Bari 1999.
- GANDOLFO 2004 F. GANDOLFO, *Il porfido*, in *Nobiles Officinæ. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, II, Saggi, a cura di M. Andaloro, Catania 2004, pp. 201-215.
- GARZYA ROMANO 1988 C. GARZYA ROMANO, *S. Adriano a San Demetrio Corone*, in *Italia Romanica. La Basilicata La Calabria*, a cura di S. Chierici, Milano 1988, pp. 239-268.
- GLASS 1991 D. GLASS, *Romanesque sculpture in Campania. Patrons, Programs and Style*, Pennsylvania 1991.
- GATTOLA 1733 E. GATTOLA, *Historia Abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa*, Venezia 1733, pp. XI-XII, plate VI.
- GRABAR O. 1974 O. GRABAR, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1974; ed. italiana: *Arte Islamica. La formazione di una civiltà*, Milano 1989.
- GRABAR O. 1979 O. GRABAR, *Trade with the east and the influence of Islamic art on the «luxury arts» in the west*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, 10-18 settembre 1979*, a cura di Hans Belting, Bologna 1979.
- GRABAR O. 1996 O. GRABAR, *Penser l'art islamique*, Paris 1996.

- GRABAR O. 2001 O. GRABAR, *Arte e cultura nel mondo islamico*, in *Islam – Arte e Architettura*, a cura di M. Hattstein e P. Delius, Torino 2001, pp. 35-43.
- HARDING 2002 C. HARDING, *Mosaic*, in *The Dictionary of Art*, vol. XXII, 2002, pp. 154-166.
- IANNOTTA 2005 F. IANNOTTA (a cura di), *La chiesa di San Menna in Sant'Agata de' Goti – icona di storia e arte*, Cava dei Tirreni 2005.
- JOHNS 2004 J. JOHNS, *Le iscrizioni e le epigrafi arabe. Una rilettura*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, II, Saggi, a cura di M. Andaloro, Catania 2004, pp. 47-68.
- JOHNS 2006 J. JOHNS, *Tre lastre frammentarie con iscrizioni arabe in lode di Ruggero II dal palazzo di Palermo*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, I, Catalogo, a cura di M. Andaloro, Catania 2006, pp. 499-502.
- KITZINGER 1949 E. KITZINGER, *The mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: an Essay on the choice and arrangement of subjects*, in «Art Bulletin», 31, 1949, pp. 269-292.
- KITZINGER 1975 E. KITZINGER, *La data dell'omelia di Filagato per la festa dei Santi Pietro e Paolo*, in «Bizantino – Sicula», II, Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibbi, Palermo 1975, pp. 301-306.
- KITZINGER 1977 E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina – Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, ed. italiana a cura di Maria Andaloro e Paolo Cesaretti, Milano 2004; prima edizione: *Byzantine Art in the Making. Main lines of stilisti development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Londra 1977.
- KITZINGER 1982 E. KITZINGER, *Mosaico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IX, 1982, col. 672-696.
- KITZINGER 1986 E. KITZINGER, *Two mosaic ateliers in Palermo in the 1140s*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Colloque International par Xavier Barral I Altet, Paris 1986-1990, vol. I, *Les Hommes*, pp. 277-294.

- KITZINGER 1990 E. KITZINGER, *Mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 1992.
- KITZINGER 1992 E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo, i mosaici del presbitero*, Palermo 1992.
- LAVAGNINI 1992 B. LAVAGNINI, *Profila di Filigato da Cerami con traduzione dell'Omelia XXVII pronunciata dal pulpito della Cappella Palatina in Palermo*, Palermo 1992.
- LAZAREV 1967 V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- LUGLI 1957 G. LUGLI, *Tecnica edilizia romana*, Roma 1957.
- MANGO 1964 C. MANGO, *Architettura Bizantina*, Venezia 1964.
- MARTA 1985 R. MARTA, *Architettura romana – Tecniche costruttive e forme architettoniche del mondo romano*, Roma 1985.
- MARZOUK 1958 M. A. A. MARZOUK, *Arti decorative (voce Fatimidi)*, «Enciclopedia Universale dell'Arte», V, 1958, col. 337-341.
- MARTELLI 1956 G. MARTELLI, *La chiesa di S. Adriano a San Demetrio Corone (Cosenza)*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», XI, 1956, pp.161-167.
- MASTELLONI 1998 M. A. MASTELLONI, *Porfidi egizi ed influssi fatimidi nelle coniazioni e nelle produzioni Normanne*, in *L'Egitto in Italia, dall'antichità al medioevo. Atti del III congresso internazionale italo-egiziano*, Roma 1998.
- MAZOT 2001 S. MAZOT, *Tunisia ed Egitto: Aghlabidi e Fatimidi*, in *Islam – Arte e Architettura*, a cura di M. Hattstein e P. Delius, Torino 2001, pp. 128-163.
- MONNERET DE VILLARD 1938 U. MONNERET DE VILLARD, *Monumenti...I. La Cassetta incrostata della Cappella Palatina di Palermo*, Roma 1938.

- MONNERET DE VILLARD 1950 U. MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950.
- NECIPOĞLU 1995 G. NECIPOĞLU, *The Topkapı scroll - geometry and ornament in Islamic architecture - with an essay on the geometry of the muqarnas by Mohammad al-Asad*, Santa Monica 1995.
- ORSI 1929 P. ORSI, *Le chiese Basiliane della Calabria*, Firenze 1929.
- PANOFSKY 1946 E. PANOFSKI, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and Its Art Treasures*, Princeton 1946, pp. 1-37; trad. it. Di Renzo Federici: *Suger Abate di Saint-Denis in Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 107-146.
- PAPADOPOULO 1976 A. PAPADOPOULO, *L'Islam e l'arte musulmana*, in *L'arte e le grandi civiltà*, a cura di Lucine Mazenod, Paris 1976.
- PATRICOLO 1877 G. PATRICOLO, *La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e le sue antiche adiacenze*, in «ASS» n.s. anno II, Fasc. I, Palermo 1877, pp. 137-171.
- PATRICOLO-VALENTI, 1901 G. PATRICOLO, F. VALENTI, *Progetto di lavori di assicurazione e ripristini saltuari ai mosaici della chiesa monumentale di Santa Maria dell'Ammiraglio detta la Martorana in Palermo*, Palermo 1901.
- PEDUTO 1990 P. PEDUTO, *Il pulpito*, in *La Badia di Cava*, vol. II a cura di G. Fiengo e F. Strazzullo, Cava dei Tirreni 1990, pp. 69-80.
- PIAZZA 2006 S. PIAZZA, *Pannello di soffittatura dal palazzo Reale di Palermo*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, I, *Catalogo*, a cura di M. Andaloro, Catania 2006, pp. 543-544.
- POTTINO 1978 F. POTTINO, *La Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 1978.

- RIEGL 1905** A. RIEGL, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Bologna 2003.
- ROCCASECCA 1990** P. ROCCASECCA, *Mosaici e tarsie*, in *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, a cura di Corrado Maltese, Milano 1990, vol. 1, pp. 175-213.
- SCERRATO 1979** U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli arabi in Italia*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano 1979, pp. 271-570.
- SERRADIFALCO 1838** D. SERRADIFALCO LO FASO DI PIETRASANTA, *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne, ragionamenti tre*, Palermo 1838.
- SPECIALE 2003** L. SPECIALE, *Sant'Angelo in Formis: i primi restauri*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel regno nel 19° secolo*, a cura di M. I. CATALANO, Roma 2003.
- STERN 1970** H. STERN, *Mosaïque*, in «Encyclopedia Universalis», vol. 15, Paris 1996. La voce è pubblicata postuma da uno scritto di Henry Stern del 1970.
- TERZI 1889** *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo, dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ed illustrata dai professori M. Amari, Cavallari, L. Boglino ed I. Carini*, Palermo 1889.
- TOMASELLI 1994** F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni*, Roma 1994.
- TOUBERT 2001** H. TOUBERT, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001.
- TRONZO 1997** TRONZO W., *The cultures of his Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997.

## Opus sectile

- BARRAL I ALTET 1973 X. BARRAL I ALTET, *Le passage de la mosaïque de pavement antique à la mosaïque de pavement médiévale en Occident. Travaux récents et nouveaux problèmes*, Bulletin d'information. Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA) 5, 1973, pp. 189-196.
- BARRAL I ALTET 1976 X. BARRAL I ALTET, *Les pavements médiévaux sortent de l'oubli*, in «Dossiers de l'archéologie – Mosaïques décors de sols», 15, Mars-Avril 1976, pp. 76-86.
- BARRAL I ALTET 1982 X. BARRAL I ALTET, *Le pavement médiéval de l'église Sant'Angelo in Formis (Campanie)*, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris 1982, pp. 55-60.
- BARRAL I ALTET 1985 X. BARRAL I ALTET, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985.
- BARRAL I ALTET 1986 X. BARRAL I ALTET, *Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavement au Moyen Âge*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Colloque International par Xavier Barral I Altet, Paris 1986-1990, vol. 1, *Les Hommes*, pp. 255-275.
- BARRAL I ALTET 1988 X. BARRAL I ALTET, *Volte e tappeti musivi in occidente e nell'Islam*, in *Il Mosaico*, a cura di Carlo Bertelli, Milano 1988, pp. 165-176.
- BARRAL I ALTET 1994 X. BARRAL I ALTET, *Il mosaico pavimentale*, in *La Pittura in Italia, L'alto medioevo*, a cura di Carlo Bertelli, Milano 1994, pp. 480-497.
- BECATTI 1961 G. BECATTI, *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961.
- BESSONE-AURELI 1935 A. M. BESSONE-AURELI, *I marmorari romani*, Milano 1935.
- BLANCHARD 1973 M. BLANCHARD, *Repertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, in «Bulletin de l'association internationale pour l'étude de la mosaïque antique», 1973.

- BORGHINI 1989** G. BORGHINI (a cura di), *Marmi Antichi*, Roma 1989.
- BRUNO 2002** M. BRUNO, *Il mondo delle cave in Italia: considerazioni su alcuni marmi e pietre usati nell'antichità*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra a cura di Marilda De Nuccio e Lucrezia Ungaro, Venezia 2002, pp. 277-290.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1982** M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Intarsio*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VII, 1982, col. 572-574.
- CARRINO 2001** R. CARRINO, *Mosaici pavimentali dell'XI e XII secolo in Puglia: committenza, artefici e musicanti*, in *La mosaïque greco-romaine VIII. Actes du VIII colloquium international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne 1997. Cahiers d'Archéologie romande 85-86)*, Lausanne 2001, pp. 132-170.
- CARTEI 1964** B. CARTEI, *Il restauro delle tarsie marmoree di Montecassino*, in «Marmo 3», Milano e Lucca 1964, pp. 97-112.
- CLAUSSEN 1987** P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. FKCA (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie)*, 14, Wiesbaden-Stuttgart 1987.
- CLAUSSEN 1989** P. C. CLAUSSEN, *Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei cosmati*, in *Marmi Antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 65-79.
- CLAUSSEN 2000** P. C. CLAUSSEN, *Marmo e splendore*, in M. Andaloro, S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 193-225.
- D'ANIELLO 1992** A. D'ANIELLO, *Il pavimento musivo del Duomo di Salerno*, in *Atti del Convegno sul tema: Presenza araba e islamica in Campania, Napoli-Caserta 22-25 Novembre 1989*, a cura di A. Cilardo, Napoli 1992, pp. 237-244.

- DI LIBERTO 1997 R. DI LIBERTO, *Il pavimento a tarsie marmoree nella chiesa di S. Cataldo a Palermo*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Palermo, 9-13 Dicembre 1996*, Ravenna 1997, pp. 343-363.
- DI MURO 2000 A. DI MURO, *La pavimentazione e la decorazione della cappella palatina di Arechi II a Salerno*, in *San Pietro a corte, recupero di una memoria nella città di Salerno*, Napoli 2000.
- EYICE 1963 S. EYICE, *Two Mosaic Pavements from Bithynia*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 17, 1963, pp. 373-383.
- GLASS 1980 D. GLASS, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980.
- GIOVANNONI 1904 G. GIOVANNONI, *Note sui marmorari romani*, in «*Archivio della Società Romana di Storia Patria*», Roma 1904.
- GUIDOBALDI 1985 F. GUIDOBALDI, *Pavimenti in opus sectile di Roma e dell'area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione*, in *Marmi Antichi. Problemi di impiego, di restaura e di identificazione*, a cura di P. Pensabene, Roma 1985, pp. 171-233.
- GUIDOBALDI 2001 F. GUIDOBALDI, *I sectilia pavimenta a modulo quadrato con motivi complessi: scomponibilità degli schemi disegnativi e unicità dei motivi*, in *La mosaïque greco-romaine VIII. Actes du VIII colloqui international pour l'étude de la mosaïque antique et medieval (Lausanne 1997; Chaiers d'Archeologie romande 85-86)*, Lausanne 2001, pp. 64-89.
- GUIDOBALDI-GUIGLIA GUIDOBALDI 1983 F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983.
- GUIDOBALDI-OLEVANO, 1998 F. GUIDOBALDI, F. OLEVANO, *Sectilia pavimenta dell'area vesuviana*, in *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, a cura di P. Pensabene, Roma 1998, pp. 223-240.

- GUIGLIA GUIDOBALDI 1984** A. GUIGLIA GUIDOBALDI *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, in «Bollettino d'Arte», 26, 1984, pp. 57-72.
- GUIGLIA GUIDOBALDI 1993** A. GUIGLIA GUIDOBALDI *L'opus sectile pavimentale in area bizantina*, in *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Ravenna 1993*, Ravenna 1994, pp. 643-663.
- GUIGLIA GUIDOBALDI 1998** A. GUIGLIA GUIDOBALDI *Pavimento*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, 1998, pp. 264-276.
- GUIGLIA GUIDOBALDI 1999** A. GUIGLIA GUIDOBALDI *La decorazione pavimentale bizantina in età paleologa*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi*, a cura di A. Iacobini e M. Della Valle, Roma 1999, pp. 321-346.
- LAZZARINI 2000** L. LAZZARINI, *Le pietre antiche colorate reimpiegate nei monumenti normanni della Sicilia Occidentale*, *Bollettino Accademia Gioenia Scienze Naturali*, 33, n.357, 2000, pp. 315-335.
- LAZZARINI 2002** L. LAZZARINI, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai romani*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra a cura di De Nuccio M. e Ungaro L., Venezia 2002, pp. 223-266.
- LONGO 2008** R. LONGO, *La Cappella Palatina e il Palazzo della Zisa di Palermo - Indagini mineralogico-petrografiche sui litotipi bianchi*, in *Tecniche di analisi di materiali nei beni culturali*, a cura di M. Brai, M. P. Casaletto, A. Maccotta, T. Schillaci, *Atti del Convegno: 1° Workshop: Tecniche di analisi non distruttive di materiali lapidei naturali e artificiali nei beni culturali, Palermo, Steri, 22 Febbraio 2007*, Palermo 2008, pp. 115-119.
- MATTHIAE 1952** G. MATTHIAE, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», I, 1952, pp. 249-281.

- MATTHIAE 1983** G. MATTHIAE, *Cosmati*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, 1983, col. 838-843.
- MCCLENDON 1980** Ch. B. McCLENDON, *The revival of opus sectile pavements in Rome and the vicinity in the Carolingian period*, in «Papers of the British School at Rome», XLVIII, London 1980, pp. 157-165.
- MEGAW 1963** A. H. S. MEGAW, *Notes on recent work of the Byzantine Institute in Istanbul*, in «Dumbarton Oaks Papers», 17, 1963, pp. 333-371.
- MEOLI TOULMIN 1977** R. MEOLI TOULMIN, *Pisan geometric patterns of the Thirteenth Century and their Islamic sources*, in «Antichità Viva» 16, Firenze 1977, pp. 3-12.
- MONTANA-  
GAGLIARDO BRIUCCIA 1998** G. MONTANA, V. GAGLIARDO BRIUCCIA, *I Marmi e i Diaspri del barocco siciliano*, Palermo 1998.
- ODDO 2002** G. ODDO, *Le geometrie di Dio*, in «Sicilia», IV, 2002, pp. 36-49.
- PAJARES-AYUELA 2002** P. PAJARES-AYUELA, *Cosmatesque ornament – Flat polychrome geometric patterns in architecture*, London 2002.
- PENSABENE 1988** P. PENSABENE, *Il marmo e il colore: Guida fotografica: i marmi della collezione Podestà*, a cura di Patrizio Pensabene e Matthias Bruno, Roma 1988.
- PENSABENE 1997** P. PENSABENE, *Le rotae porfiretiche nel pavimento della Cappella Palatina*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Palermo, 9-13 Dicembre 1996*, Ravenna 1997, pp. 333-341.
- PENSABENE 1998** P. PENSABENE, *Il fenomeno del marmo nella Roma tardo repubblicana e imperiale*, in *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, a cura di P. Pensabene, Roma 1998, pp. 233-274.
- PENSABENE 2002** P. PENSABENE, *Lo «spicato» in marmo della villa di Domiziani a Sabaudia*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra a cura di Marilda De Nuccio e Lucrezia Ungaro, Venezia 2002, p. 174.

- PRUDHOMME 1985** C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHÉ, J. P. DARMON, A. M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985.
- ROMANO 1988** S. ROMANO, *Magistri doctissimi romani di P. C. Claussen* (recensione), in «Arte Medievale», II, 2, 1988, p. 311.
- SPECIALE 2005** L. SPECIALE, *I sectilia della basilica desideriana di S. Benedetto a Capua. Documenti, osservazioni e ipotesi per la storia di un pavimento medievale*, in *La mosaïque gréco-romaine IX*, vol. II, a cura di Hélène Morlier, Roma 2005, pp. 1179-1188.
- UNDERWOOD 1956** P. A. UNDERWOOD, *Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954*, in «Dumbarton Oaks Papers», 9-10, 1956, pp. 298-300.
- VITTI 2002** M. VITTI, *L'uso del marmo nelle pavimentazioni dei Fori Imperiali*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra a cura di Marilda De Nuccio e Lucrezia Ungaro, Venezia 2002, pp. 139-142.
- WILLIAMS 1977** K. WILLIAMS, *Italian pavements - Patterns in space*, Houston 1977.

## Estetica e critica dell'ornamento

- ASSUNTO 1961 R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano 1961.
- BAER 2002 E. BAER, *Ornament and pattern, 5V: Islamic lands*, in *The Dictionary of Art*, vol. XXIII, 2002, pp. 556-564.
- BATTISTI 1983 E. BATTISTI, voce *Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, 1983, col. 237.
- BIANCHI BANDINELLI 1956 R. BIANCHI BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, Milano 1956.
- BOURGOIN 1873 J. B. BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris, A.Levy, 1873.
- BOURGOIN 1879 J. B. BOURGOIN, *Les éléments de l'art arabe - Le trait des entrelacs*, Paris, Firmin-Didot, 1879.
- BRANDI 1956 C. BRANDI, *Eliante o dell'architettura*, Roma-Torino 1956.  
Ed.: Editori Riuniti, Roma 1992.
- CARBONI 2001 M. CARBONI, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano 2001.
- CERNESSON 1876 L. CERNESSON, *Grammaire élémentaire du dessin*, Paris 1876.
- CRITCHLOW 1976 K. CRITCHLOW, *Islamic Patterns, an Analytical and Cosmological Approach*, London 1976.
- DI STEFANO 2006 E. DI STEFANO, *Estetiche dell'ornamento*, Milano 2006.
- GASTON 1980 R. W. GASTON, *Decorum*, in *The Dictionary of Art*, vol. VIII, 2002, pp. 612-614.
- GOMBRICH 1959 E. H. GOMBRICH, *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, ed. Einaudi, Torino 1965; prima edizione: *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington 1959.

- GOMBRICH 1979 E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, ed. Leonardo Arte, Milano 2000; prima edizione: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press Limited, London 1979.
- GOMBRICH 1982 E. H. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, ed. Einaudi, Torino 1985; prima edizione: *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982.
- GRABAR A. 2001 A. GRABAR, *Le origini dell'Estetica medievale*, Milano 2001.
- GRABAR O. 1992 O. GRABAR, *The mediation of ornament*, Princeton 1992.
- JONES 1856 O. JONES, *The grammar of ornament*, London 1856, Studio Edition 1986.
- PANOFSKY 1924 E. PANOFSKI, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. La Nuova Italia, Torino 1952.

RILIEVO DELLE DECORAZIONI IN *OPUS SECTILE* E CATALOGO DEI MOTIVI ORNAMENTALI  
IN QUATTRO MONUMENTI NORMANNI:  
SANT'ADRIANO, SAN MENNA, CAPPELLA PALATINA, SANTA MARIA DELL'AMMIRAGLIO

## GUIDA ALLA CONSULTAZIONE

L'obiettivo del catalogo è quello di fornire uno strumento idoneo allo studio e all'osservazione delle decorazioni in *opus sectile* dei quattro monumenti selezionati.

I monumenti sono presentati distintamente secondo il seguente ordine: **Sant'Adriano, San Menna, Cappella Palatina, Santa Maria dell'Ammiraglio.**

Nel catalogo sono contenuti di ciascun monumento:

- 1) Rilievo planimetrico ortofotografico;
- 2) Numerazione in pianta dei riquadri;
- 3) Schede relative alle singole porzioni pavimentali;
- 4) Micromodelli utilizzati;
- 5) Marmi impiegati.

### 1) Rilievo planimetrico ortofotografico

Le ortofoto dei riquadri pavimentali sono spalmate in pianta rispettando proporzionalmente la scala e le relative distanze tra un riquadro e l'altro e tra i riquadri e gli elementi architettonici. Il rilievo riproduce l'intera pavimentazione della chiesa, fornendo un'immagine d'insieme altrimenti non osservabile. La qualità delle immagini e la precisione dei dettagli sono garantiti dall'alta risoluzione delle singole fotografie. Attraverso tale rilievo è possibile osservare ciascun riquadro nella sua esatta collocazione e nella corretta relazione con gli altri. La scala delle quattro planimetrie è la stessa.

### 2) Numerazione in pianta dei riquadri

La tavola mostra la planimetria della chiesa con la numerazione dei riquadri, attraverso la quale è possibile orientarsi nella consultazione delle schede di riferimento.

### **3) Schede relative alle singole porzioni pavimentali**

Ciascuna scheda descrive uno o più riquadri pavimentali. Ogni scheda reca il numero di scheda, collocazione e numero del riquadro, misure, ortofoto in scala, descrizione, materiali impiegati, micromodelli utilizzati, stato di conservazione. La collocazione del riquadro è indicata in pianta. Le misure sono indicate in centimetri, e sono state acquisite mediante rollina metrica; la loro approssimazione è pari a 0,5 cm. I materiali impiegati sono stati identificati attraverso esame autoptico mediante l'uso di tavole comparative e sulla base di indagini mineralogico-petrografiche. In alcuni casi è stato descritto lo stato di conservazione sulla base di osservazioni macroscopiche.

### **4) Micromodelli utilizzati**

Le tavole contengono i micromodelli impiegati nel monumento di riferimento. I micromodelli, numerati progressivamente, sono classificati per tipologie in base agli elementi principali del motivo e procedono da quelli più semplici a quelli più complessi. Ciascun micromodello è presentato tramite fotografia e rilievo grafico in scala. A causa delle differenti dimensioni dei micromodelli dei quattro monumenti le scale variano da un monumento all'altro. In particolare sono usate scale 1:10 per Sant'Adriano e San Menna e scale 1:3 per la Cappella Palatina e Santa Maria dell'Ammiraglio.

### **5) Marmi impiegati**

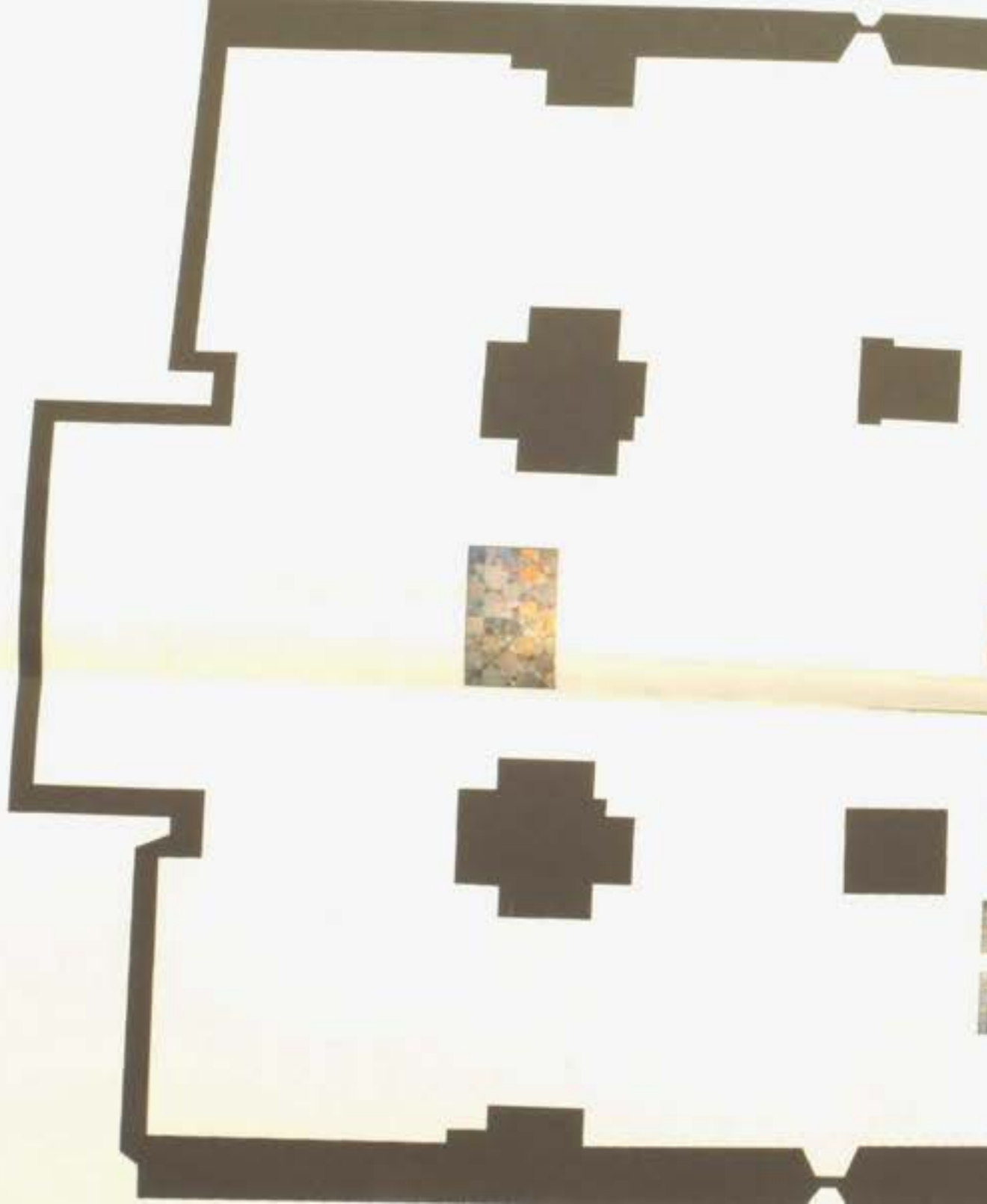
Ciascun monumento, ad eccezione di Santa Maria dell'Ammiraglio, si conclude con la presentazione dei materiali posti in opera, in particolare marmi pregiati di epoca classica reimpiegati. Attraverso le tavole è possibile riconoscere i differenti litotipi impiegati nei singoli riquadri facendovi riferimento quando occorre.

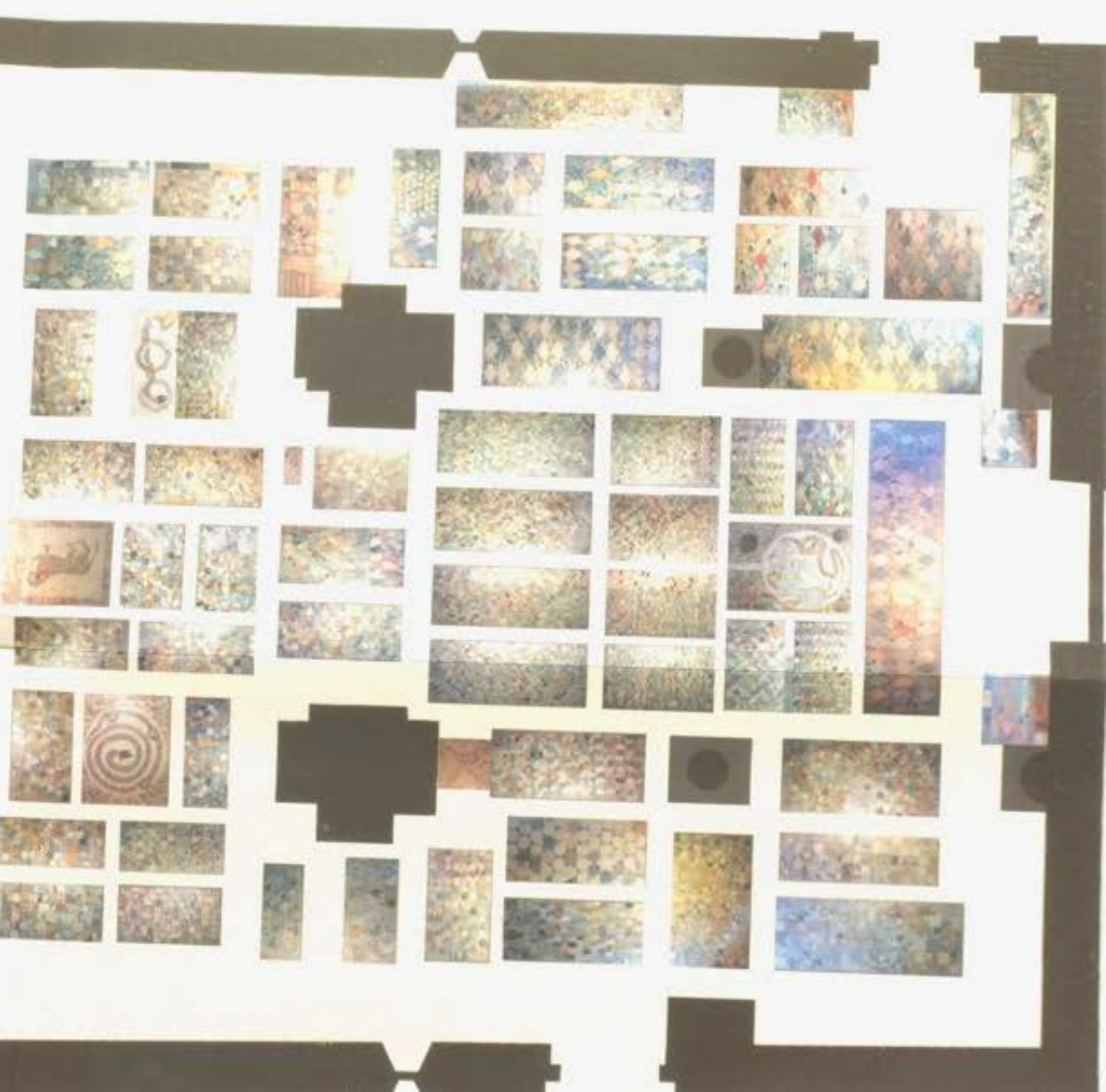
N.b.: Della Cappella Palatina sono stati eseguiti anche i rilievi delle decorazioni parietali e dei plutei che compongono l'arredo liturgico.

I. L'*OPUS SECTILE* NELL'ITALIA MERIDIONALE

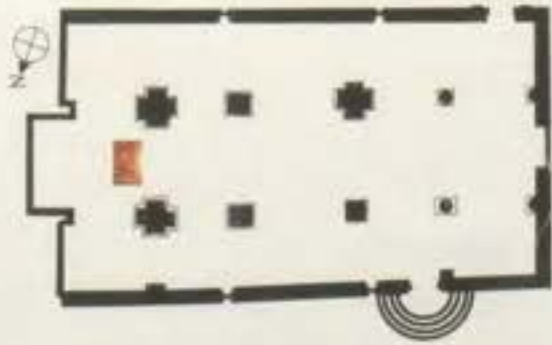
1. Sant'Adriano in San Demetrio Corone







## Scheda 1 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadro 1

Misure: 157 x 101 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate entro le quali sono alternativamente inscritte croci greche.

Il riquadro è incorniciato da conici di marmo bianco e bigio larghi cm. 35.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Breccia navolata gialla;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Verde antico di Tessaglia;

Portosanta.

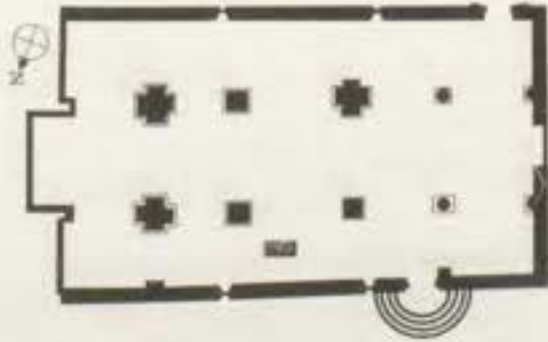
### Stato di conservazione:

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 2 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadro 2

Misure: 138 x 70 cm.



cm 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate e triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo di Candoglia;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Portasanta.

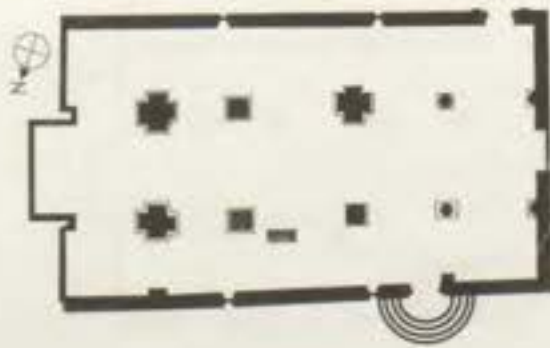
### Stato di conservazione:

Diverse tessere sono soggette a consunzione e fratturazione. L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. La porzione orientale presenta una fila di tessere verosimilmente aggiunte in una fase successiva, i cui giunti sono caratterizzati da una malta cementizia di colore grigio ed inerte spigoloso.

### Micromodelli utilizzati:



### Scheda 3 Pavimento di Sant'Adriano



#### Riquadro 3

Misure: 138 x 60 cm.



#### Descrizione:

Il disegno del riquadro è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni, in modo da formare stelle a sei punte.

#### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo di Candoglia;  
Breccia corallina;  
Marmo Imezio;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Portasanta.

#### Stato di conservazione:

Diverse tessere sono soggette a consumo e fratturazione.

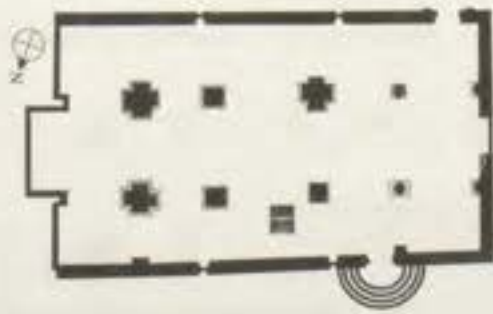
L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, viabile nei giunti tra le tessere.

La porzione orientale presenta una fila di tessere verosimilmente aggiunte in una fase successiva, i cui giunti sono caratterizzati da una malta cementizia di colore grigio ed inerte spigoloso.

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 4 Pavimento di Sant'Adriano



### Riquadri 4 e 5

Misure riquadro 4: 127 x 70 cm.

Misure riquadro 5: 128 x 62 cm.

### Descrizione:

Il disegno dei riquadri è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto nel senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati.

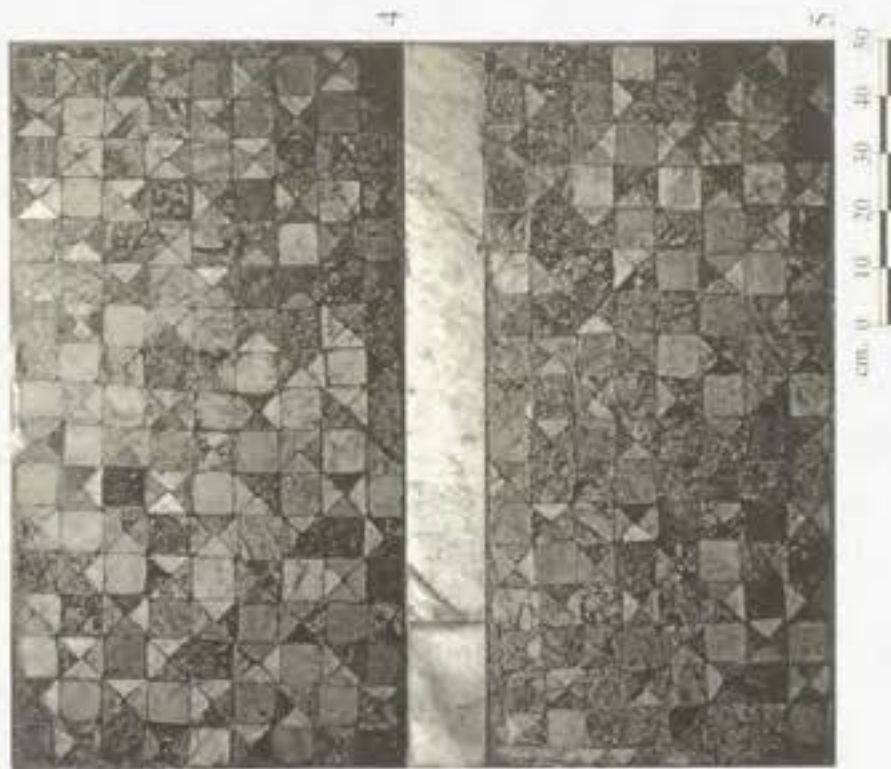
### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Verde antico di Tessaglia  
Marmo calcidico o fior di pesco;  
Portassanta.

### Stato di conservazione:

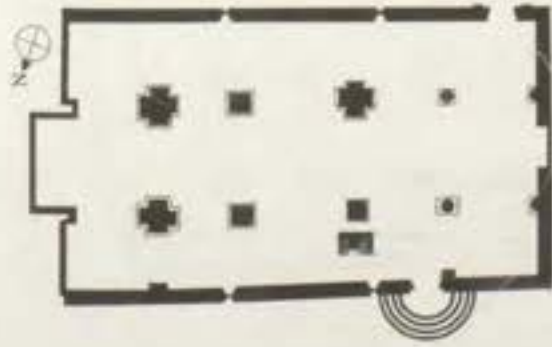
L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 5 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadri 6 e 7

Misure riquadro 6: 118 x 49 cm.

Misure riquadro 7: 129 x 65,5 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro n° 6 è composto da tessere a forma di triangolo equilatero giustapposte tra loro in modo da formare esagoni regolari;

Il riquadro n° 7 è costituito da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

### Materiali impiegati:

Riquadro 6:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Lesbio;

Marmo bigio brecciato;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Verde antico di Tessaglia;

Portasanta.

Riquadro 7:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

### Stato di conservazione:

Alcune tessere sono soggette a consumazione e fratturazione.

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.



6



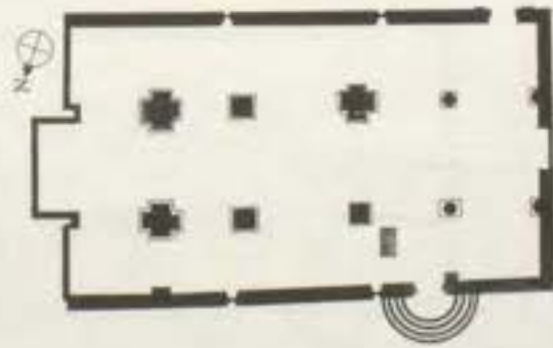
7



### Micromodelli utilizzati:

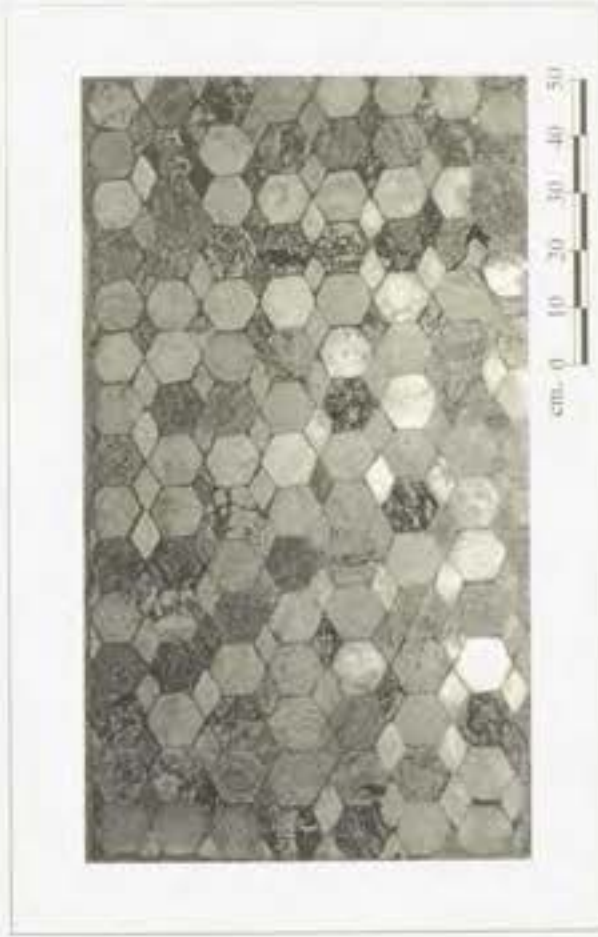


Scheda 6 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 8

Misure: 138 x 79 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da tessere a forma di esagono disposte in file parallele separate da tessere rombiche collocate negli spazi interstiziali.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara;  
Pajombino;  
Breccia corallina;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna  
Portasanta;  
Alabastrò.

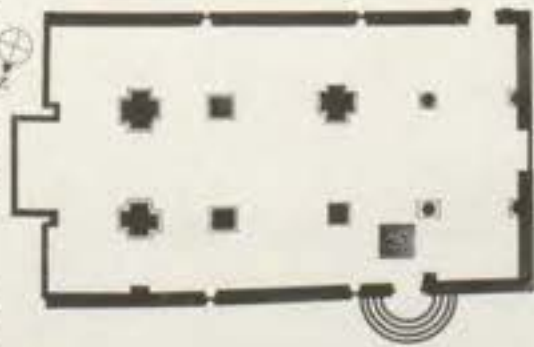
**Stato di conservazione:**

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 7 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadri 9 e 10

Misure:

Riquadro 9: 170 x 77 cm.

Riquadro 10: 170 x 80 cm.

### Descrizione:

Il riquadro 9 è composto da tessere di forma esagonale.

Il disegno del riquadro 10 è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ai lati degli esagoni, in modo da formare stelle a sei punte.

### Materiali impiegati:

Riquadro 9:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Breccia corallina;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzo o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Broccatello di Spagna;

Portasanta.

Riquadro 10:

Palombino;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Marmo africano Luculleo;

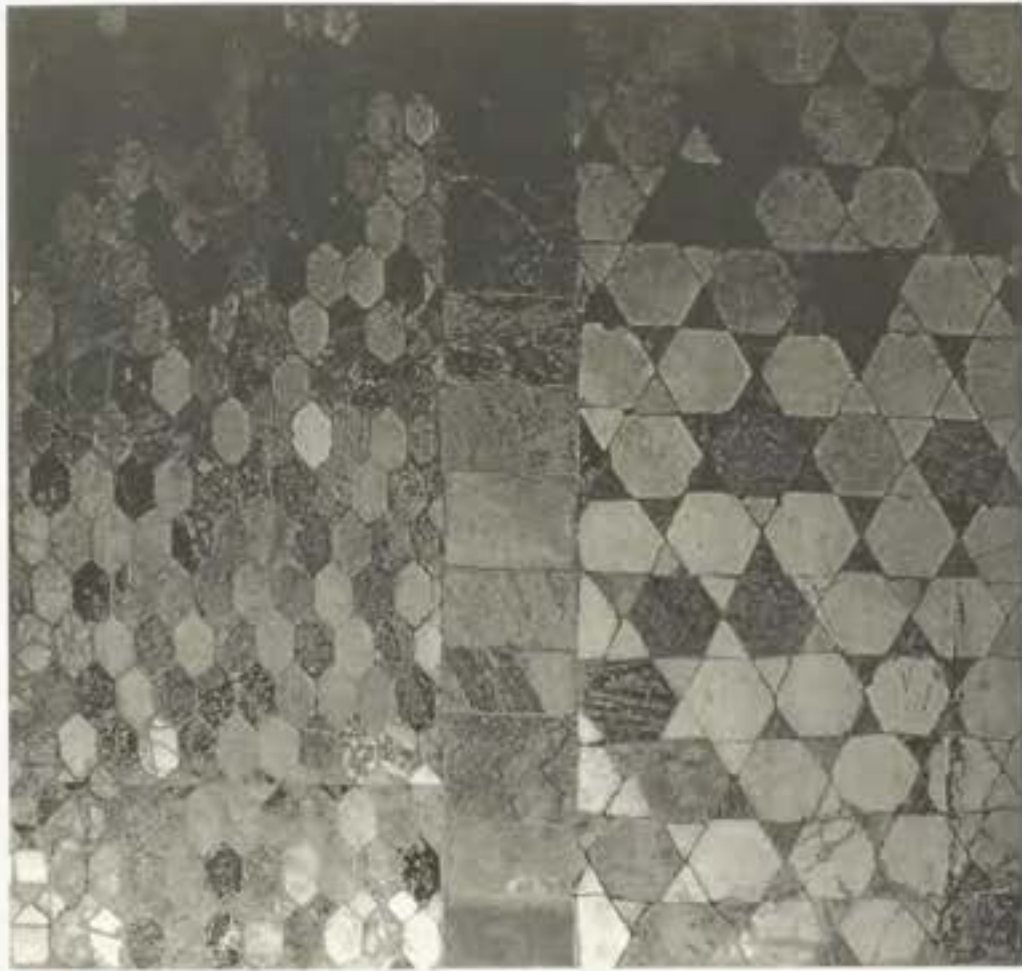
Portasanta.

### Stato di conservazione:

Diverse tessere sono soggette a fratturazione.

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

La porzione occidentale del riquadro 9 presenta una soluzione di continuità che suggerisce un rimaneggiamento volto ad ampliare la superficie del riquadro.

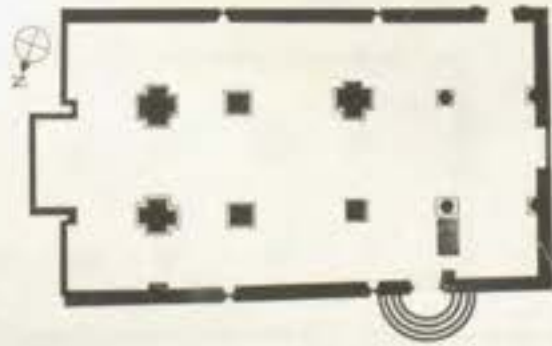


cm. 0 10 20 30 40 50

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 8 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadro 11

Misure: 164 x 96,5 cm.



### Descrizione:

Il riquadro è composto da tessere di forma quadrata in cui sono alternativamente inscritti dei quadrati.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Marmo calcidico o fior di pesco;

Portasanta;

Alabastrò.

### Stato di conservazione:

Diverse tessere sono soggette a fratturazione.

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

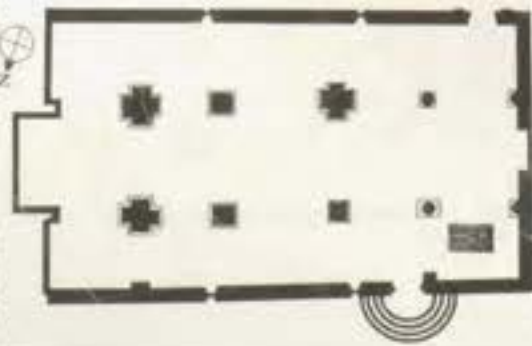
La porzione centrale presenta delle lacune risarcite con la stessa malta.

La scomposizione geometrica del riquadro è notevolmente disomogenea. Ciò è dovuto presumibilmente ad interventi di manutenzione male eseguiti.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 9 Pavimento di Sant' Adriano



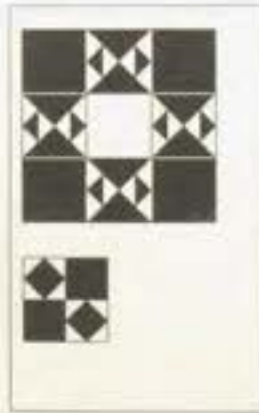
Riquadri 12 e 13

Misure:

Riquadro 12: 228 x 90 cm.

Riquadro 13: 193 x 60 cm.

Micromodelli utilizzati;



### Descrizione:

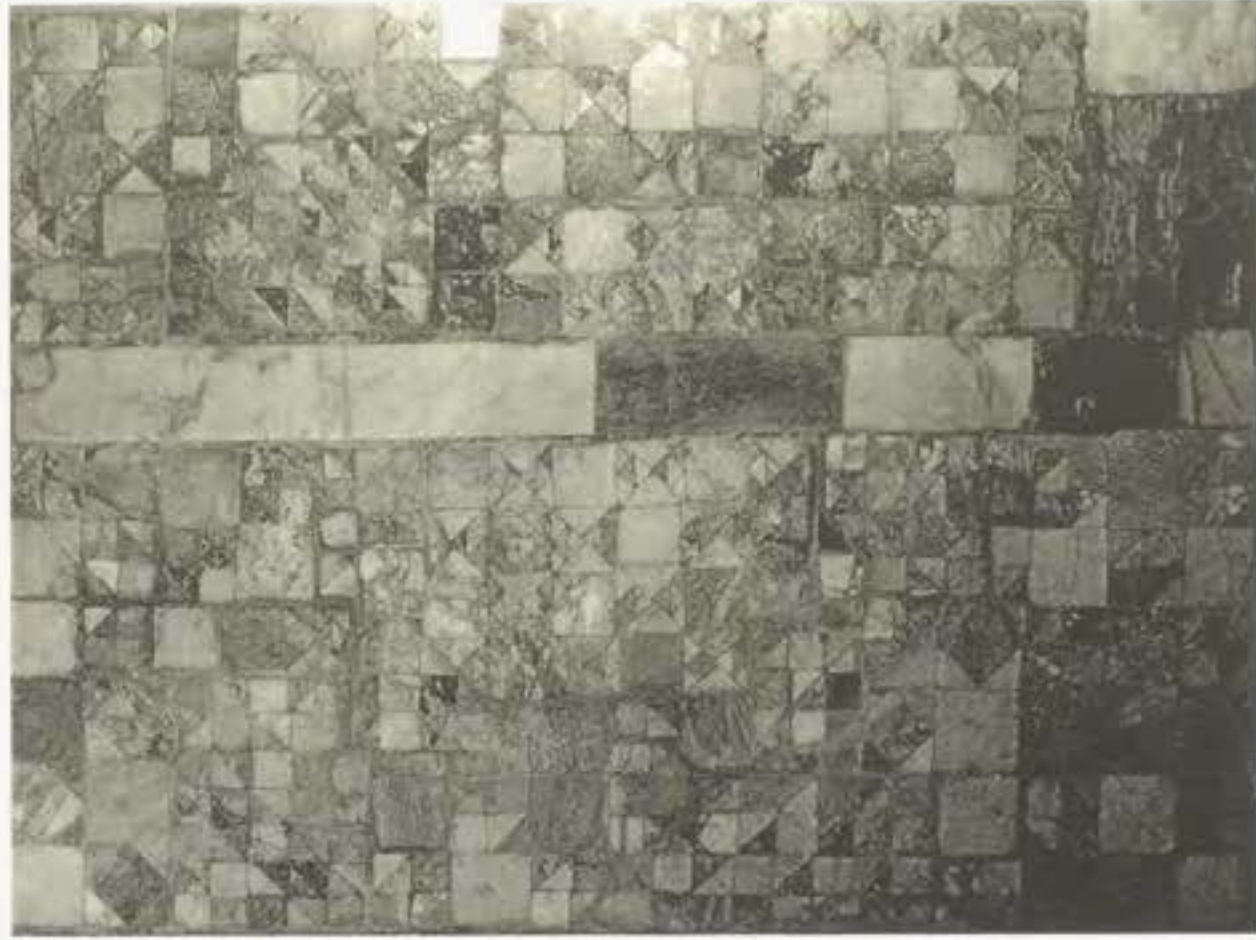
Il riquadro è composto da tessere di forma quadrata in cui sono alternativamente inseriti dei triangoli isosceli contrapposti.

### Materiali impiegati:

Riquadro 12:  
Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Imezio;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Marmo calcidico o fior di pesce;  
Portasanta.

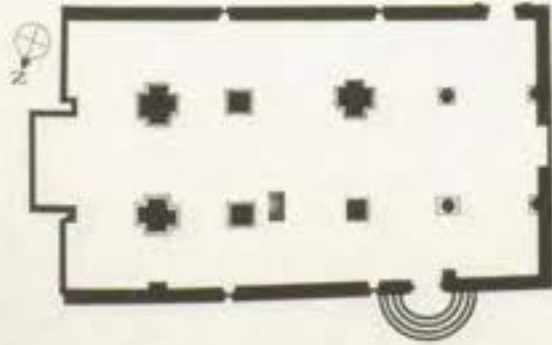
### Stato di conservazione:

Diverse tessere sono soggette a fratturazione.  
L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.  
La scomposizione geometrica dei riquadri è notevolmente disomogenea.  
Ciò è dovuto presumibilmente ad interventi di manutenzione male eseguiti



cm. 0 10 20 30 40 50

Scheda 10 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 14

Misure: 137 x 79 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni, in modo da formare stelle a sei punte.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;

Pavonazzerzo o Frigio;  
Marmo africano Lucileo;  
Broccatello di Spagna;  
Portasanta;

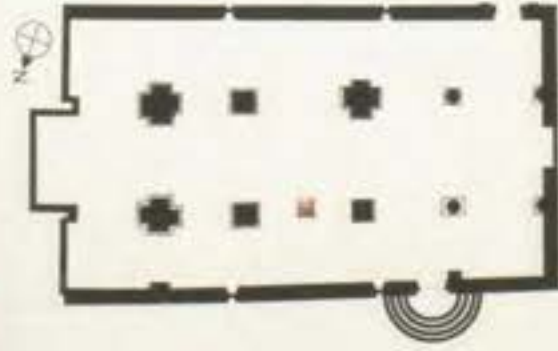
**Stato di conservazione:**

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 11 Pavimento di Sant'Adriano



### Riquadro 15

Misure: 136 x 106 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da un rettile, probabilmente un serpente, disposto a spirale, realizzato in opus sectile, le cui tessere sono poste in opera in un alveo realizzato su un'unica lastra di marmo bianco di Carrara che costituisce il supporto. Il rettile a sua volta descrive tre spire.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Broccia corallina;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Marmo africano Luculleo;  
Portosanta;  
Porfido rosso antico.

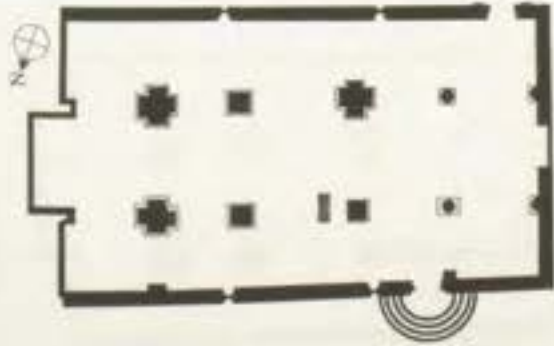
### Stato di conservazione:

Alcune zone della superficie del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 12 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadro 16

Misure: 136 x 55 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il riquadro, costituito da tessere di forma esagonale, rettangolare e triangolare, mostra un reticolo geometrico esagonale entro il quale sono inseriti triangoli.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Carisio;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;  
Marmo calcidico o fior di pesco;  
Portasanta;

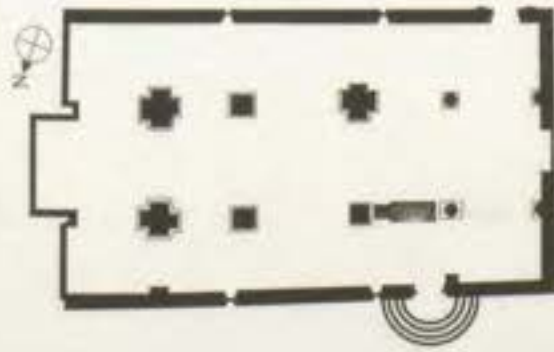
### Stato di conservazione:

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.  
Alcune tessere presentano fratture.

### Micromodelli utilizzati:



Scheda 13 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 17 e 18

Misure:

Riquadro 17: 64 x 62 cm.

Riquadro 18: 188 x 84 cm.



Descrizione:

Il riquadro 17 è costituito da varie tessere quadrate o informi, poste in opera in due diverse fasi, allestite in due tipi diversi di malta cementizia. È perciò riconducibile ad interventi recenti.

Il riquadro 18 è costituito da tessere di forma esagonale, quadrata e triangolare, giustapposte tra loro. La scomposizione geometrica del riquadro è realizzata in due differenti modi.

Materiali impiegati:

Riquadro 18:

Palombino;

Marmo Imezio;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

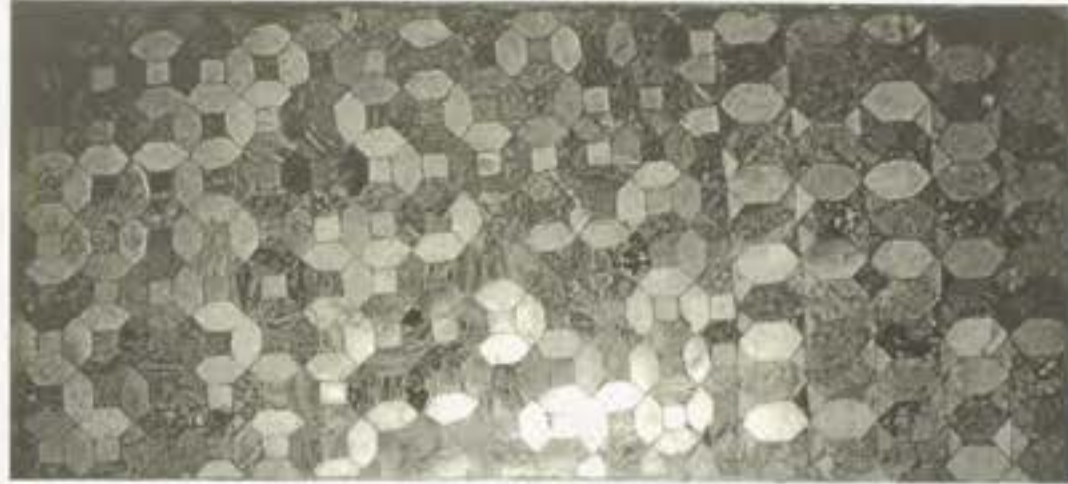
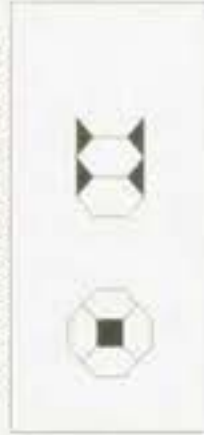
Broccatello di Spagna;

Portasanta;

Stato di conservazione:

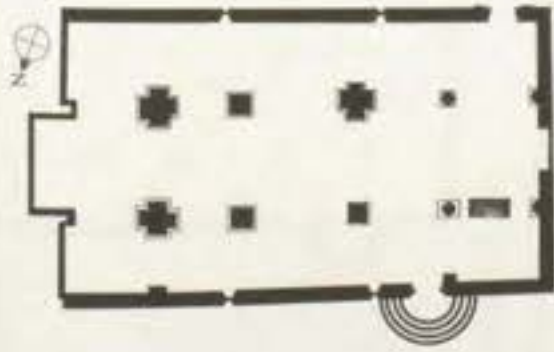
L'intera superficie del riquadro 18 è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Alcune tessere presentano fratture.

Micromodelli utilizzati:



18

## Scheda 14 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadro 19

Misure: 192 x 90,5 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il riquadro, costituito da tessere di forma esagonale, rettangolare e triangolare, mostra un reticolo geometrico esagonale entro il quale sono inseriti triangoli. Una porzione importante del riquadro tuttavia appare costituita da sole tessere di forma esagonale.

### Materiali impiegati:

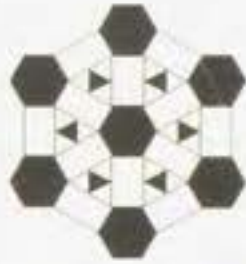
Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;

Pavonazzo o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Portasanta.

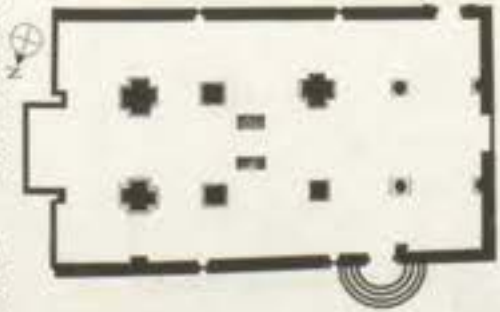
### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. La porzione centrale del riquadro, costituita esclusivamente da tessere esagonali, presenta invece una malta cementizia di colore grigio ed inerte spigoloso, riconducibile ad interventi recenti. La maggior parte delle tessere sono fratturate, tanto da non consentire la lettura del motivo ornamentale.

### Micromodelli utilizzati:



Scheda 15 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 20 e 22

Misure:

Riquadro 20: 144 x 63 cm.

Riquadro 22: 140 x 75 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro 20 è composto da tessere a forma di esagono disposte in file parallele separate da tessere rombiche collocate negli spazi interstiziali. Il disegno del riquadro 22 è composto da tessere esagonali triangolari e rombiche. Le tessere triangolari, disposte adiacenti ai lati degli esagoni, formano stelle a sei punte. Queste, giustapposte tra loro attraverso le tessere rombiche collocate negli interstizi, formano un reticolo geometrico regolare.

**Materiali impiegati:**

Riquadro 20:  
 Marmo bianco di Carrara;  
 Marmo rosa Candoglia;  
 Marmo giallo antico di Numidia;  
 Marmo Lesbio;  
 Greco scritto;  
 Pavonazzetto o Frigio;  
 Marmo africano Luculleo;  
 Verde antico di Tessaglia;  
 Marmo Calcidico o fior di pesce;  
 Alabastrò.

**Stato di conservazione:**

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Nel riquadro 20 alcune tessere esagonali della porzione orientale sono sostituite da tessere rombiche giustapposte in modo da formare esagoni.



20



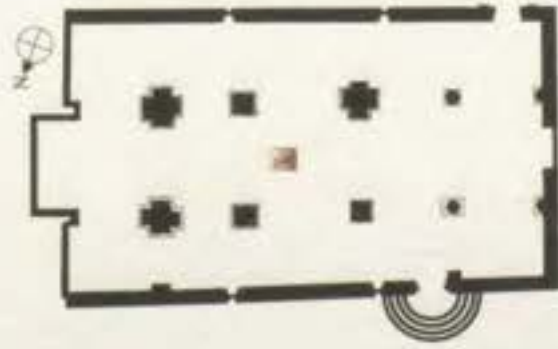
22



**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 16 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 21

Misure: 136,5 x 109,5 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro consiste nella figura di una pantera, realizzata in opus sectile su una lastra di marmo bianco di Carrara. La figura si presenta con il capo rivolto verso oriente. Il corpo della figura è realizzato con tessere di forma quadrata disposte a scacchiera. La presenza della criniera inoltre indica che potrebbe trattarsi di un leone, generalmente impiegato nell'iconografia occidentale come guardiano del tempio.

### Materiali impiegati:

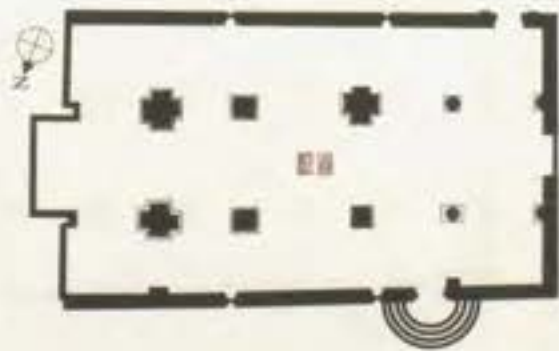
Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;

Verde antico di Tessaglia;  
Marmo Calcidico o fior di pesco;  
Alabastro;  
Porfido rosso antico;  
Porfido verde di Laconia.

### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.  
La lastra di marmo bianco che costituisce il supporto presenta diverse fratture.  
Sono visibili inoltre alcune lacune integrate con malta cementizia, questa presenta incisioni che simulano i giunti tra le tessere di forma quadrata.  
La porzione orientale della cornice lungo il perimetro del riquadro, non visibile in fotografia, risulta costituita da tessere moderne di forma irregolare, poste in opera senza criterio.

## Scheda 17 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 23 e 25

Misure:

Riquadro 23: 110 x 75 cm.

Riquadro 25: 110 x 73 cm.

### Descrizione:

I due riquadri, costituiti da tessere di forma esagonale, rettangolare e triangolare, mostrano un reticolo geometrico esagonale entro il quale sono inscritti triangoli.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Broccatello di Spagna;

Portosanta;

Rosso ammonitico.

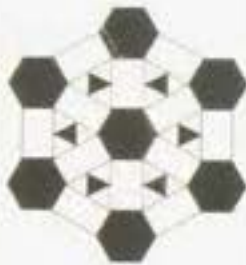
### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

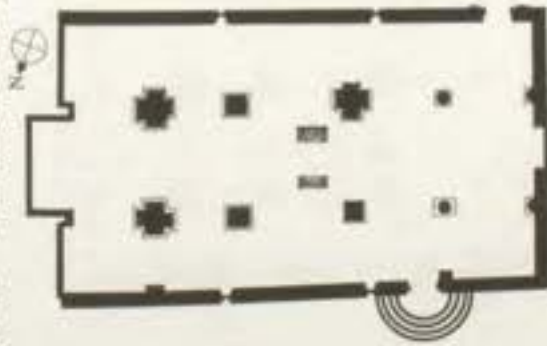


cm. 0 10 20 30 40 50

Micromodelli utilizzati:



Scheda 18 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 24 e 26

Misure:

Riquadro 24: 142 x 62,5 cm.

Riquadro 26: 145 x 75 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro 24 è composto da tessere a forma di esagono disposte in file parallele separate da tessere rombiche collocate negli spazi interstiziali. Il disegno del riquadro 26 è composto da tessere esagonali triangolari e rombiche. Le tessere triangolari, disposte adiacenti ai lati degli esagoni, formano stelle a sei punte. Queste, giustapposte tra loro attraverso le tessere rombiche collocate negli interstizi, formano un reticolo geometrico regolare.

**Materiali impiegati:**

Riquadro 24:

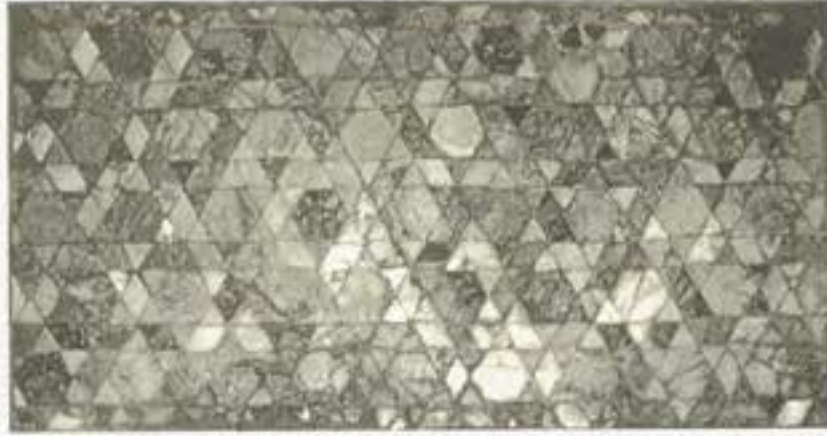
Marmo bianco di Carrara;  
Breccia corallina;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Verde antico di Tessaglia.

Riquadro 26:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Breccia nuvolata gialla;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Greco scritto;  
Marmo africano Luculleo;  
Marmo Calcidico o fior di pesce;  
Portasanta.

**Stato di conservazione:**

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Alcune tessere del riquadro 26 presentano fratture.



26

cm: 0 10 20 30 40 50

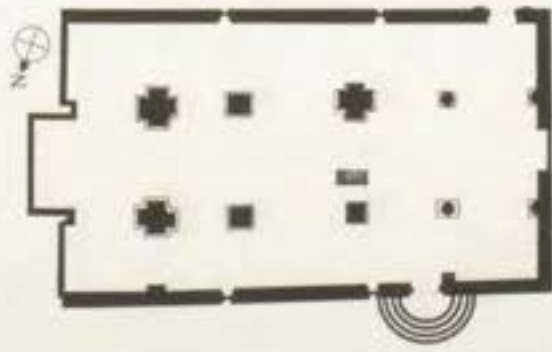


24

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 19 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadro 27

Misure: 152 x 73 cm.



### Descrizione:

Il riquadro, costituito da tessere di forma esagonale, rettangolare e triangolare, mostra un reticolo geometrico esagonale entro il quale sono inseriti triangoli.

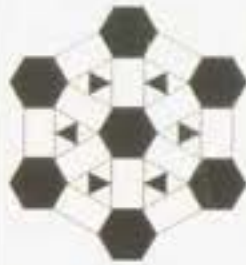
### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Verde antico di Tessaglia.

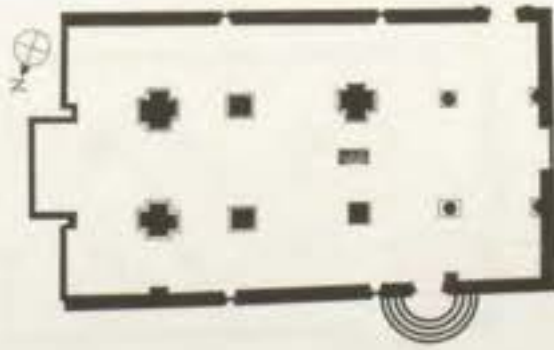
### Stato di conservazione:

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Alcune tessere presentano fratture.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 20 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 28

Misure: 152 x 75 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il riquadro è costituito da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Breccia nuvolata gialla;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Portusanta.

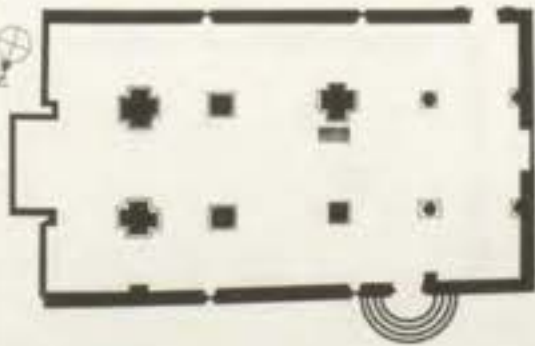
### Stato di conservazione:

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Alcune porzioni presentano consolidamenti in malta cementizia di colore grigio.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 21 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 29 e 29a

Misure:

Riquadro 29: 116 x 79 cm.

Riquadro 29a: 47 x 23 cm.

### Descrizione:

Il riquadro 29 è costituito da tessere di forma quadrata e da tessere a forma di parallelogramma che compongono un reticolo geometrico regolare. Da una particolare angolazione questo motivo ornamentale appare come la giustapposizione di cubi nelle tre dimensioni.

### Materiali impiegati:

Riquadro 29:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Breccia nuvolata gialla;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzo o Frigio;

Marmo africano Luculico;

Marmo Calcideo o fior di pesci.

### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie dei riquadri sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Altre porzioni presentano consolidamenti in malta cementizia di colore grigio. Diverse tessere presentano fratture.

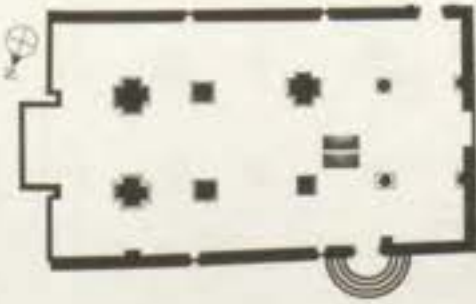
Le lastre di marmo che dividono i due riquadri appaiono sostituite con materiali moderni.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 22 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 30 e 31

Misure:

Riquadro 30: 192 x 80 cm.

Riquadro 31: 192 x 76 cm.

### Descrizione:

I riquadri sono costituiti da tessere a forma di parallelogramma giustapposte tra loro lungo file parallele in modo da formare un disegno a spina di pesce.

### Materiali impiegati:

Riquadro 30:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Breccia nuvolata gialla;  
Cipollino mandolato;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Marmo Calcidico o fior di pesco;  
Portasanta;  
Alabastro;  
Rosso ammonitico.

Riquadro 31:

Marmo bianco di Carrara;  
Cipollino mandolato;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagnit;  
Verde antico di Tessaglia;  
Marmo Calcidico o fior di pesco;  
Portasanta;  
Rosso ammonitico.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra. L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra. visibile nei giunti tra le tessere. Diverse tessere inoltre sono state sostituite con tessere nuove in marmo di Carrara, rosa Candoglia e rosso ammonitico.



30



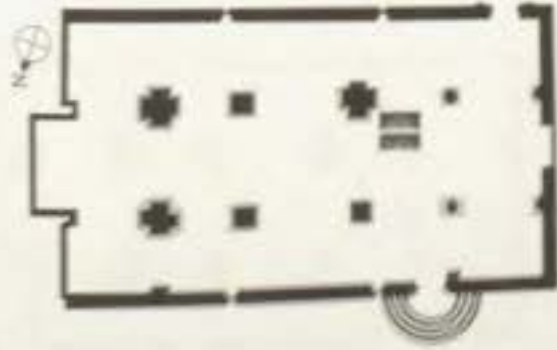
31

cm. 0 10 20 30 40 50

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 23 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 32 e 33

Misure:

Riquadro 32: 192 x 79 cm.

Riquadro 33: 192 x 80 cm.

### Descrizione:

I riquadri sono costituiti da tessere a forma di parallelogramma giustapposte tra loro lungo file parallele in modo da formare un disegno a spina di pesce.

### Materiali impiegati:

Riquadro 32:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Marmo Caristivo;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Portosanto.

Riquadro 33:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristivo;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Verde antico di Tessaglia;

Portosanto.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Diversi tessere inoltre sono state sostituite con tessere nuove in marmo di Carrara.



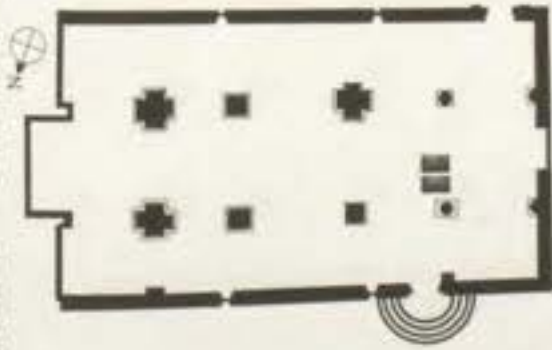
32



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 24 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 34 e 35

Misure:

Riquadro 34: 135 x 82 cm.

Riquadro 35: 135 x 84 cm.

### Descrizione:

I riquadri sono costituiti da tessere a forma di parallelogramma giustapposte tra loro lungo file parallele in modo da formare un disegno a spina di pesce.

### Materiali impiegati:

Riquadro 34:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Marmo Caristo;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Portasanta.

Riquadro 35:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo rosa Candoglia;

Marmo giallo antico di Numidia;

Cipollino mardolato;

Marmo Caristo;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazetto o Frigio

Marmo africano Luculleo;

Portasanta;

Rosso ammonitico.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Diverse tessere inoltre sono state sostituite con tessere nuove in marmo di Carrara, rosa Candoglia e rosso ammonitico.



34



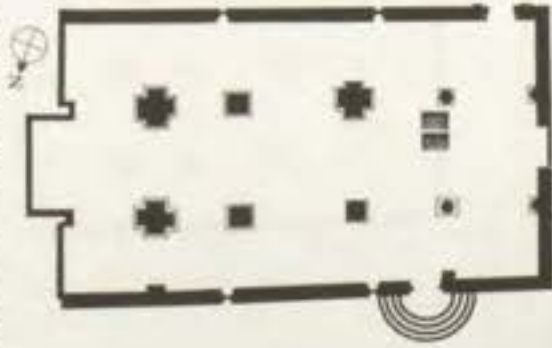
35



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 25 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 36 e 37

Misure:

Riquadro 36: 135 x 85 cm.

Riquadro 37: 135 x 88 cm.

### Descrizione:

I riquadri sono costituiti da tessere a forma di parallelogramma giustapposte tra loro lungo file parallele in modo da formare un disegno a spina di pesce.

### Materiali impiegati:

Riquadro 36:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo rosa di Candoglia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Verde antico di Tessaglia;

Portasanta;

Rosso ammonitico.

Riquadro 37:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Brocattello di Spagna;

Portasanta.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

Nel riquadro 36 buona parte delle tessere è stata sostituita con tessere nuove in marmo di Carrara, rosa Candoglia e rosso ammonitico; la porzione originale, verso occidente, presenta diverse tessere fratturate.



36



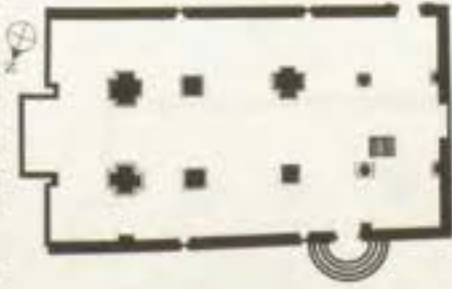
37



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 26 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 38 e 39

Misure:

Riquadro 38: 116 x 72 cm.

Riquadro 39: 116 x 71 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro 38 è composto da tessere quadrate e triangolari giustapposte tra loro in modo da formare strisce parallele.

Il disegno del riquadro 39 è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inscritti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto, nel senso orizzontale e verticale, come la giustapposizione di quadrati in cui sono inscritti quadrati.

Tra i due riquadri, sui concetti di marmo bigio antico, è visibile l'epigrafe dell'artista o del committente: *Bartolomeus de saxo*

### Materiali impiegati:

Riquadro 38:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Broccatello di Spagna;

Portasanta.

Riquadro 39:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

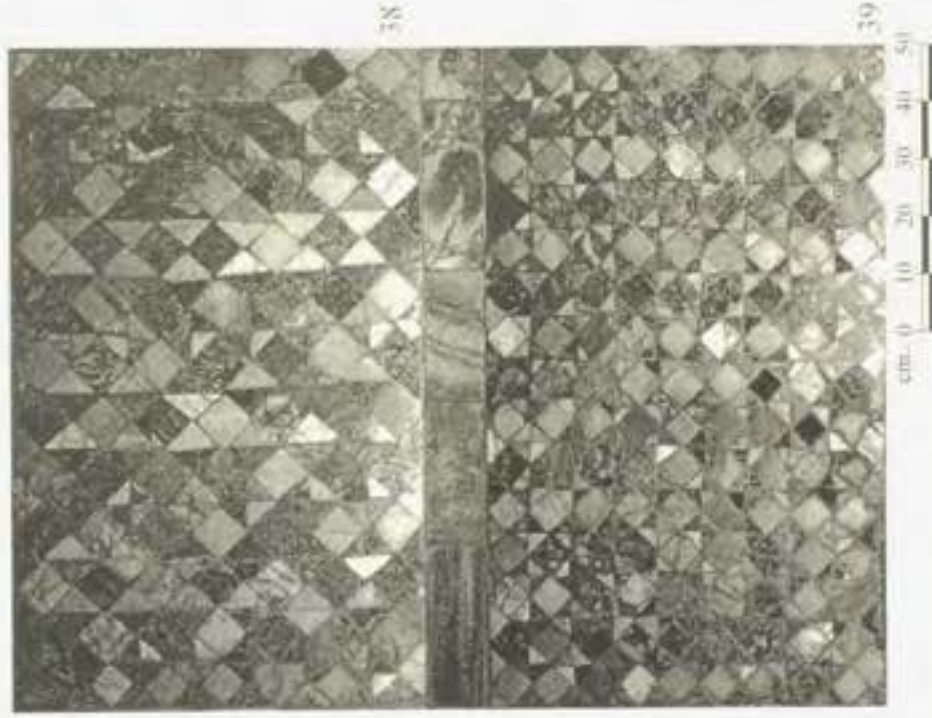
Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

### Stato di conservazione:

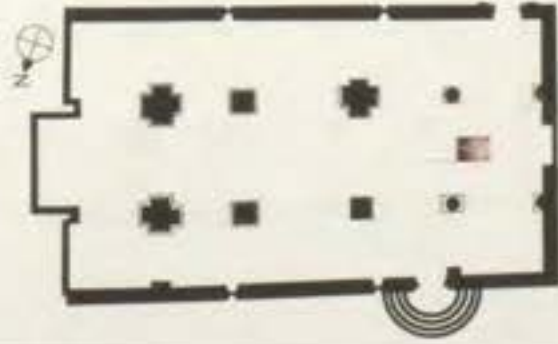
L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.



Micromodelli utilizzati;



**Scheda 27** Pavimento di Sant' Adriano



Riquadro 40

Misure: 151 x 111 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da cinque dischi di marmi diversi inseriti nel mosaico in opus sectile. La porzione con i due dischi verso oriente è divisa in due da una fascia di marmo bianco. Sul disco centrale, più grande, è inserito un motivo in opus sectile, di cui è andata perduta la maggior parte, raffigurante una pantera ed un rettile che sembrano condividere una preda. Il corpo del rettile descrive due nodi.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Marmo africano Luculleo;  
Portassanta.

**Stato di conservazione:**

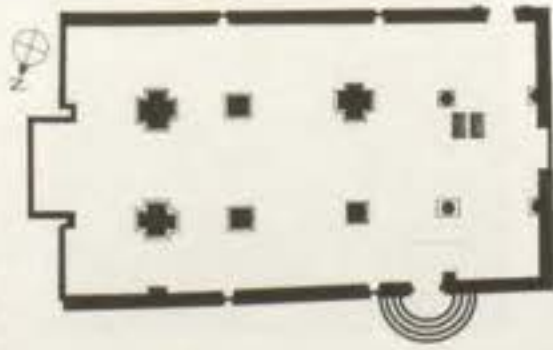
Alcune porzioni del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.  
Un' estesa lacuna nel disegno in opus sectile del disco centrale è stata integrata con liste parallele di marmo bianco.  
Alcune tessere presentano fratture.



**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 28 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 41 e 42

Misure:

Riquadro 41: 119 x 67 cm.

Riquadro 42: 119 x 70 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro 41 è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto, nel senso orizzontale e verticale, come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati.

Il disegno del riquadro 42 è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

**Materiali impiegati:**

Riquadro 41:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

Riquadro 42:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

**Stato di conservazione:**

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Diverse tessere presentano fratture.



41



42

cm 0 10 20 30 40 50

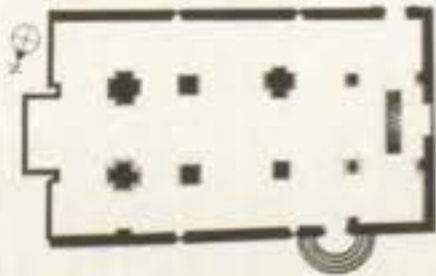
Micromodelli utilizzati:



Scheda 29 Pavimento di Sant' Adriano



cm 0 10 20 30 40 50



Riquadro 43

Misure: 93 x 370 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro è costituito da tessere di forma romboidale. Nei rombi, alternativamente, sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

**Micromodelli utilizzati:**



**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Nubidia;

Marmo Carrisio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo;

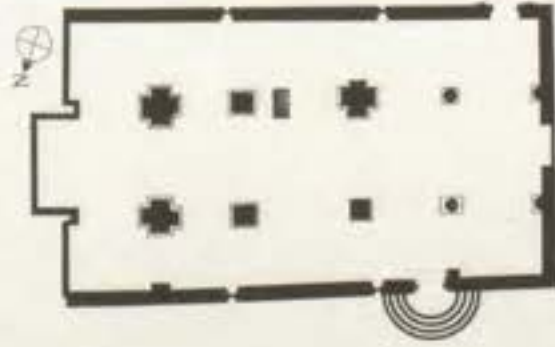
Broccatello di Spagna;

Portosanta.

**Stato di conservazione:**

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Diverse tessere presentano fratture.

## Scheda 30 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 44

Misure: 136 x 78 cm.



### Descrizione:

Il riquadro è composto da due diversi motivi ornamentali: uno è costituito da tessere di forma quadrata e da tessere a forma di parallelogramma che compongono un reticolo geometrico regolare. Da una particolare angolazione questo motivo ornamentale appare come la giustapposizione di cubi nelle tre dimensioni; l'altro è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto in senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Breccia corallina;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;

Greco scritto;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Portosanta.

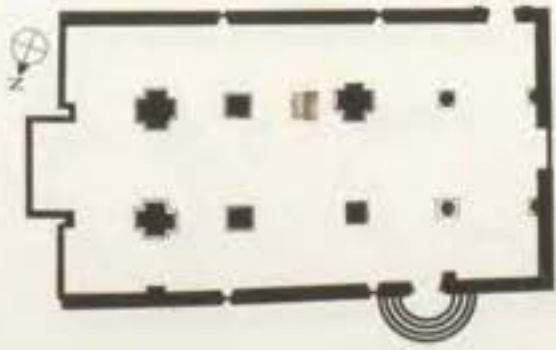
### Stato di conservazione:

L'intera superficie del riquadro è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

### Micromodelli utilizzati:



### Scheda 31 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 45 e 46

Misure:

Riquadro 45: 136 x 57 cm.

Riquadro 46: 136 x 72 cm.

#### Descrizione:

Il riquadro 45 è costituito da una lastra di marmo bianco che accoglie un disegno in opus sectile raffigurante un serpente che compie due spire.

Il riquadro 46 è costituito da tessere a forma di parallelogramma giustapposte tra loro in modo da formare un motivo a spina di pesce. I due riquadri sono adiacenti.

#### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Cipollino mandolato;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Lusculleo;

Broccatello di Spagna;

Portiassanta.

#### Stato di conservazione:

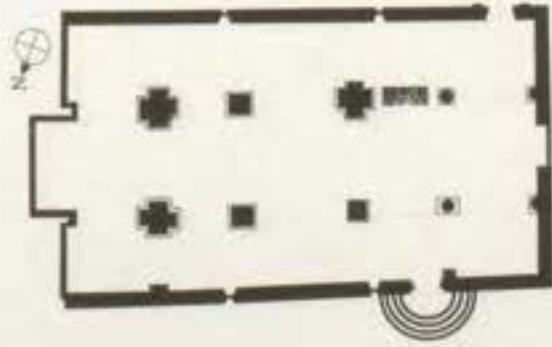
Alcune porzioni della superficie del riquadro 46 sono state consolidate con malta cementizia di colore ocre, visibile nei giunti tra le tessere.



Micromodelli utilizzati:



### Scheda 32 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadro 47

Misure: 220 x 92 cm,

Micromodelli utilizzati:



#### Descrizione:

Il riquadro è costituito da tessere di forma romboidale. Nei rombi, alternativamente, sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

#### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto.

Marmo africano Luculleo;  
Broccatello di Spagna;  
Verde antico di Tessaglia;  
Portasanta.

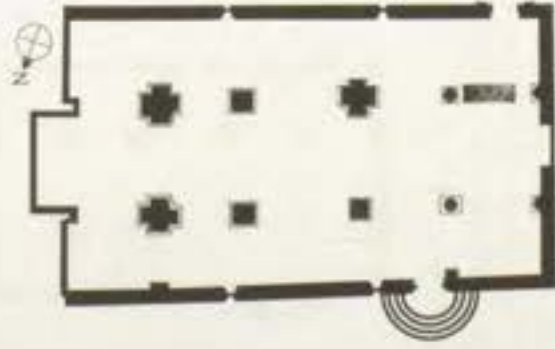
#### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.  
Alcune tessere presentano fratture.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Scheda 33 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadro 48

Misure: 270 x 93 cm.

Micromodelli utilizzati:



#### Descrizione:

Il riquadro è costituito da tessere di forma romboidale. Nei rombi, alternativamente, sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

#### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

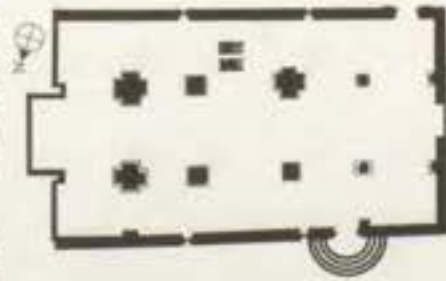
#### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie del riquadro sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. In alcune zone si notano tessere moderne poste in opera al posto di quelle antiche e risarcimenti effettuati con tessere antiche. Alcune tessere presentano fratture.



cm 0 10 20 30 40 50

## Scheda 34 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 49 e 50

Misure:

Riquadro 49: 140 x 70 cm.

Riquadro 50: 154 x 71 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro 49 è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inscritti rombi proporzionalmente più piccoli. Il disegno del riquadro 50 è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inscritti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto nel senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inscritti quadrati.

### Materiali impiegati:

Riquadro 49:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo rosa di Candoglia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Broccatello di Spagna;

Portasanta.

Riquadro 50:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo rosa di Candoglia;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Broccatello di Spagna;

Marmo calcidico o fior di pesco;

Portasanta.

### Stato di conservazione:

Alcune porzioni della superficie dei riquadri sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Le porzioni orientali dei due riquadri sono costituite da tessere moderne e malta cementizia; in particolare il riquadro 50 presenta integrazioni estese eseguite sia con marmi moderni che con malta cementizia grigia. Alcune tessere infine presentano fratture.



50

cm. 0 10 20 30 40 50

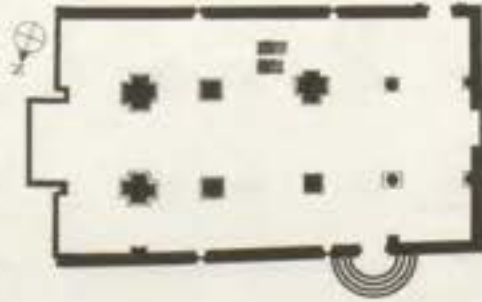


49

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 35 Pavimento di Sant'Adriano



Riquadri 51 e 52

Misure:

Riquadro 51: 127 x 70 cm.

Riquadro 52: 131 x 70 cm.

### Descrizione:

Il disegno dei riquadri è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto nel senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati.

### Materiali impiegati:

Riquadro 51:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Broccatiello di Spagna;

Portasanta.

Riquadro 52:

Marmo bianco di Carrara;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

Il riquadro 52 presenta tessere sostituite con marmi moderni.

Alcune tessere infine presentano fratture.



51



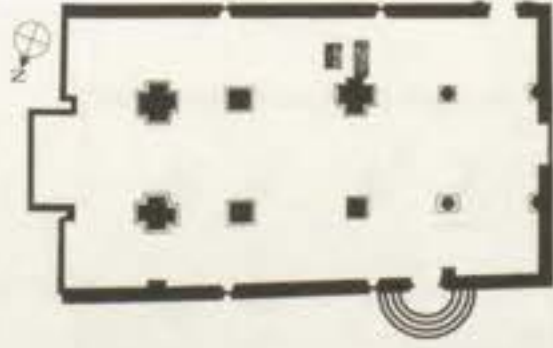
52

cm. 0 10 20 30 40 50

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 36 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 53 e 54

Misure:

Riquadro 53: 127 x 90 cm.

Riquadro 54: 150 x 59 cm.

### Descrizione:

I riquadri sono composti da tessere di varia forma giustapposte tra loro. La composizione geometrica delle superfici è irregolare e disomogenea.

### Materiali impiegati:

Riquadro 53:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Numidia;

Breccia corallina;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazetto o Frigio;

Marmo africano Luculleo.

Riquadro 54:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Numidia;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Marmo africano Luculleo;

Broccatello di Spagna.

### Stato di conservazione:

L'intera superficie dei riquadri è stata consolidata con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere.

Alcune porzioni presentano giunti di malta cementizia grigia.

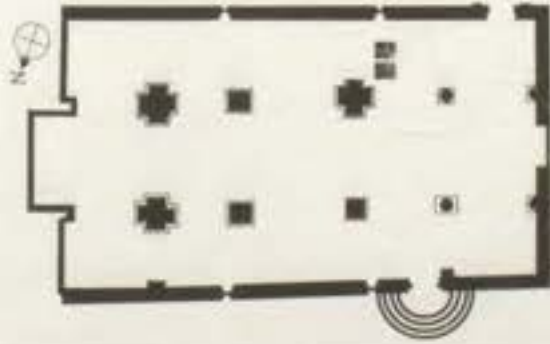
Alcune tessere infine presentano fratture.



Micromodelli utilizzati:



### Scheda 37 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 55 e 56

Misure:

Riquadro 55: 98 x 79 cm.

Riquadro 56: 100 x 79 cm.



55



56

#### Descrizione:

Il disegno dei riquadri è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

#### Materiali impiegati:

Riquadro 55:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Marmo africano Luculleo;

Portasanta.

Riquadro 56:

Marmo bianco di Carrara;

Palombino;

Marmo giallo antico di Narmidia

Breccia corallina;

Marmo Caristio;

Marmo Lesbio;

Greco scritto;

Pavonazzetto o Frigio;

Portasanta.

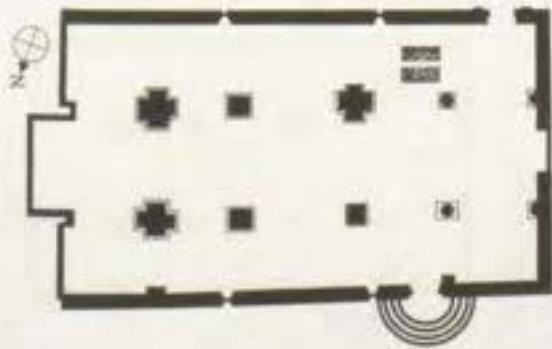
#### Stato di conservazione:

Alcune porzioni del riquadro 56 sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Altre porzioni presentano giunti di malta cementizia grigia. Diverse tessere presentano fratture. Alcune tessere sono state sostituite con materiali moderni.

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 38 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 57 e 58

Misure:

Riquadro 57: 180 x 70 cm.

Riquadro 58: 185 x 68 cm.

Micromodelli utilizzati:



### Descrizione:

Il disegno dei riquadri è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inseriti rombi proporzionalmente più piccoli.

### Materiali impiegati:

Riquadro 57:  
Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo giallo antico di Numidia;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Verde antico di Tessaglia;  
Portasanta.

Riquadro 58:  
Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo rosa di Candoglia;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Greco scritto;  
Pavonazetto o Frigio;  
Marmo africano Luculleo;  
Verde antico di Tessaglia;  
Portasanta.

### Stato di conservazione:

Alcune porzioni dei riquadri sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Altre porzioni presentano giunti di malta cementizia grigia. Diverse tessere presentano fratture. Alcune tessere sono state sostituite con materiali moderni.

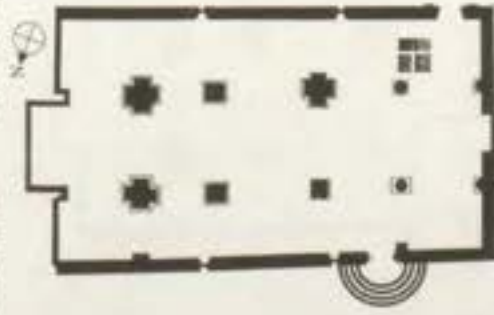


58



57

### Scheda 39 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 59, 60, 61

Misure:

Riquadro 59: 89 x 67 cm.

Riquadro 60: 160 x 62 cm.

Riquadro 61: 89 x 88 cm.

#### Descrizione:

Il disegno dei riquadri è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inscritti rombi proporzionalmente più piccoli. Nel riquadro 59 i rombi sono disposti in modo da formare al centro un rombo più grande, che occupa l'intera superficie.

#### Materiali impiegati:

Riquadro 59:  
Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Marmo africano Luculleo.

Riquadro 61:  
Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Marmo africano Luculleo;  
Rosso ammonitico.

#### Stato di conservazione:

Alcune porzioni dei riquadri sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Altre porzioni presentano giunti di malta cementizia grigia. Diverse tessere presentano fratture. Alcune tessere sono state sostituite con materiali moderni.



59



61

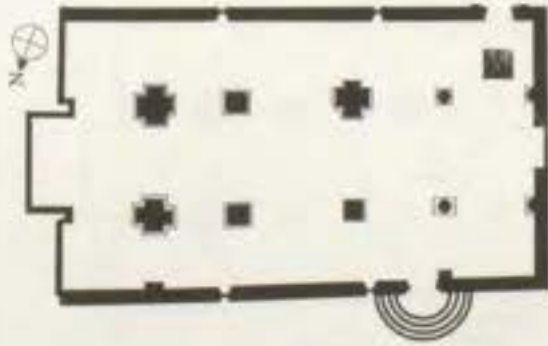


60

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 40 Pavimento di Sant' Adriano



### Riquadro 62

Misure: 120 x 114 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere di forma romboidale entro le quali alternativamente sono inscritti rombi proporzionalmente più piccoli.

### Materiali impiegati:

Marmo bianco di Carrara;  
Palombino;  
Marmo Caristio;  
Marmo Lesbio;  
Pavonazzetto o Frigio;  
Verde antico di Tessaglia;  
Portasanta.

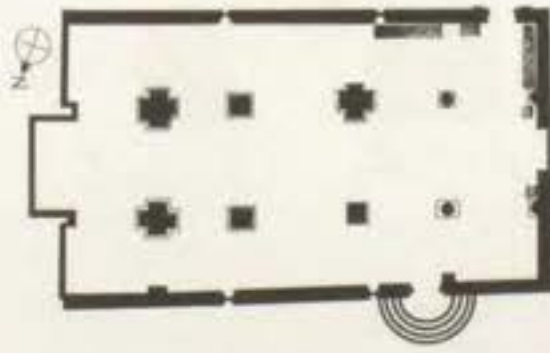
### Stato di conservazione:

Alcune porzioni del riquadro presentano giunti di malta cementizia grigia. Diverse tessere presentano fratture. Alcune tessere sono state sostituite con materiali moderni.

### Micromodelli utilizzati:



Scheda 41 Pavimento di Sant' Adriano



Riquadri 63, 64, 65, 66, 67

Misure:

Riquadro 63: 282 x 61 cm.  
 Riquadro 64: 92 x 60 cm.  
 Riquadro 65: 88 x 81 cm.  
 Riquadro 66: 73 x 68 cm.  
 Riquadro 67: 280 x 54 cm.

**Descrizione:**

I cinque riquadri occupano posizioni lungo il perimetro della chiesa, in prossimità delle due entrate, e sembrano essere frammenti di porzioni più grandi andate perdute.

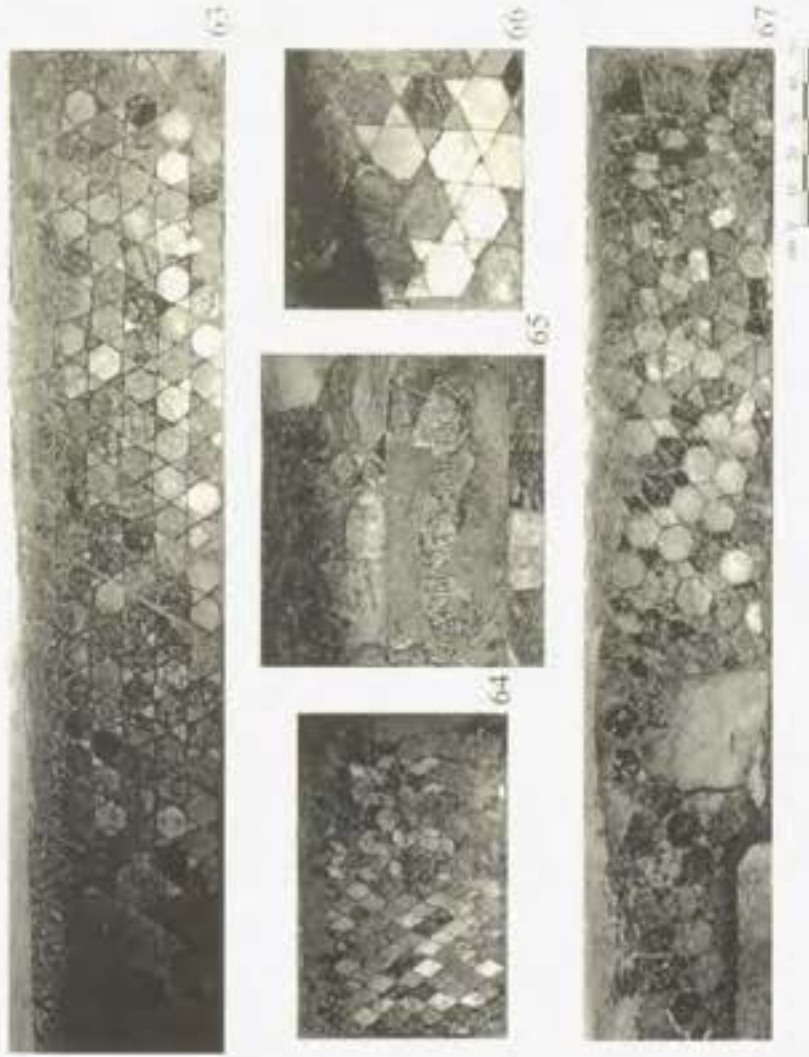
Il riquadro 65 in particolare appare composto da frammenti di epigrafi accostati tra loro, posti in opera con malta cementizia grigia.

La scomposizione geometrica delle superfici in queste porzioni è irregolare, non si distinguono i motivi ornamentali.

Sono presenti tutte le varietà di marmi impiegati nell'intero pavimento.

**Stato di conservazione:**

Alcune porzioni dei riquadri sono state consolidate con malta cementizia di colore ocra, visibile nei giunti tra le tessere. Altre porzioni presentano integrazioni di malta cementizia grigia. Alcune tessere presentano fratture.



**Micromodelli utilizzati:**





Tipologia del Triangolo:



1



2

Tipologia Spina di pesce:



3



4

Tipologia del Rombo:



5



6

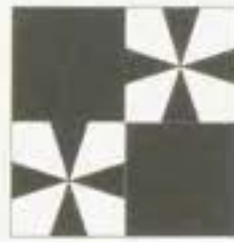


7

Tipologia del Quadrato:



8



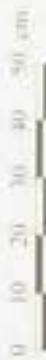
9



10



11



Tipologia dell' Esagono:



12

13



18

19

20

Tipologia Mista:



14

15

16

17

Tipologia della Stella a Sei Punte:



21

22

23

**Tavola 3**

**I marmi impiegati nel pavimento di Sant' Adriano**



**Marmo africano Luculleo**



**Alabastro fiorito**



**Breccia corallina**



**Breccia nuvolata gialla**



**Broccatello di Spagna**



**Marmo Calcidico  
o fior di pesco**



**Bianco di Carrara**



**Marmo cipolla Caristio**



**Marmo cipolla Imezio**



**Cipollino mandolato**



**Marmo giallo antico  
di Numidia**



**Greco scritto**



**Marmo Lesbio  
o bigio antico**



**Palombino**



**Pavonazzetto o Frigio**



Porfido rosso antico egiziano



Rosso ammonitico



Porfido verde antico di Laconia



Verde antico di Tessaglia



Portasanta



Portasanta



Marmo rosa di Candoglia

Marmi impiegati raramente e non contemplati nelle schede analitiche:



Breccia d'Aleppo



Breccia di Sciro



Breccia dorata



Cottanello antico

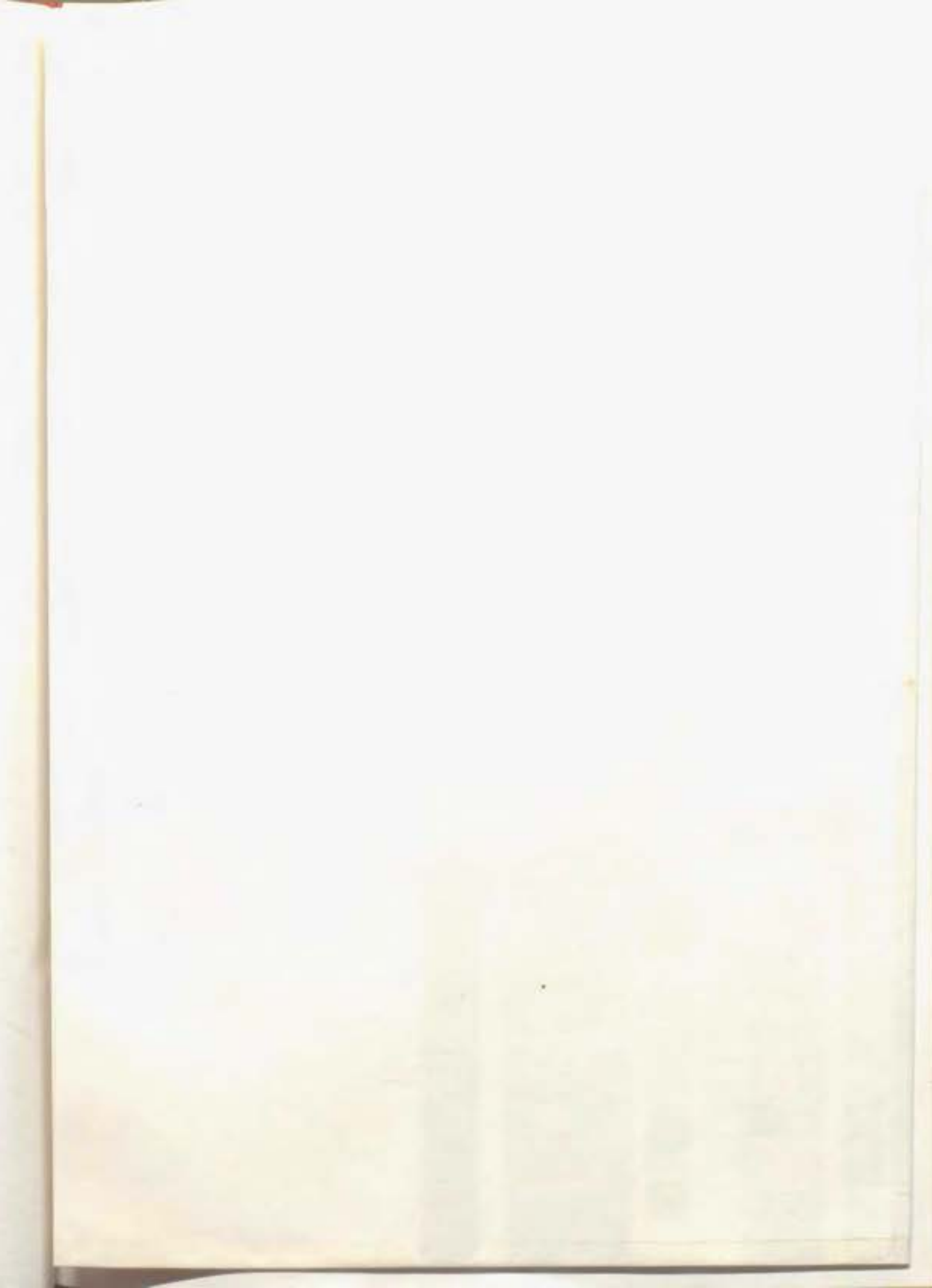


Granito bianco e nero

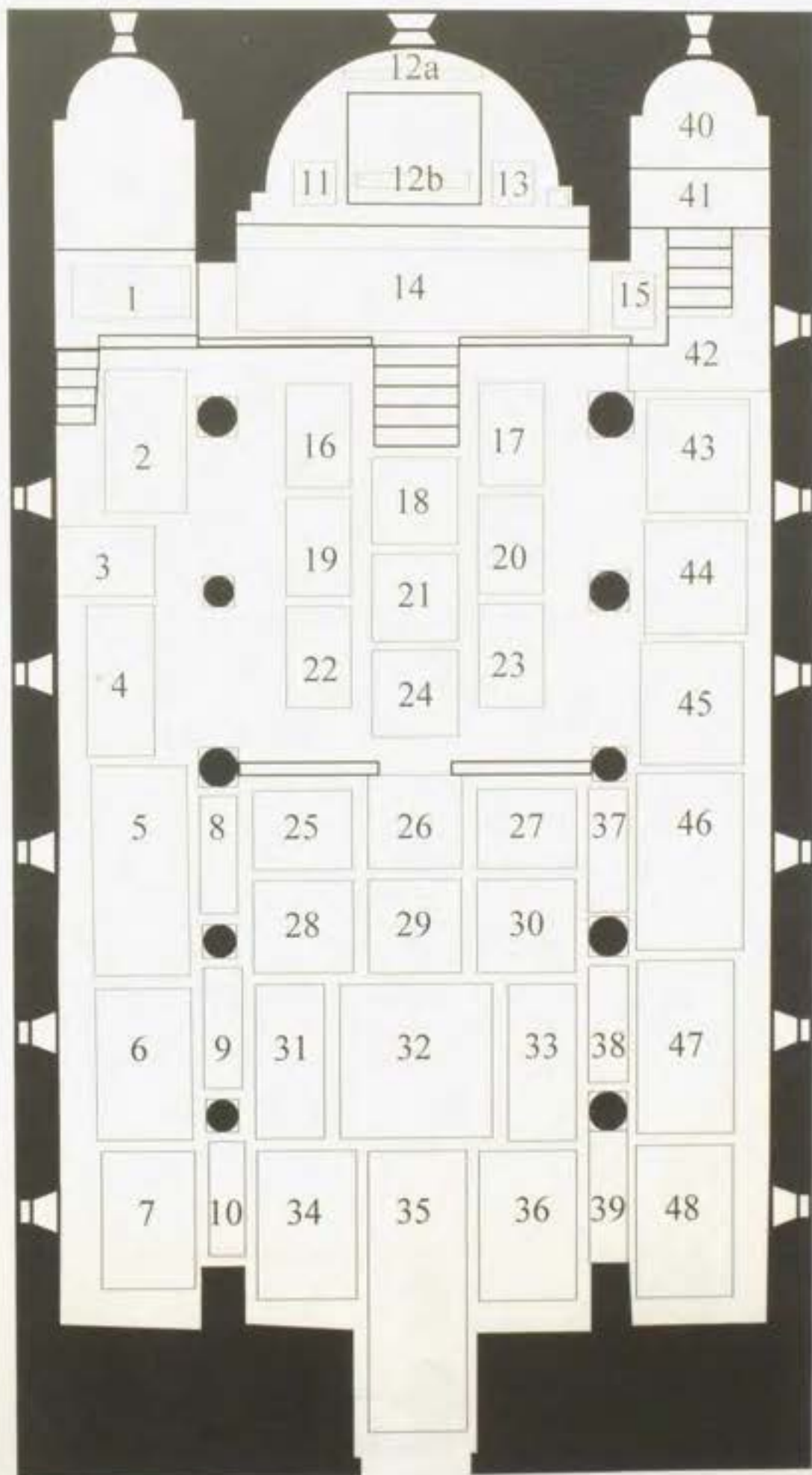


Occhio di pavone o Sagario

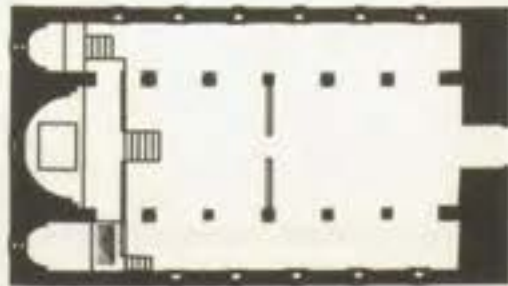
## 2. San Menna in Sant'Agata dei Goti







Scheda 1 Pavimento di San Menna



Riquadro 1

Misure: 205 x 89 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate e triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inscritti quadrati.

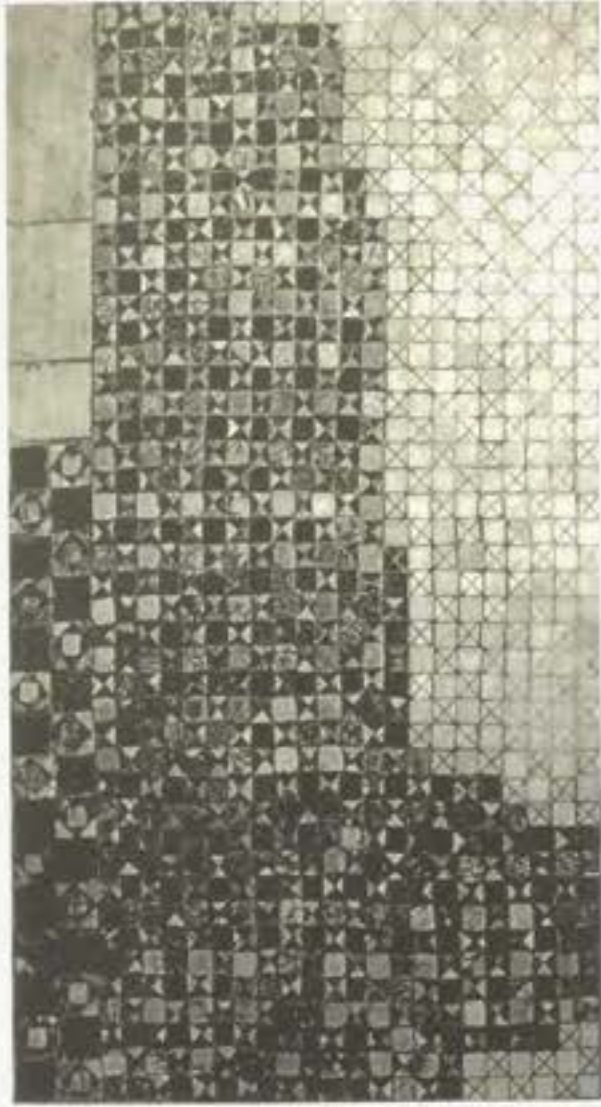
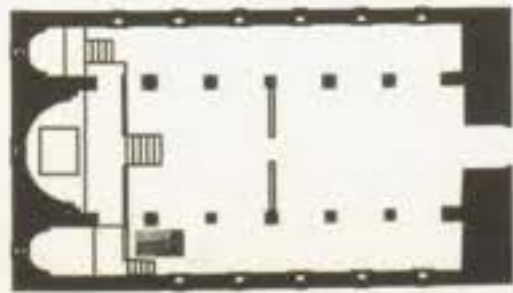
**Materiali impiegati:**

- Bigio antico
- Cipollino Caristio
- Marmo bianco di Carrara
- Verde antico di Tessaglia
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Greco scritto

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 2 Pavimento di San Menna



Riquadro 2

Misure: 247 x 134 cm.

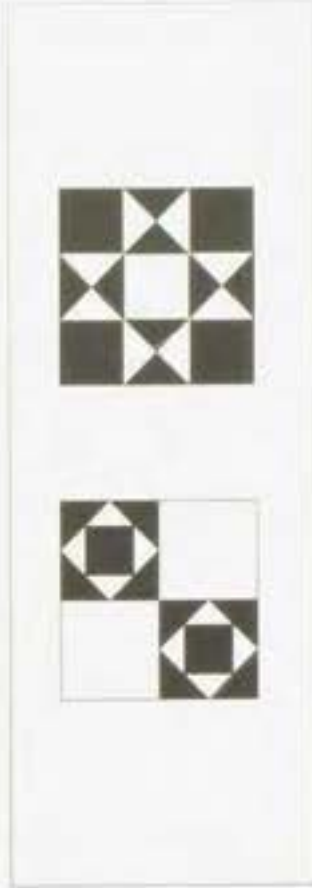
### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei quadrati sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto nel senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati. Una striscia del riquadro è composta con un motivo a scacchiera con quadrati inseriti alternativamente.

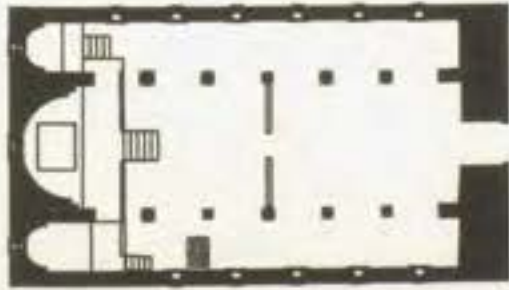
### Materiali impiegati:

- Africano rosso luculeo
- Bigio antico
- Breccia corallina
- Giallo antico di Numidia
- Granito bianco e nero
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Palombino

### Micromodelli utilizzati:



### Scheda 3 Pavimento di San Menna



Riquadro 3

Misure: 169 x 121 cm.



#### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere triangolari entro le quali sono alternativamente inseriti triangoli.

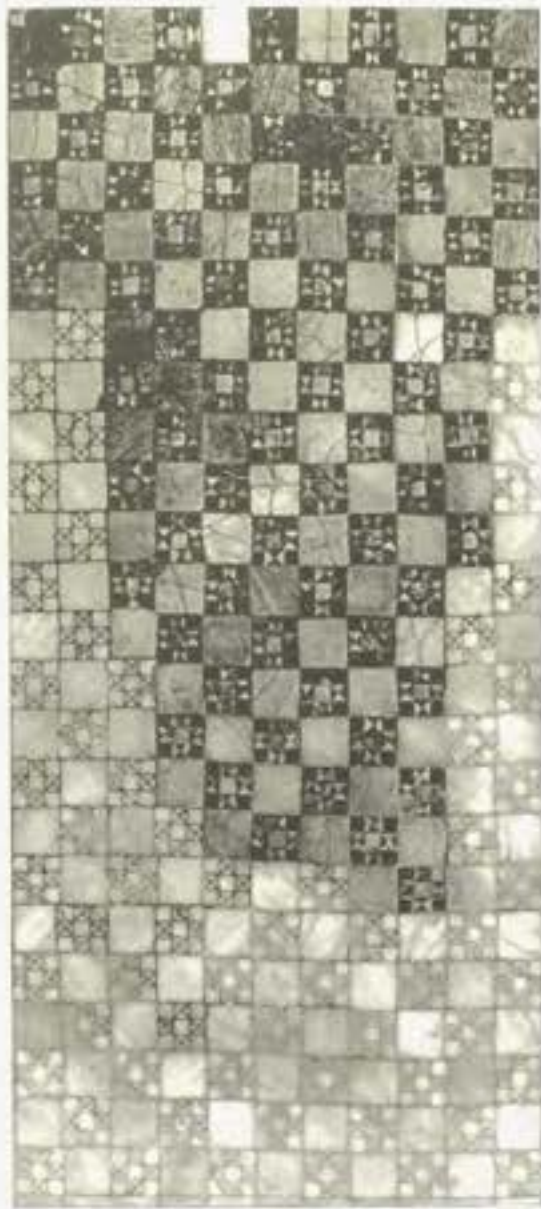
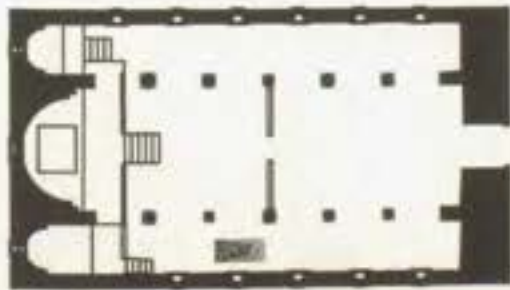
#### Materiali impiegati:

- Africano
- Bigio antico
- Breccia gialla
- Braccia dorata
- Calcidico o fior di pesco
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Granito bianco e nero
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Paloombino

#### Micromodelli utilizzati:



Scheda 4 Pavimento di San Menna



Riquadro 4

Misure: 261 x 117 cm.

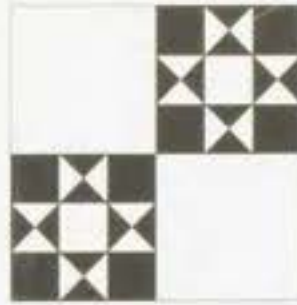
**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è formato da una scacchiera composta da quadrati entro i quali alternativamente sono inseriti dei motivi a forma di stelle ad otto punte realizzate con tessere quadrate e triangolari.

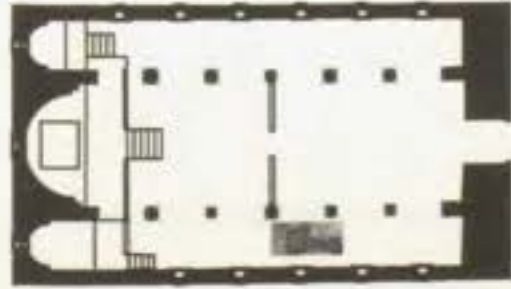
**Materiali impiegati:**

- Bigio antico
- Breccia gialla
- Giallo antico di Numidia
- Granito bianco e nero
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo bianco di Carrara

**Micromodelli utilizzati:**

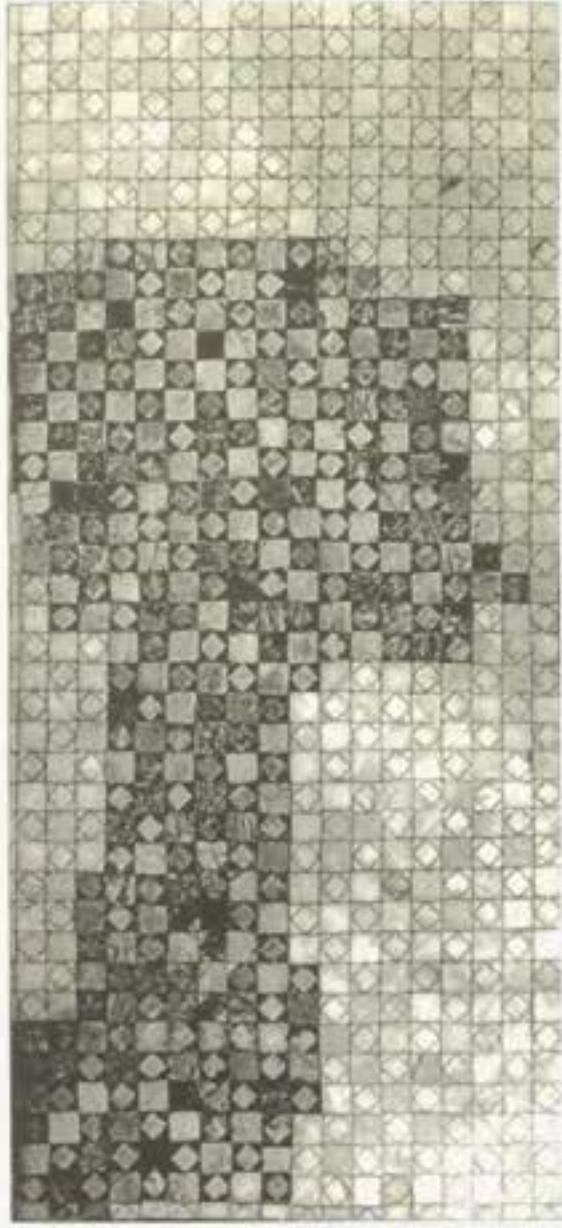


Scheda 5 Pavimento di San Menna



Riquadro 5

Misure: 362 x 165 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate e triangolari.  
Nei quadrati sono alternativamente inscritti quadrati.

**Materiali impiegati:**

- Bigio antico
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Marmo bianco di Carrara

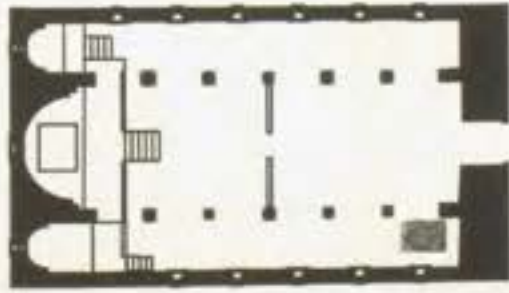
Micromodelli utilizzati:



## Scheda 6

### Pavimento di San Menna

Il riquadro 6 è stato integralmente rifatto.



#### Riquadro 7

Misure: 237 x 162 cm.



#### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tessere quadrate e triangolari. Nei quadrati, sono alternativamente inseriti quadrati.

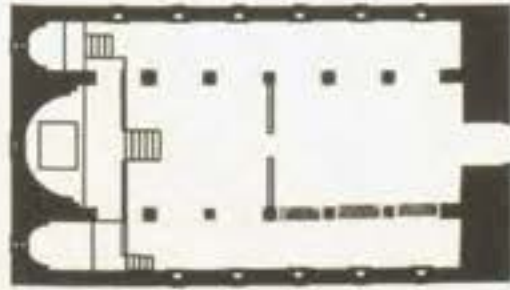
#### Materiali impiegati:

Africano  
Bigio antico  
Breccia gialla  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Granito bianco e nero  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portosanta  
Rosso Tenario  
Verde antico di Tessaglia  
Marmo bianco di Carrara  
Palombino

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 7 Pavimento di San Menna



Riquadri 8, 9, 10

Misure:

8: 203 x 65 cm.;

9: 209 x 67 cm.;

10: 197,5 x 62,5 cm.

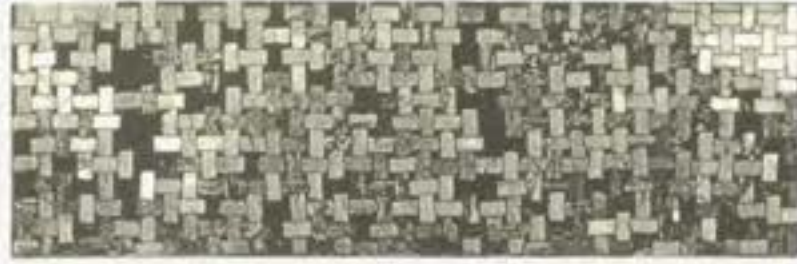
### Descrizione:

I riquadri 8 e 10 sono composti da tessere quadrate e triangolari disposte in modo da formare strisce parallele composte da file di quadrati e file di quadrati con inscritti quadrati.

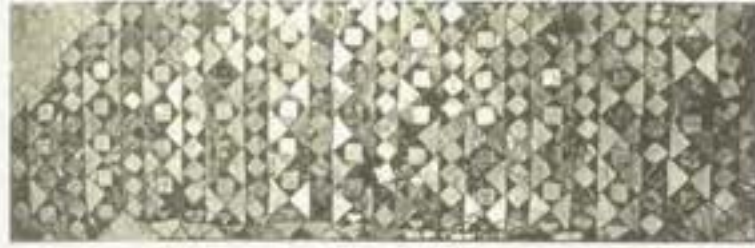
Il riquadro 9 è composto da tessere quadrate e rettangolari disposte in modo da formare ordito e trama di una stuoia di paglia intrecciata.



8



9



10

### Materiali impiegati:

Riquadro 8:

Africano  
Breccia gialla  
Braccia dorata  
Calcidico o fior di pesco  
Giallo antico di Numidia  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Marmo frigio o pavonazzetto

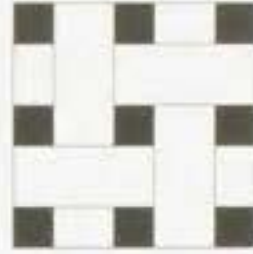
Riquadro 9:

Africano  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Rosso Tenario  
Marmo frigio o pavonazzetto  
Verde antico di Tessaglia

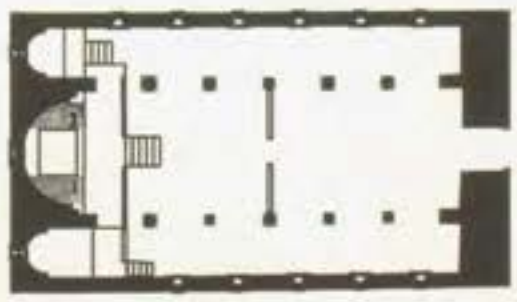
Riquadro 10:

Breccia corallina giallastra  
Braccia di Sciro  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Rosso Tenario  
Marmo frigio o pavonazzetto

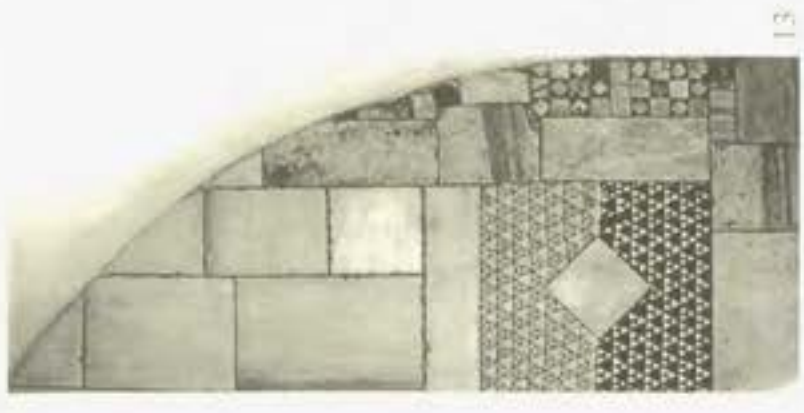
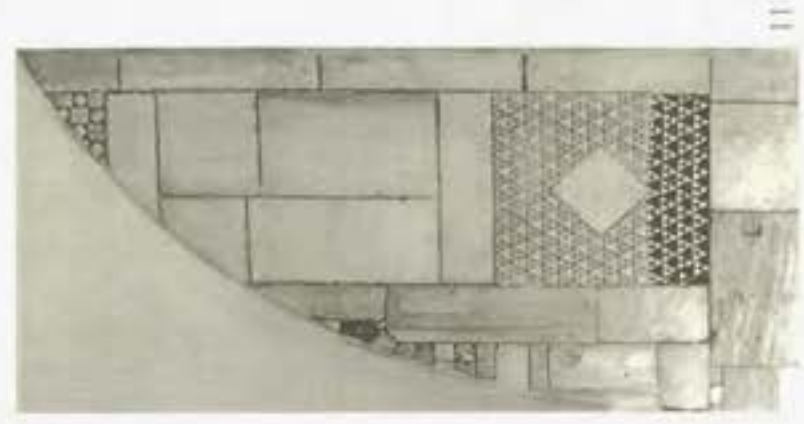
Micromodelli utilizzati:



Scheda 8 Pavimento di San Menna



Sezioni 11, 13



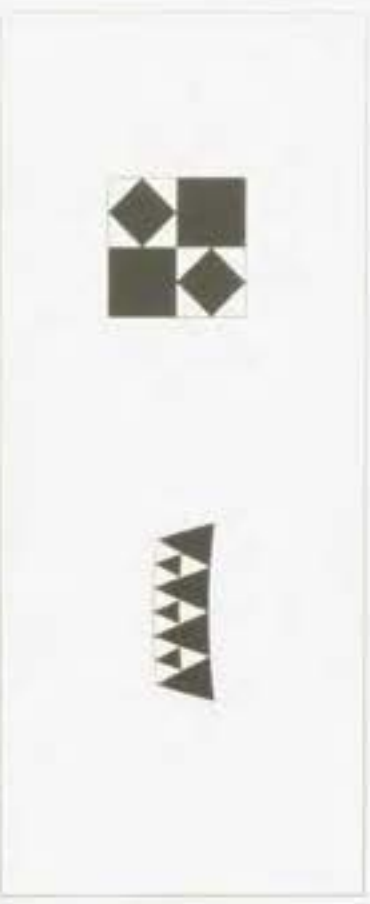
**Descrizione:**

Le porzioni laterali del pavimento dell'abside centrale sono composte da diverse lastre marmoree poste in opera. I due piccoli riquadri rettangolari sono realizzati con tessere triangolari in cui sono alternativamente iscritti triangoli.

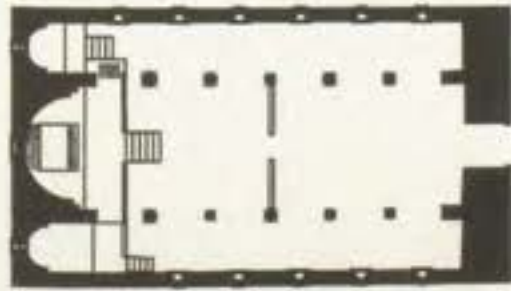
**Materiali impiegati:**

- Bigio antico
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Verde antico di Tessaglia
- Proconnesio
- Marmo bianco di Carrara

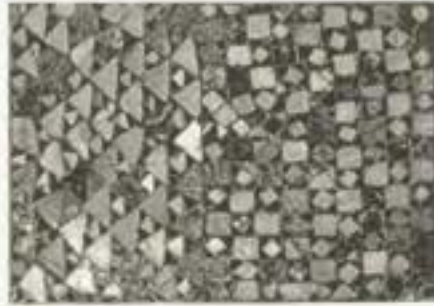
**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 9 Pavimento di San Menna



Sezioni 12a, 12b, 15



15



12a



12b

**Descrizione:**

La porzione 12a retrostante l'altare è composta da un arrangiamento di lastre marmoree e campi in opus sectile.

La porzione 12b antistante l'altare è decorata con un motivo a treccia composto da nove dischi annodati da una banda in marmo bianco ed opus sectile.

Il riquadro 15 misura 96 x 75 cm., ed è costituito da un insieme poco ordinato di tessere triangolari e quadrate.

**Materiali impiegati:**

12a:

- Breccia corallina
- Braccia di Sciro
- Giallo antico di Numidia
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Marmo bianco di Carrara

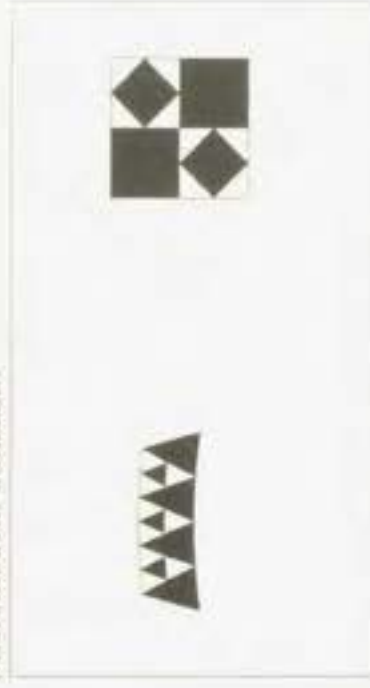
12b:

- Giallo antico di Numidia
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

15:

- Africano
- Bigio antico
- Calcedico o fior di pesco
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Greco scritto
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Marmo frigio o pavonazzetto

**Micromodelli utilizzati:**

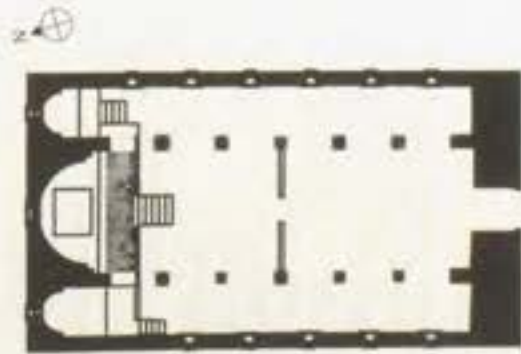


Scheda 10 Pavimento di San Menna



Riquadro 14

Misure: 614 x 148 cm.



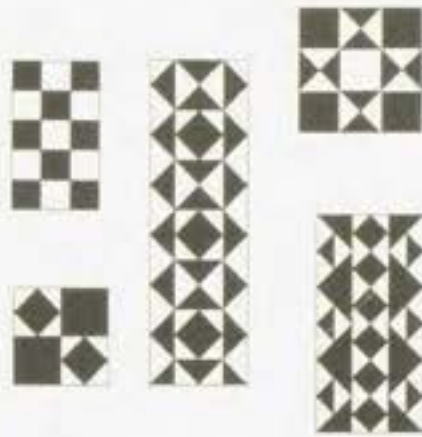
Descrizione:

Il riquadro è composto da nove dischi annodati da una banda in marmo bianco ed opus sectile che compongono una treccia. Elementi ovali o a forma di goccia affiancano ciascun disco, ad eccezione di quello centrale.

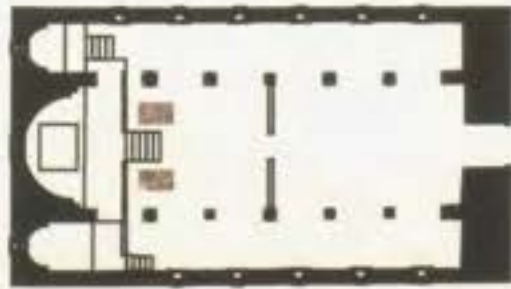
Materiali impiegati:

Bigio antico morato  
Breccia corallina  
Giallo antico di Numidia  
Granito grigio  
Greco scritto  
Palombino  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Rosso Tenario  
Marmo bianco di Carrara

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 11 Pavimento di San Menna



Riquadri 16, 17

Misure:

16: 179 x 112,5 cm.

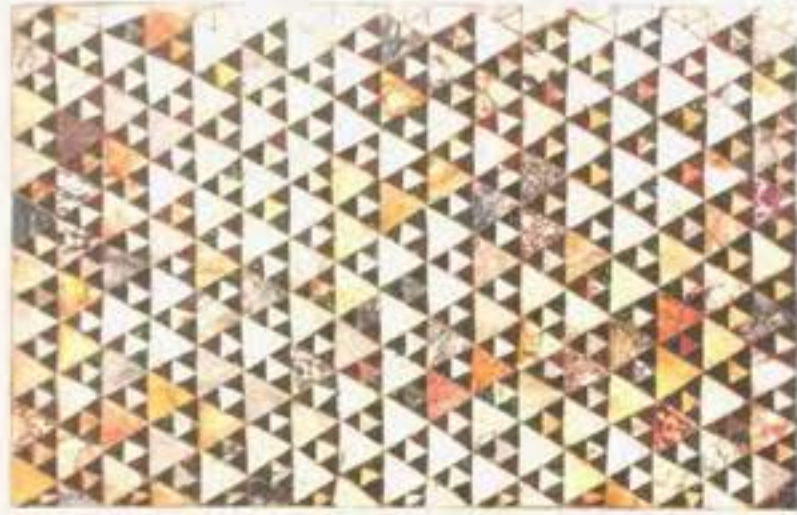
17: 179 x 114 cm.

### Descrizione:

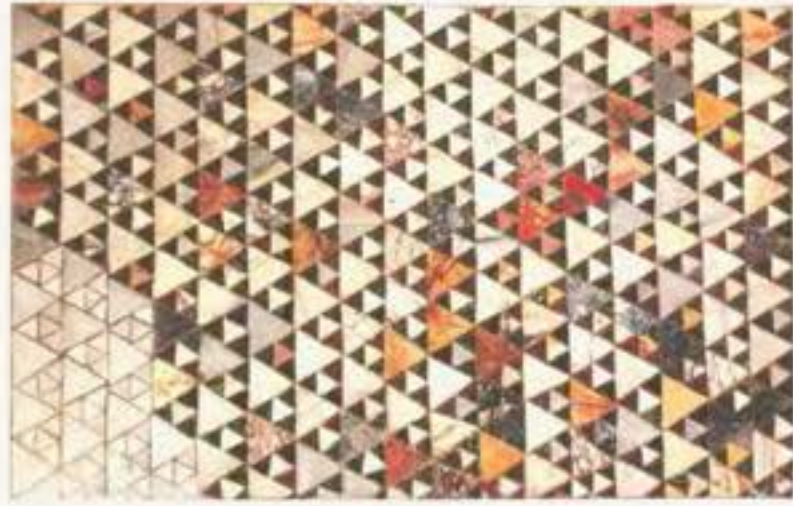
I riquadri sono composti da tessere triangolari con alternativamente inseriti triangoli.

### Materiali impiegati:

- Africano
- Alabastro
- Bianco e nero antico
- Bigio antico
- Bigio antico brecciato
- Breccia gialla
- Breccia corallina
- Breccia corallina giallastra
- Braccia dorata
- Braccia di Sciro
- Calcideo o fior di pesco
- Cipollino Imezio
- Cottanello antico
- Giallo antico di Numidia
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo frigio o pavonazetto
- Proconnesio



17

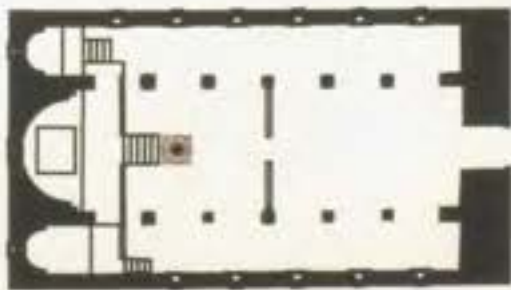


16

Micromodelli utilizzati:



**Scheda 12** Pavimento di San Menna



Riquadro 18  
Misure: 150 x 150 cm.



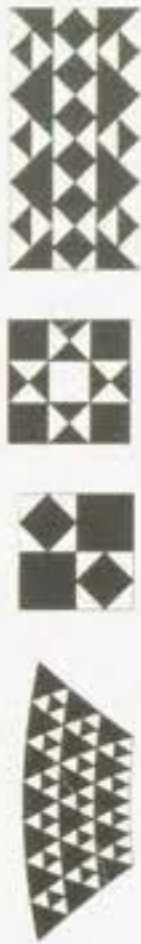
**Descrizione:**

Il disegno, formato da cinque dischi di porfido legati da bande di marmo ed opus sectile, costituisce il modello classico del quincunx.

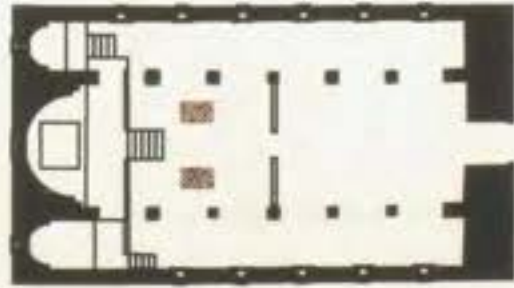
**Materiali impiegati:**

- Breccia gialla
- Giallo antico di Numidia
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

**Micromodelli utilizzati:**



### Scheda 13 Pavimento di San Menna



Riquadri 19, 20

Misure:

19: 170 x 112 cm.

20: 171 x 114 cm.

#### Descrizione:

I riquadri sono composti da tessere quadrate disposte a scacchiera. Nei riquadri alternativamente sono inseriti due quadrati.

#### Materiali impiegati:

Africano  
Alabastro  
Bianco e nero antico  
Bigio antico  
Bigio antico morato  
Breccia corallina  
Braccia dorata  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Giallo antico arancio



19

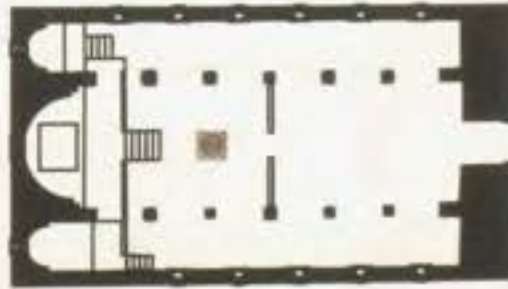


#### Micromodelli utilizzati:



Greco scritto  
Lunachella rosea  
Palombino  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Marmo frigio o pavonazetto  
Verde antico di Tessaglia  
Proconnesio

**Scheda 14** Pavimento di San Menna



Riquadro 21  
Misure: 152 x 150 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da un disco di granito legato da una fascia in marmo bianco a quattro piccoli dischi di porfido disposti agli angoli del quadrato secondo la tipologia classica del quincunx.

**Materiali impiegati:**

- Granito
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 15** Pavimento di San Menna



22



Riquadri 22, 23  
 Misure:  
 22: 176 x 112 cm.  
 23: 180 x 114 cm.

**Descrizione:**

Il disegno dei riquadri è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni, in modo da formare stelle a sei punte.

**Materiali impiegati:**

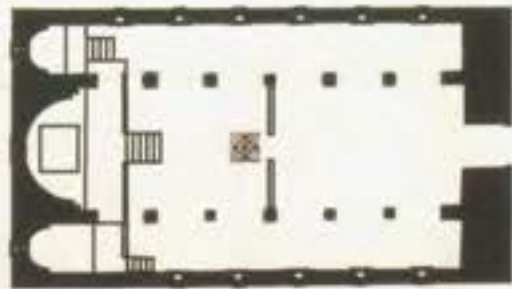
- Africano
- Bigio antico
- Bigio antico brecciato
- Bigio antico morato
- Breccia gialla
- Breccia gialla e rossa
- Breccia corallina
- Breccia nuvolata gialla
- Braccia di Sciro
- Breccia cinerina
- Calcidico o fior di pesco
- Cipollino Imezio
- Cipollino Caristio
- Cottanello antico
- Giallo antico di Numidia
- Giallo antico aranciato

**Micromodelli utilizzati:**



- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Verde antico di Tessaglia
- Proconneso

**Scheda 16** Pavimento di San Menna



Riquadro 24  
Misure: 150 x 150 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da nove dischi di marmo e porfido disposti entro il quadrato e circondati da fasce in opus sectile e marmo bianco. I dischi marmorei inoltre sono disposti in modo da disegnare una croce greca composta da cinque dischi di porfido.

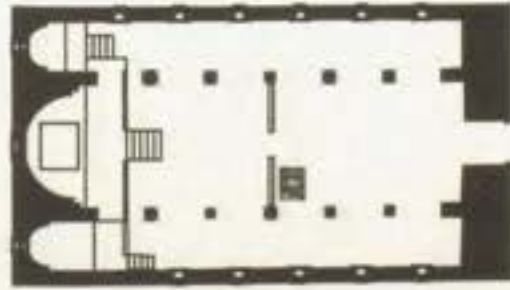
**Materiali impiegati:**

- Breccia corallina giallastra
- Breccia di Sciro
- Giallo antico di Numidia
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

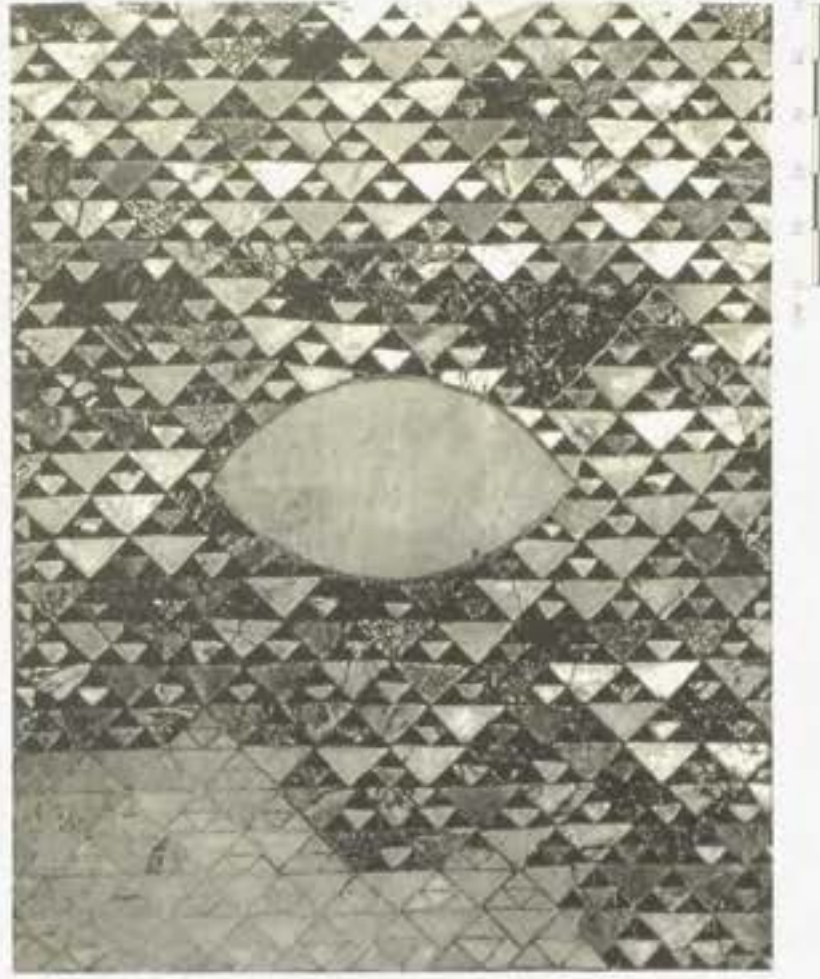
Micromodelli utilizzati:



Scheda 17 Pavimento di San Menna



Riquadro 25  
Misure: 172,5 x 137 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da triangoli in cui sono inscritti triangoli. Al centro era collocata una lastra marmorea a forma di mandorla, oggi sostituita da una nuova lastra.

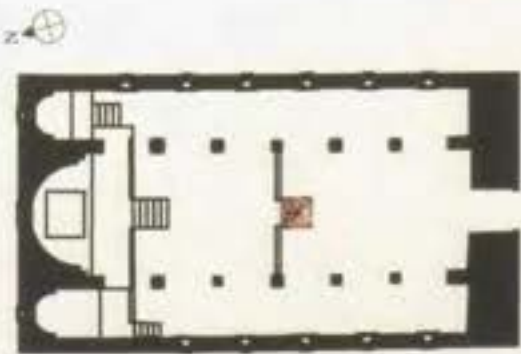
**Materiali impiegati:**

Africano  
Bigio antico  
Breccia corallina  
Braccia dorata  
Breccia nuvolata gialla  
Breccia cinerina  
Calcidico o fior di pesco  
Cipollino Imezio  
Cipollino Caristio  
Cottanello antico  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Rosso Tenario  
Marmo frigio o pavonazzetto

**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 18** Pavimento di San Menna



Riquadro 26  
Misure: 164 x 162 cm.



**Descrizione:**

Una fascia di marmo bianco descrive attorno un disco di porfido una curva continua che forma un fiore.

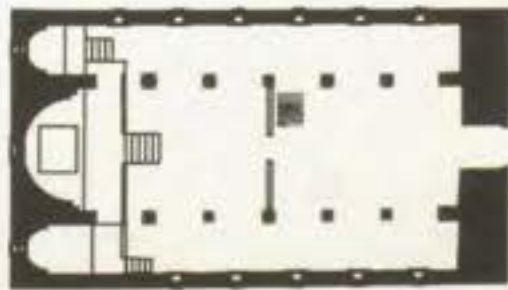
**Materiali impiegati:**

Bigio antico  
Bigio antico brecciato  
Breccia corallina  
Cipollino Carristo  
Giallo antico di Numidia  
Granito

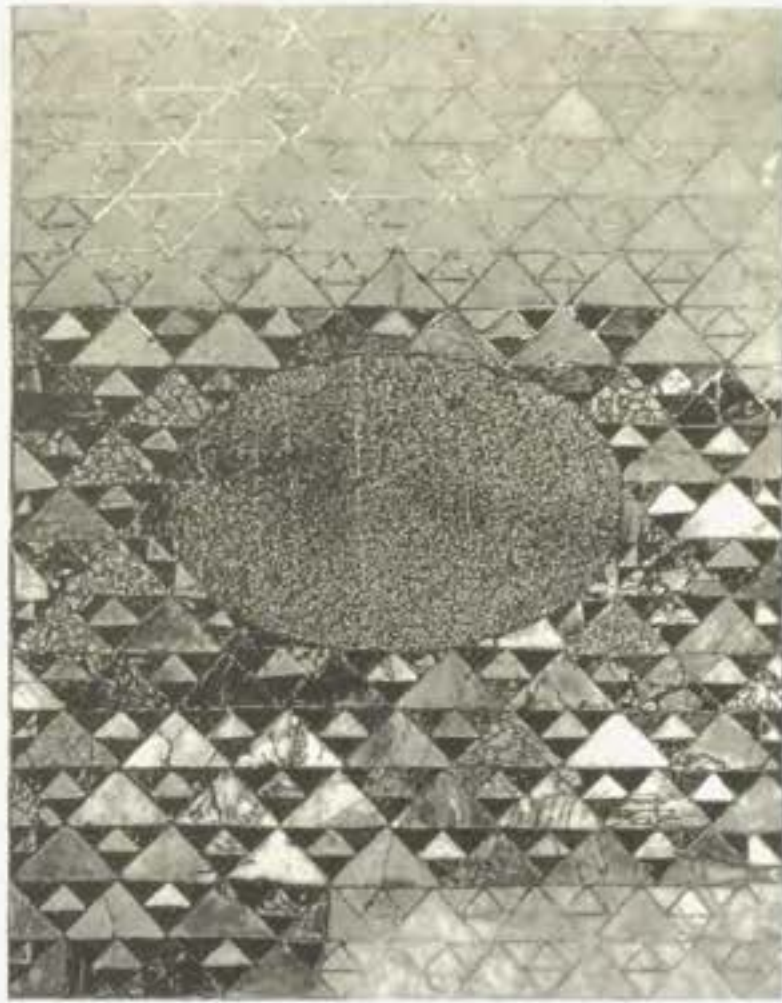
**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 19 Pavimento di San Menna



Riquadro 27  
Misure: 174 x 137,5 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da triangoli in cui sono inseriti triangoli.  
Al centro è collocata una lastra di granito di forma ovale.

**Materiali impiegati:**

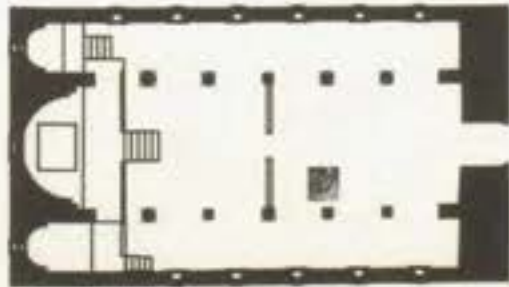
Africano  
Bigio antico brecciato  
Breccia gialla  
Breccia corallina  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia

**Micromodelli utilizzati:**



Giallo antico aranciato  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Marmo frigio o pavonazzetto

Scheda 20 Pavimento di San Menna



Riquadro 28  
Misure: 173 x 160 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da cinque elementi ovali, e a forma di mandorla disposti a formare una croce. Il motivo del fondo è composto da quadrati in cui sono alternativamente inscritti quadrati.

**Materiali impiegati:**

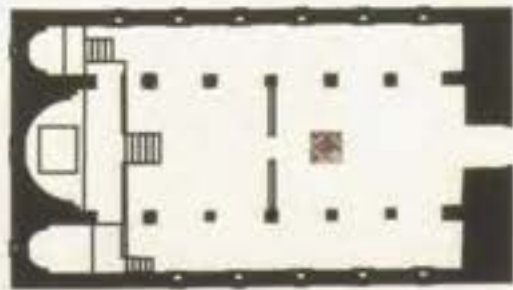
Africano  
Alabastro  
Bigio antico  
Breccia gialla  
Breccia dorata  
Breccia nuvolata gialla  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia

**Micromodelli utilizzati:**



Granito  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portassanta  
Rosso Tenario  
Marmo frigio o pavonazzetto

**Scheda 21** Pavimento di San Menna



Riquadro 29  
Misure: 162 x 162 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da cinque dischi disposti a *quincunx* ed incorniciati da fasce di marmo bianco che formano un quadrato circoscritto al disco centrale.

**Materiali impiegati:**

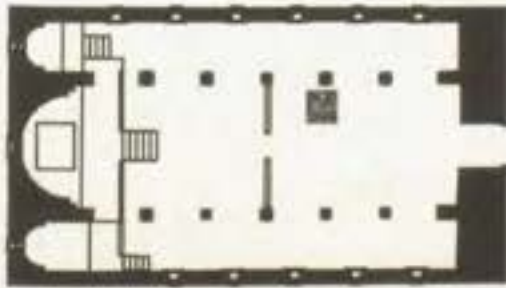
Calcidico o fior di pesco  
Giallo antico di Numidia  
Granito  
Palombino

Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Marmo frigio o pavonazzetto

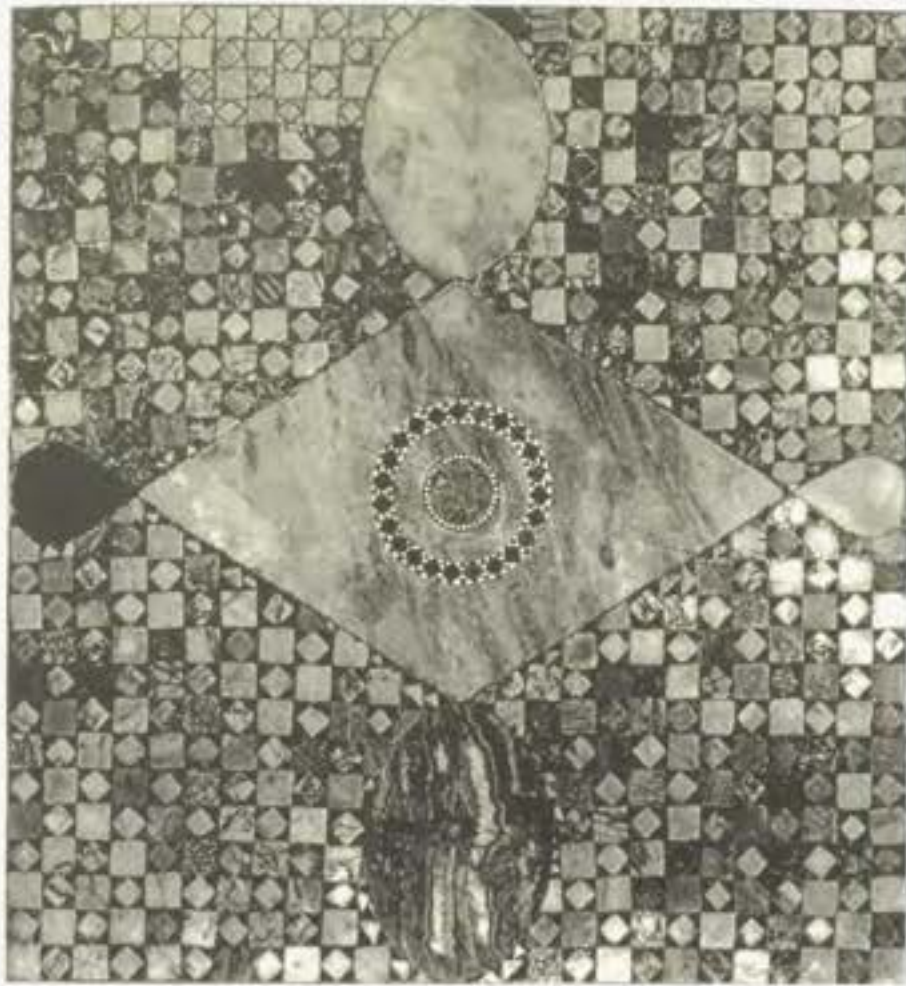
**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 22 Pavimento di San Menna



Riquadro 30  
Misure: 173 x 162 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da un elemento centrale a forma di rombo, due elementi ovali e due a forma di goccia, disposti a formare una croce. Il motivo del fondo è composto da quadrati in cui sono alternativamente inseriti quadrati. Al centro della lastra a forma di rombo è intarsiata una decorazione in *opus sectile*.

**Materiali impiegati:**

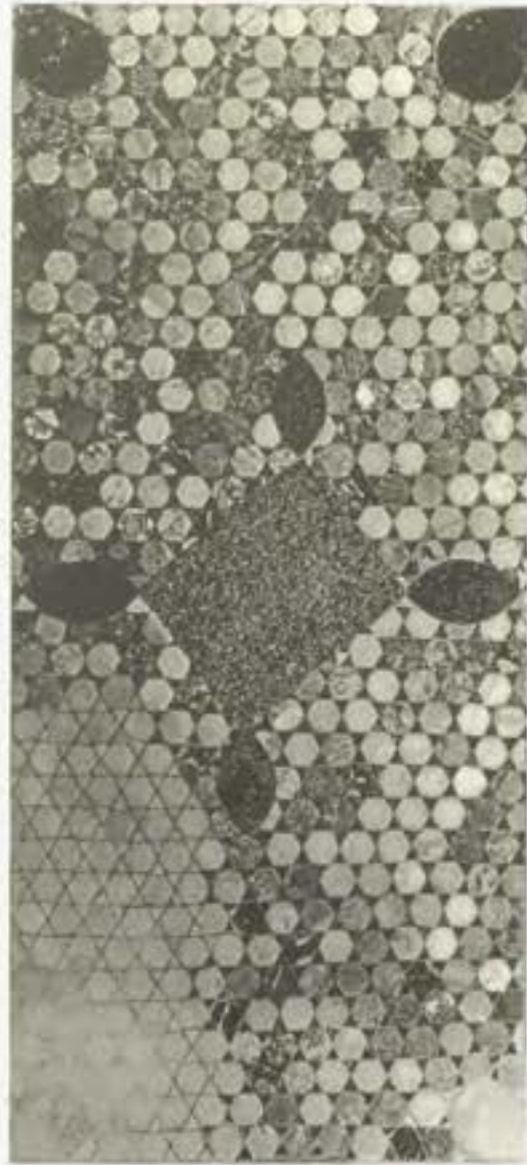
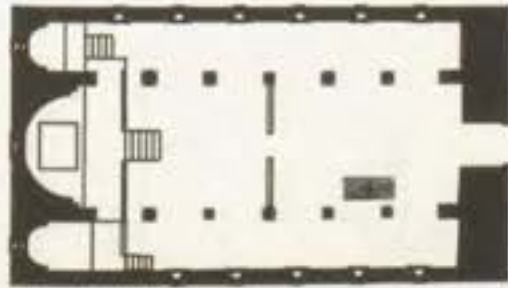
- Africano
- Alabastro fiorito
- Bigio antico
- Bigio antico morato
- Breccia gialla e rossa
- Breccia corallina
- Braccia dorata
- Breccia nuvolata gialla

- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portosanta
- Rosso Sagario
- Marmo frigio o pavonazetto

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 23 Pavimento di San Menna



Riquadro 31  
Misure: 266 x 120 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni, in modo da formare stelle a sei punte.

Al centro è collocata obliquamente una lastra marmorea rettangolare con quattro elementi a forma di mandorla in corrispondenza degli angoli. Elementi a forma di goccia ornano gli angoli del riquadro.

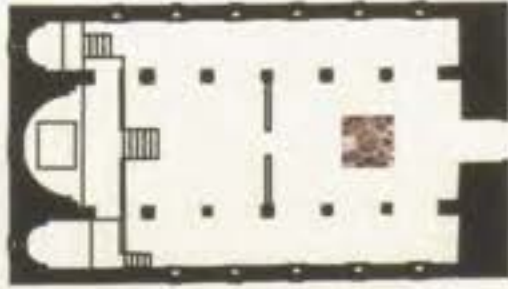
**Materiali impiegati:**

- Africano
- Bigio antico
- Bigio antico brecciato
- Breccia gialla
- Breccia corallina
- Braccia di Sciro
- Breccia d'Aleppo
- Broccatello di Spagna
- Calcidico o fior di pesco
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Giallo antico arancio
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo frigio o pavonazzetto

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 24 Pavimento di San Menna



Riquadro 32  
Misure: 266 x 266 cm.

### Descrizione:

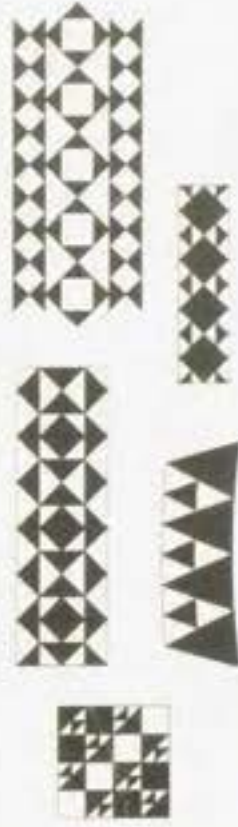
Il riquadro è composto da un grande disco centrale di granito circondato da otto dischi più piccoli legati insieme da una fascia di marmo bianco. Ai quattro angoli e lungo il perimetro sono collocate lastre marmoree di forma ovale.

### Materiali impiegati:

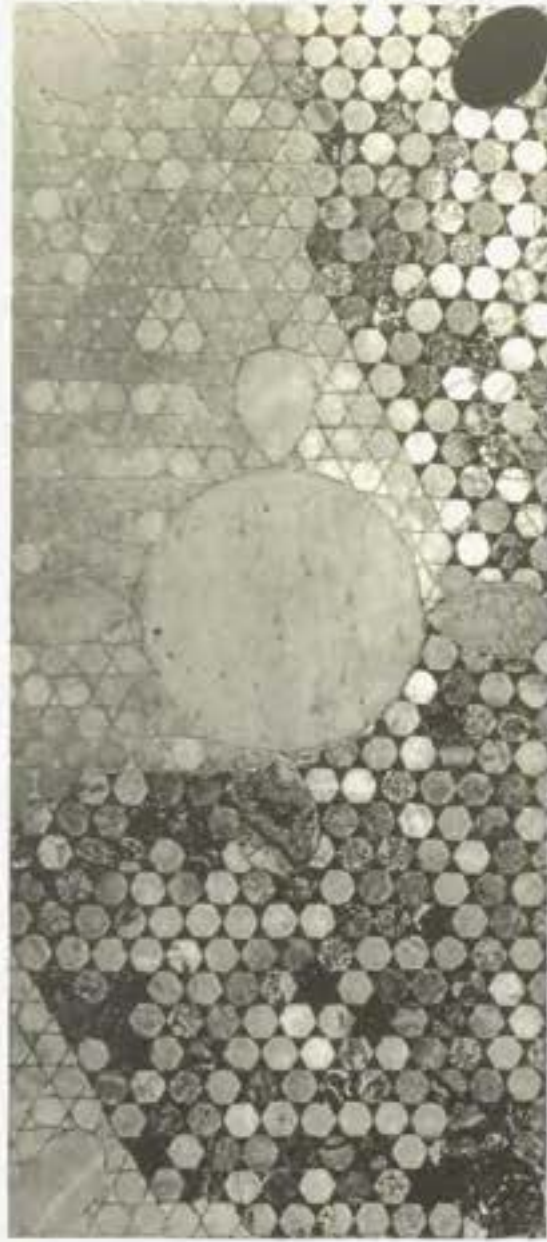
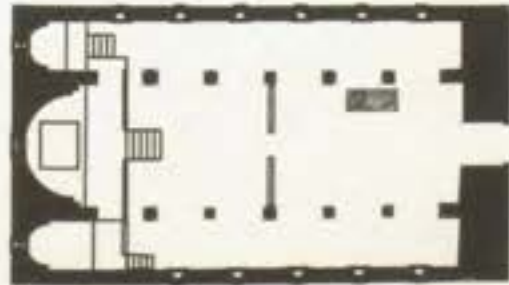
Africano  
Bigio antico brecciato  
Calcidico o fior di pesco  
Cipollino Imezio  
Cipollino Carristo  
Giallo antico di Numidia



### Micromodelli utilizzati:



Scheda 25 Pavimento di San Menna



Riquadro 33  
Misure: 272 x 120 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni in modo da formare stelle a sei punte. Al centro è collocato un disco marmoreo con quattro elementi a forma di goccia disposti intorno a formare una croce. Elementi a forma di goccia ornano gli angoli del riquadro.

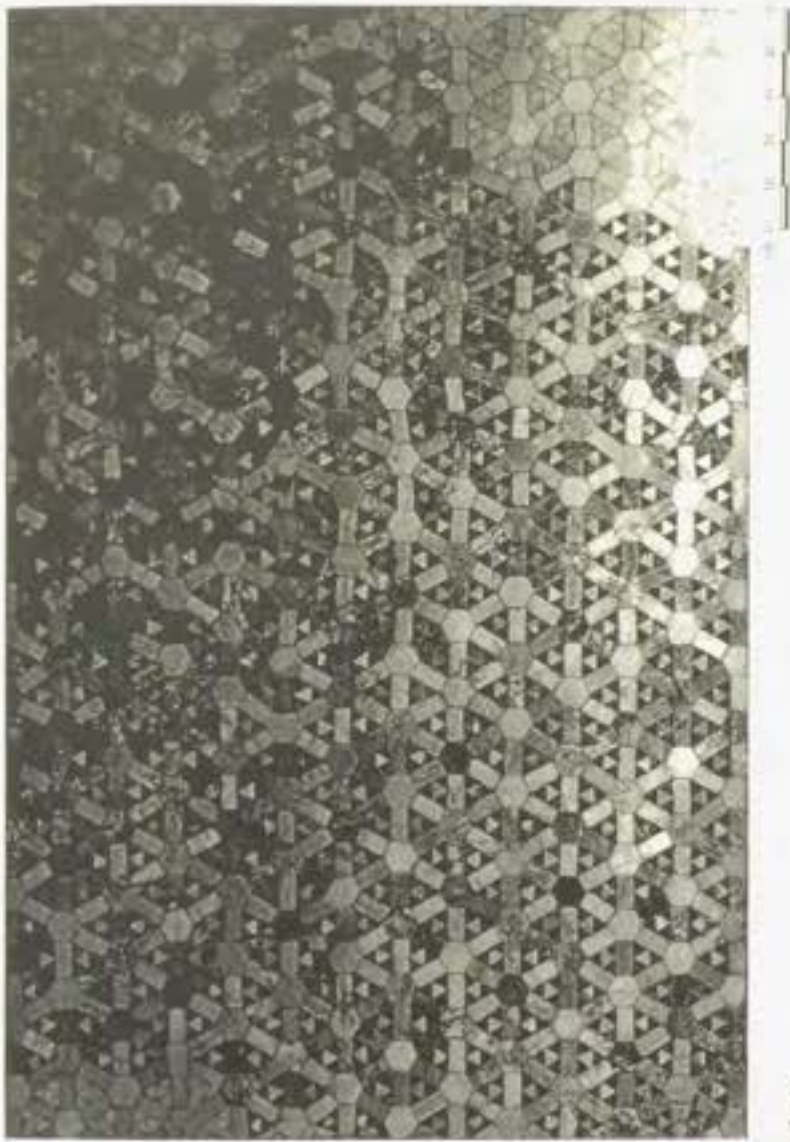
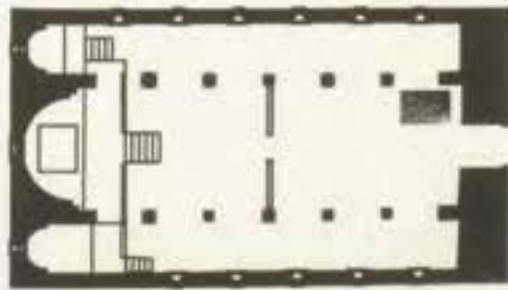
**Materiali impiegati:**

Africano  
Alabastro fiorito  
Bigio antico morato  
Breccia gialla  
Breccia corallina  
Broccatello di Spagna  
Calcideo o fior di pesco  
Cipollino Caristio  
Cottanello antico

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 26 Pavimento di San Menna



Riquadro 36  
Misure: 259 x 172 cm.

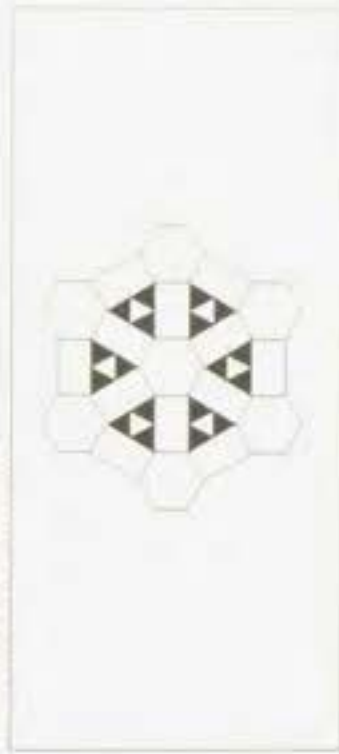
**Descrizione:**

Il riquadro, costituito da tessere di forma esagonale, rettangolare e triangolare, mostra un reticolo geometrico esagonale entro il quale sono inseriti triangoli.

**Materiali impiegati:**

- Africano
- Bigio antico brecciato
- Breccia gialla
- Breccia corallina
- Breccia di Sciro
- Breccia di Settebasi
- Calcidico o fior di pesco
- Cipollino mandolato
- Giallo antico di Numidia

**Micromodelli utilizzati:**

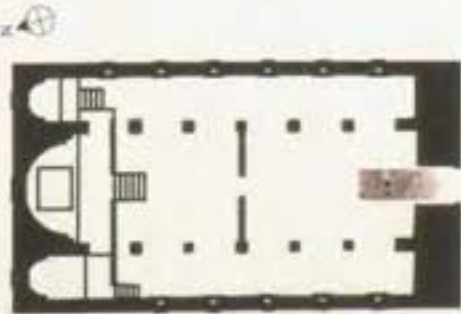


**Scheda 27** Pavimento di San Menna



Riquadro 35

Misure: 485 x 172 cm.



**Descrizione:**

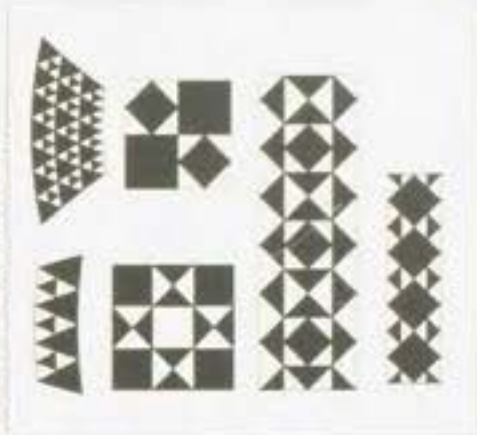
Il riquadro è composto da tre grandi dischi separati da gruppi di tre dischi più piccoli disposti in due file. Dischi piccoli occupano i quattro angoli. I dischi sono annodati da una fascia in marmo bianco ed *opus sectile* che li circonda.

**Materiali impiegati:**

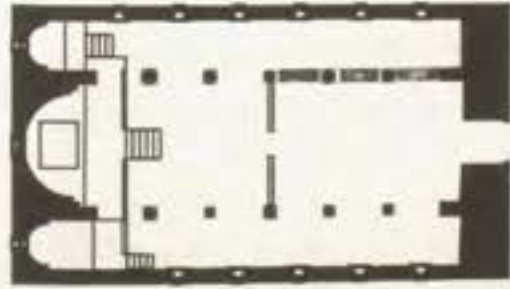
- Alabastro
- Alabastro fiorito
- Bigio antico
- Bigio antico brecciato
- Breccia gialla
- Cipollino Caristo

- Giallo antico di Numidia
- Granito grigio
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 28 Pavimento di San Merina



Riquadri 37, 38, 39

Misure:

37: 215 x 70 cm.;

38: 203 x 70 cm.;

39: 229 x 67 cm.

**Descrizione:**

I riquadri 37 e 39 sono composti da tessere quadrate e tessere triangolari. Nei riquadri sono alternativamente inseriti triangoli isosceli. Vengono così a formarsi delle stelle ad otto punte. Lo stesso motivo può essere visto nel senso diagonale come la giustapposizione di quadrati in cui sono inseriti quadrati. Il riquadro 38 è formato da tessere triangolari giustapposte in cui sono alternativamente inseriti triangoli.

**Materiali impiegati:**

Riquadro 37:

Africano  
Bigio antico  
Breccia gialla  
Breccia di Setebasi  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Granito bianco e nero  
Greco scritto  
Palombino  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Rosso Tenario  
Marmo frigio o pavonazzetto

Riquadro 38:

Africano  
Braccia di Sciro  
Breccia d'aleppo  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Granito bianco e nero  
Greco scritto  
Palombino  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Verde antico di Tessaglia  
Marmo bianco di Carrara

Riquadro 39:

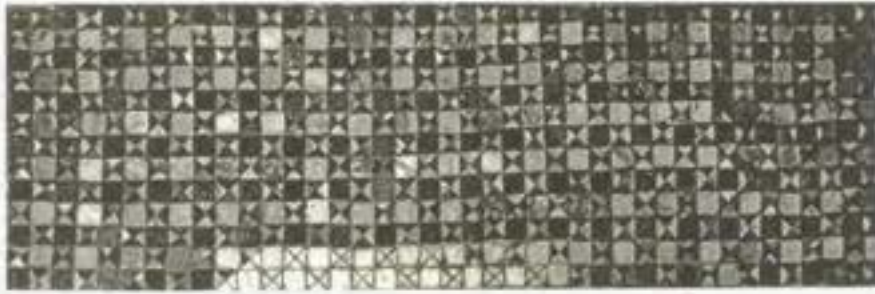
Africano  
Breccia gialla  
Breccia corallina  
Braccia di Sciro  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia  
Greco scritto  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Marmo frigio o pavonazzetto



38



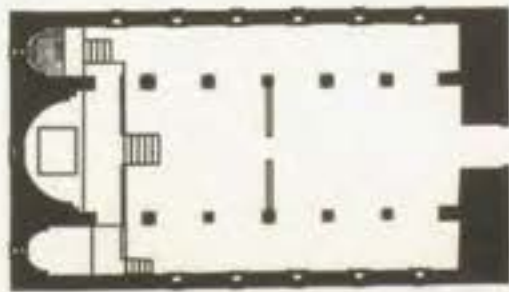
37



Micromodelli utilizzati:



Scheda 29 Pavimento di San Menna



Sezione 40  
Misure: 244 x 198 cm.



**Descrizione:**

Il pavimento del *diacomicon* è composto da una lastra rettangolare collocata al centro circondata da diversi brani in *opus sectile*.

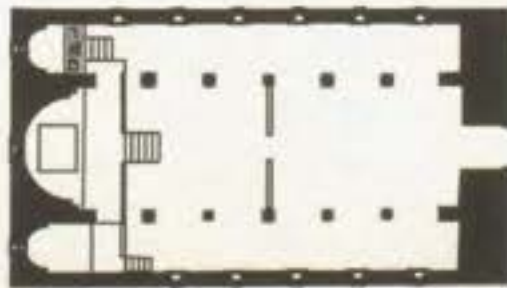
**Materiali impiegati:**

Africano  
Alabastro  
Breccia corallina  
Giallo antico di Numidia  
Granito  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Marmo frigio o pavonazzetto  
Verde antico di Tessaglia

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 30 Pavimento di San Menna



Sezione 41  
Misure: 244 x 100 cm.

**Descrizione:**

I riquadri laterali sono composti da tessere quadrate e triangolari. Nei quadrati disposti a scacchiera sono alternativamente inseriti quadrati più piccoli.  
Il riquadro centrale è composto da tessere di forma esagonale allungata e tessere triangolari, disposte a formare una griglia geometrica regolare. La griglia può essere vista come la giustapposizione di croci.

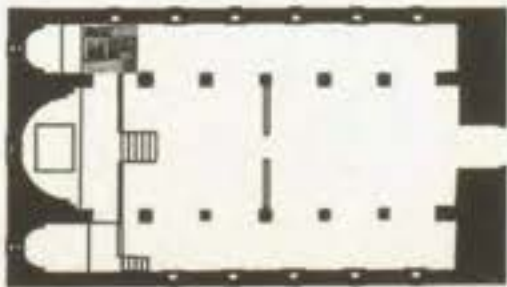
**Materiali impiegati:**

- Breccia gialla
- Breccia corallina
- Giallo antico di Numidia
- Palombino
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Marmo frigio o pavonazzetto

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 31 Pavimento di San Menna



Riquadro 42  
Misure: 250 x 270 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro è composto da tessere triangolari con alternativamente inseriti triangoli. Al centro sono collocate cinque lastre marmoree disposte a croce.

**Materiali impiegati:**

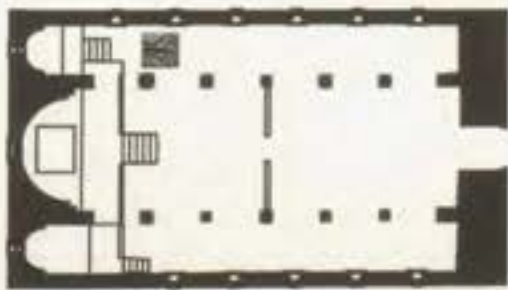
- Africano
- Alabastro
- Bigio antico
- Breccia corallina
- Breccia corallina giallastra
- Breccia di Settebasi
- Breccia d'aleppo
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Granito bianco e nero
- Greco scritto
- Palombino
- Verde antico di Tessaglia
- Proconnesio



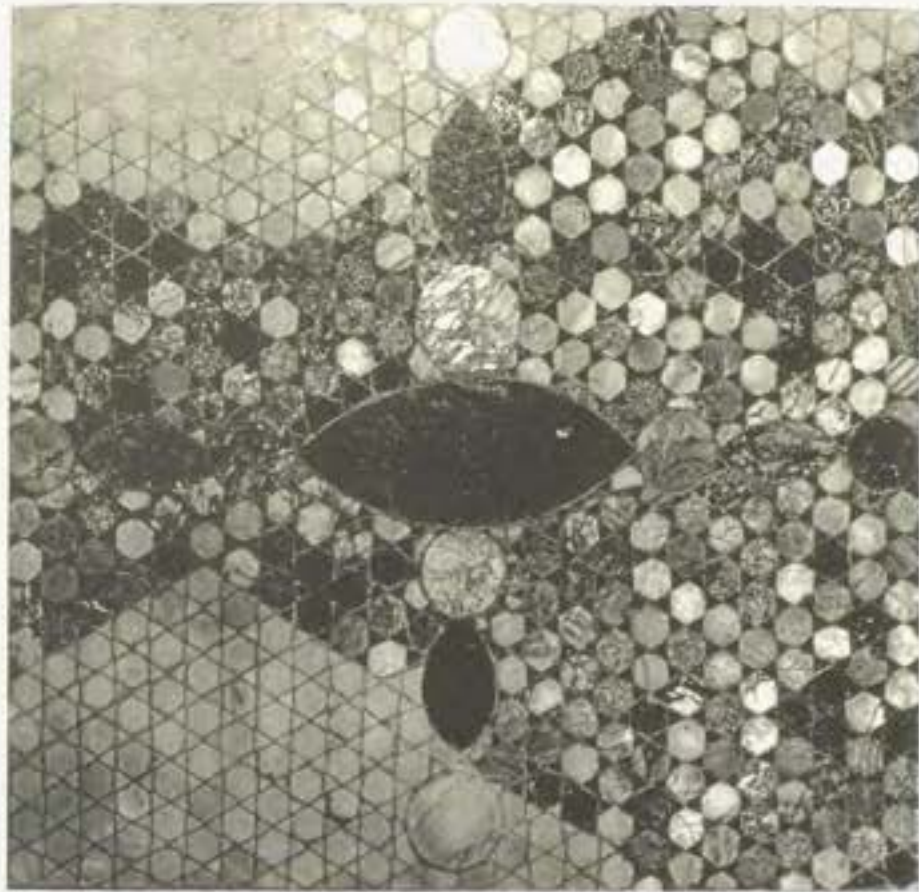
Micromodelli utilizzati:



Scheda 32 Pavimento di San Menna



Riquadro 43  
Misure: 196 x 180 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è realizzato attraverso la giustapposizione di tessere esagonali con tessere triangolari adiacenti ad i lati degli esagoni in modo da formare stelle a sei punte. Dischi marmorei e lastre a forma di mandorla sono disposti a formare una croce.

**Materiali impiegati:**

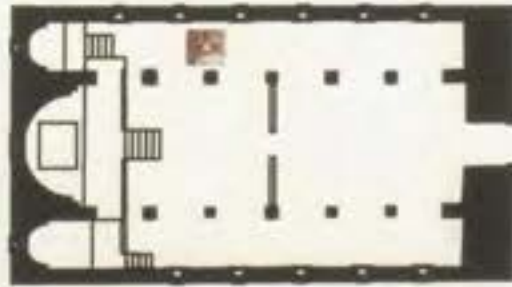
- Africano
- Africano rosso lucalleo
- Alabastro
- Breccia gialla
- Breccia corallina
- Breccia di Settebasi
- Calcidico o fior di pesco
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Granito

**Micromodelli utilizzati:**



- Granito bianco e nero
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Rosso Sagario
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Verde antico di Tessaglia

**Scheda 33** Pavimento di San Menna



Riquadro 44  
Misure: 196 x 180 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da tessere triangolari con alternativamente inseriti triangoli. Al centro sono collocati una serie di dischi marmorei disposti a formare una croce.

**Materiali impiegati:**

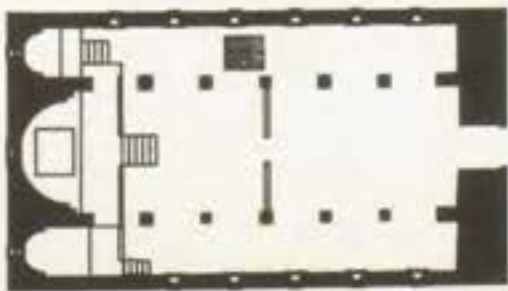
Africano  
Bigio antico  
Breccia corallina  
Braccia di Sciro  
Breccia cinerina  
Calcedico o fior di pesce  
Cipollino Carisio  
Giallo antico di Narnidia

**Micromodelli utilizzati:**

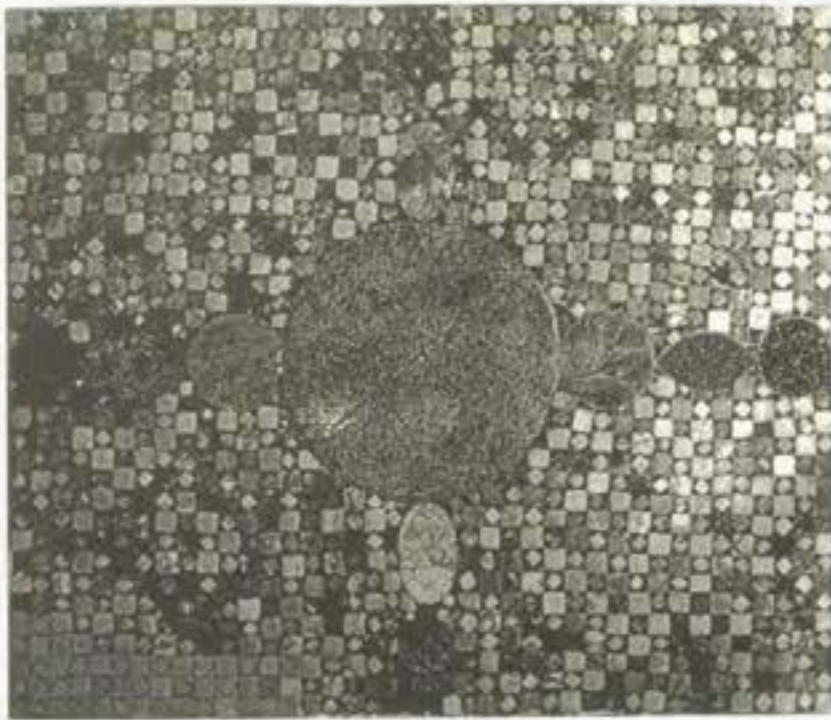


Granito  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Rosso Sagarlo  
Marmo frigio o pavonazzetto  
Verde antico di Tessaglia

## Scheda 34 Pavimento di San Menna



Riquadro 45  
Misure: 213 x 181 cm.



### Descrizione:

Il riquadro è composto da tessere quadrate e triangolari. Nei quadrati disposti a scacchiera sono alternativamente inseriti quadrati più piccoli. Un disco centrale più grande ed una serie di dischi marmorei sono disposti a formare una croce.

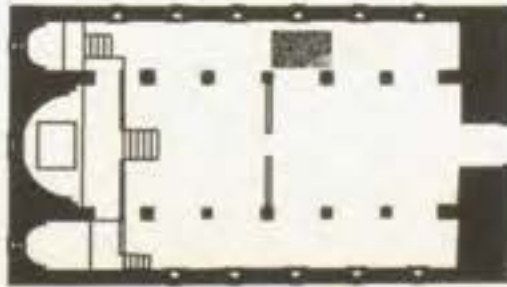
### Materiali impiegati:

Africano  
Breccia gialla  
Breccia corallina  
Breccia corallina giallastra  
Braccia di Sciro  
Breccia di Settebasi  
Cipollino Caristio  
Cipollino mandolato  
Giallo antico di Numidia  
Granito  
Granito bianco e nero  
Greco scritto  
Portusania  
Portusania cerulea  
Rosso Tenario  
Verde antico di Tessaglia

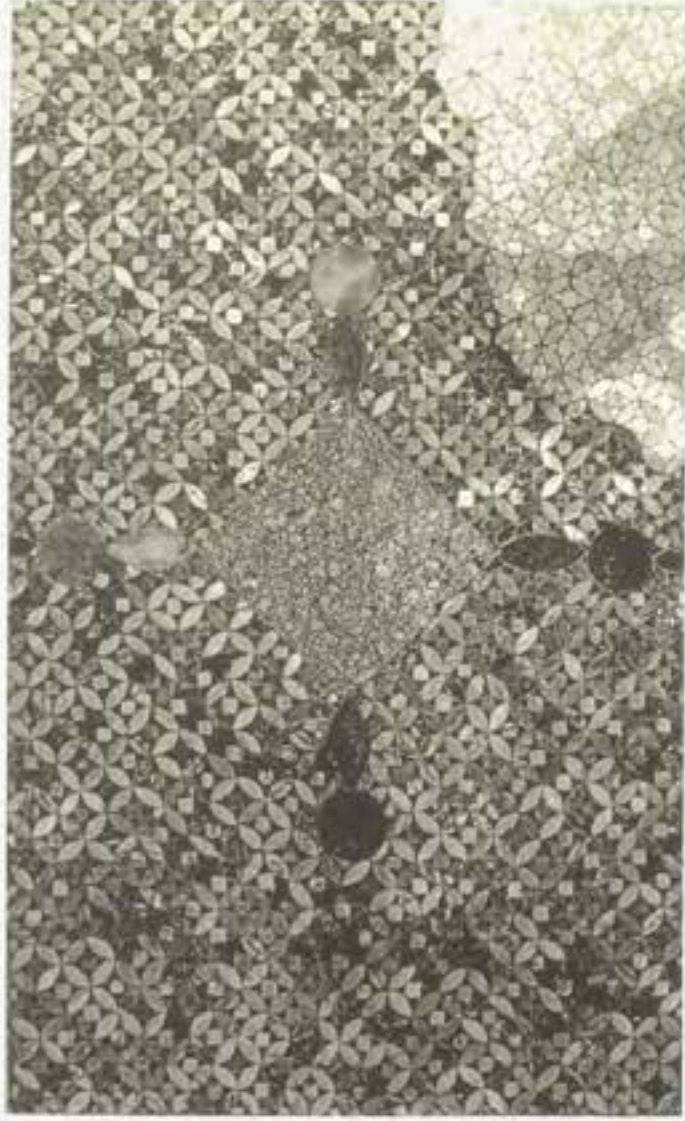
Micromodelli utilizzati:



Scheda 35 Pavimento di San Menna



Riquadro 46  
Misure: 308 x 189 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da tessere di forma quadrata e tessere a forma di mandorla disposte a formare un reticolo geometrico regolare. Le tessere a forma di mandorla giustapposte perpendicolarmente tra loro formano cerchi intersecanti. Al centro sono inseriti quadrati.

Una lastra quadrata collocata al centro ed altri elementi marmorei compongono una croce

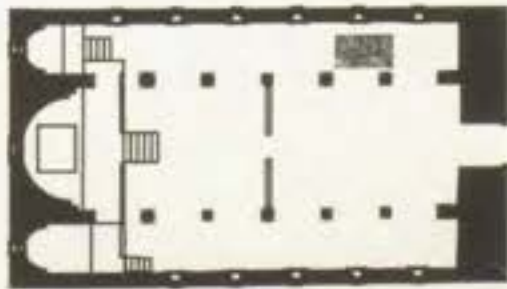
**Materiali impiegati:**

- Africano
- Alabastro
- Bianco e nero antico
- Bigio antico
- Bigio antico brecciato
- Breccia corallina
- Breccia nuvolata gialla
- Breccia d'aleppo
- Brocattello di Spagna
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Portasanta
- Rosso Tenario
- Marmo frigio o pavonazzetto
- Verde antico di Tessaglia

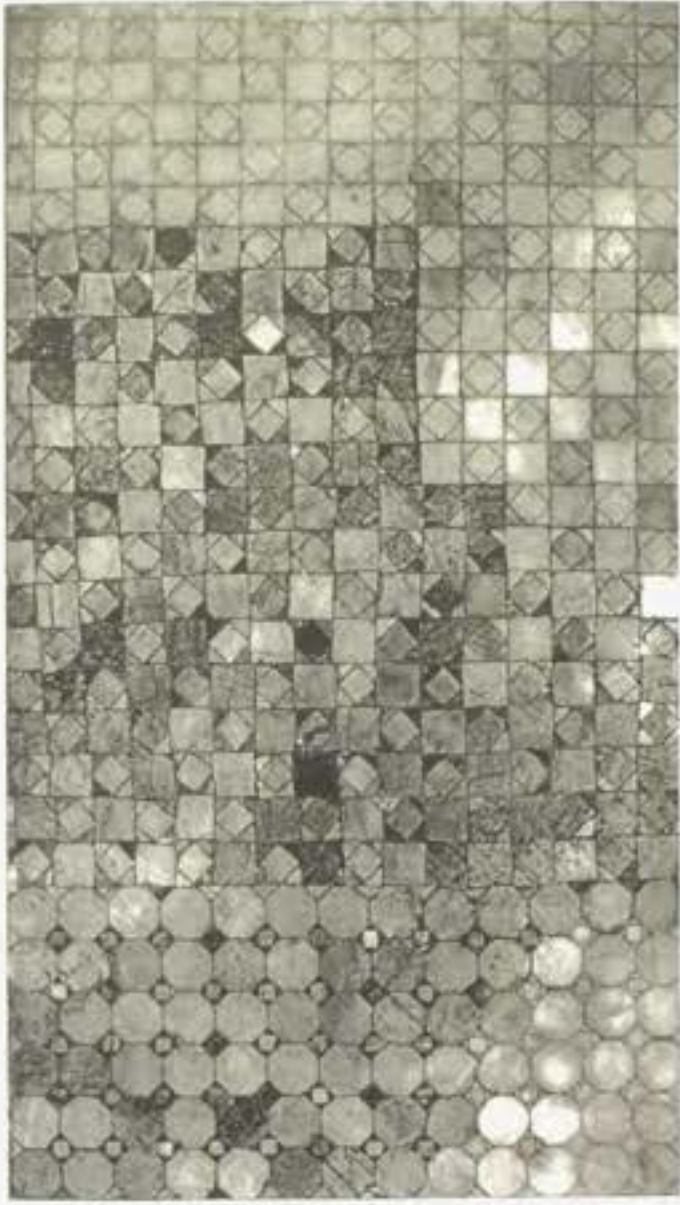
**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 36 Pavimento di San Menna



Riquadro 47  
Misure: 301 x 171 cm.



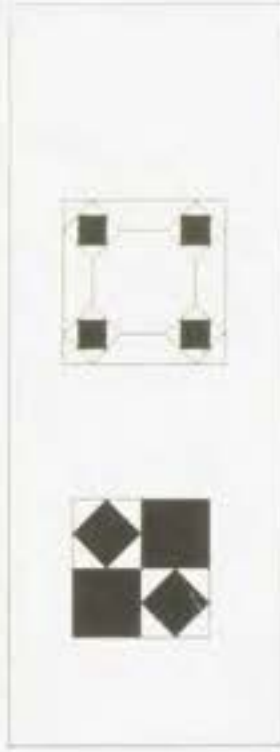
**Descrizione:**

Il riquadro è composto da tessere di forma quadrata e tessere di forma triangolare. Nei quadrati disposti a scacchiera sono alternativamente inseriti quadrati più piccoli. Una porzione del riquadro è composta da ottagoni adiacenti con quadrati negli interstizi nei quali sono inseriti quadrati.

**Materiali impiegati:**

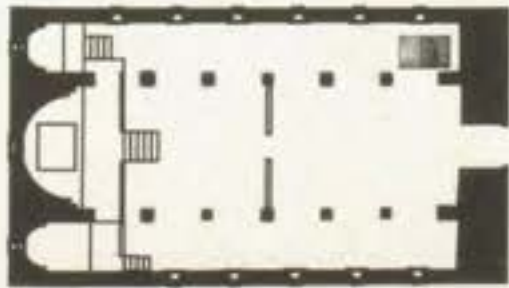
Africano  
Breccia gialla  
Breccia corallina giallastra  
Breccia nuvolata gialla  
Braccia di Sciro  
Broccatello di Spagna  
Breccia a semesanto minuta  
Cipollino Caristio  
Giallo antico di Numidia

**Micromodelli utilizzati:**

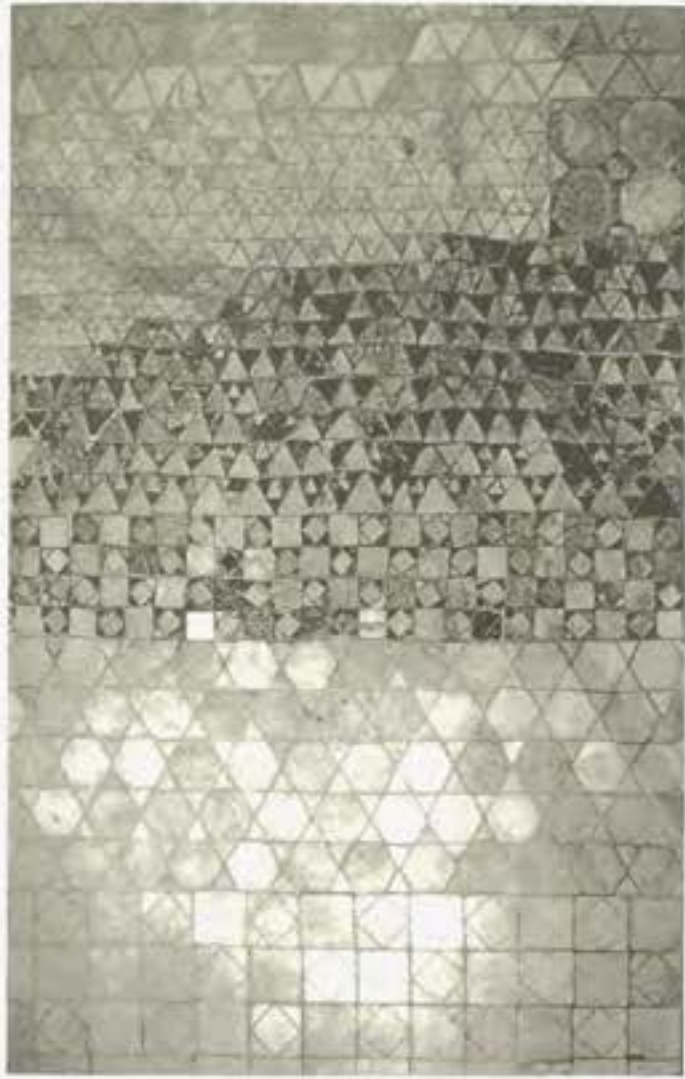


Greco scritto  
Palombino  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Portasanta  
Verde antico di Tessaglia  
Marmo bianco di Carrara

Scheda 37 Pavimento di San Menna



Riquadro 48  
Misure: 268 x 170 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro è composto da un insieme disorganico di motivi composti da tessere di forma quadrata e tessere di forma triangolare.

Nei triangoli sono alternativamente inseriti triangoli, nei quadrati disposti a scacchiera sono alternativamente inseriti quadrati.

Una porzione del riquadro è composta da ottagoni adiacenti con quadrati negli interstizi nei quali sono inseriti quadrati.

**Materiali impiegati:**

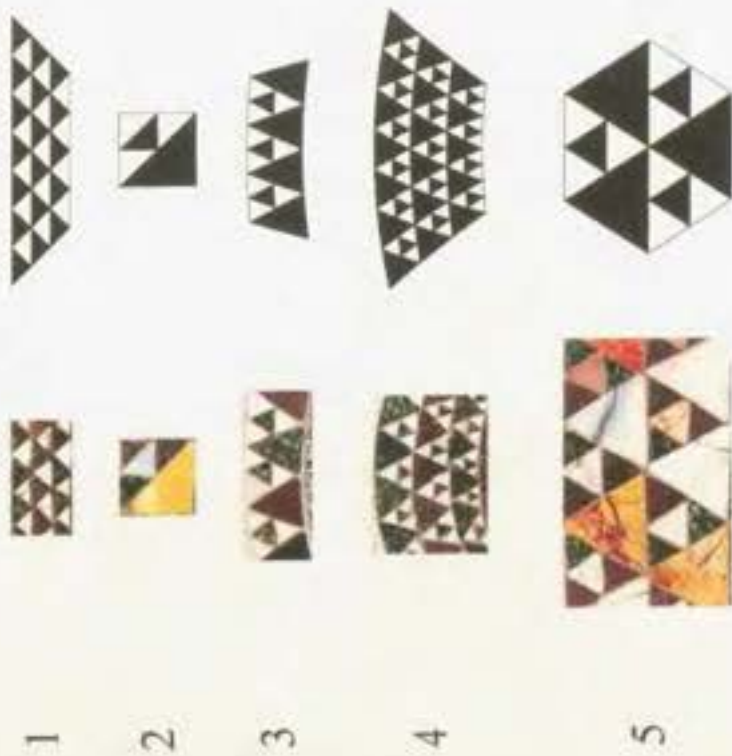
- Breccia corallina
- Broccatello di Spagna
- Cipollino Caristio
- Giallo antico di Numidia
- Granito
- Greco scritto
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Verde antico di Tessaglia

**Micromodelli utilizzati:**





Tipologia del Triangolo:



Tipologia del Quadrato:





Tipologia Mista:

14



15



16



17



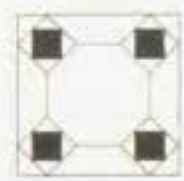
18



19



20



Tipologia dell' Esagono:



21



Tipologia del cerchio



22



23



24



Tipologia della Stella a Sei Punte:



25



**Tavola 3**

**I marmi impiegati nel pavimento di San Menna**



**Africano rosso luculico**



**Alabastro**



**Alabastro fiorito**



**Bianco e nero antico**



**Bigio antico morato**



**Bigio antico brecciato**



**Braccia di Sciro**



**Breccia di Settebasi**



**Breccia d'aleppo**



**Breccia a semesanto minuta**



**Breccia cinerina**



**Breccia gialla**



Breccia corallina



Calcidico o fior di pesco



Giallo antico di Numidia



Braccia dorata



Cipollino Imezio



Giallo antico arancio



Breccia nuvolata gialla



Cipollino Caristio



Granito



Broccatello di Spagna



Cipollino mandolato



Granito bianco e nero

I marmi impiegati nel pavimento di San Menna



Greco scritto



Lumachella rosea



Marmo frigio o pavonazzetto



Porfido rosso antico



Porfido verde antico



Portasanta



Portasanta cerulea



Proconnesio



Rosso Sagario



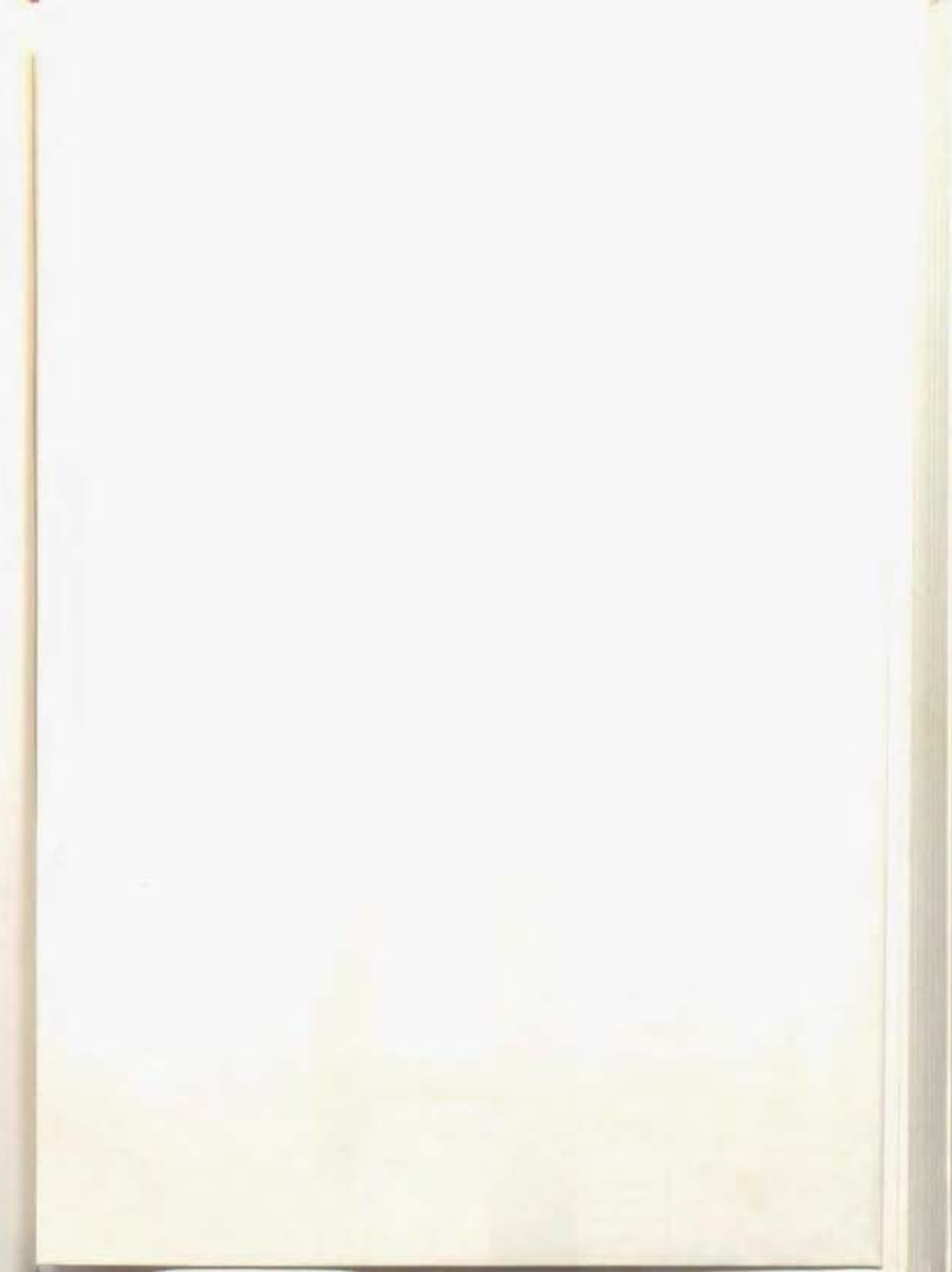
Rosso Tenario



Verde antico di Tessaglia

## II. L'OPUS-SECTILE IN SICILIA

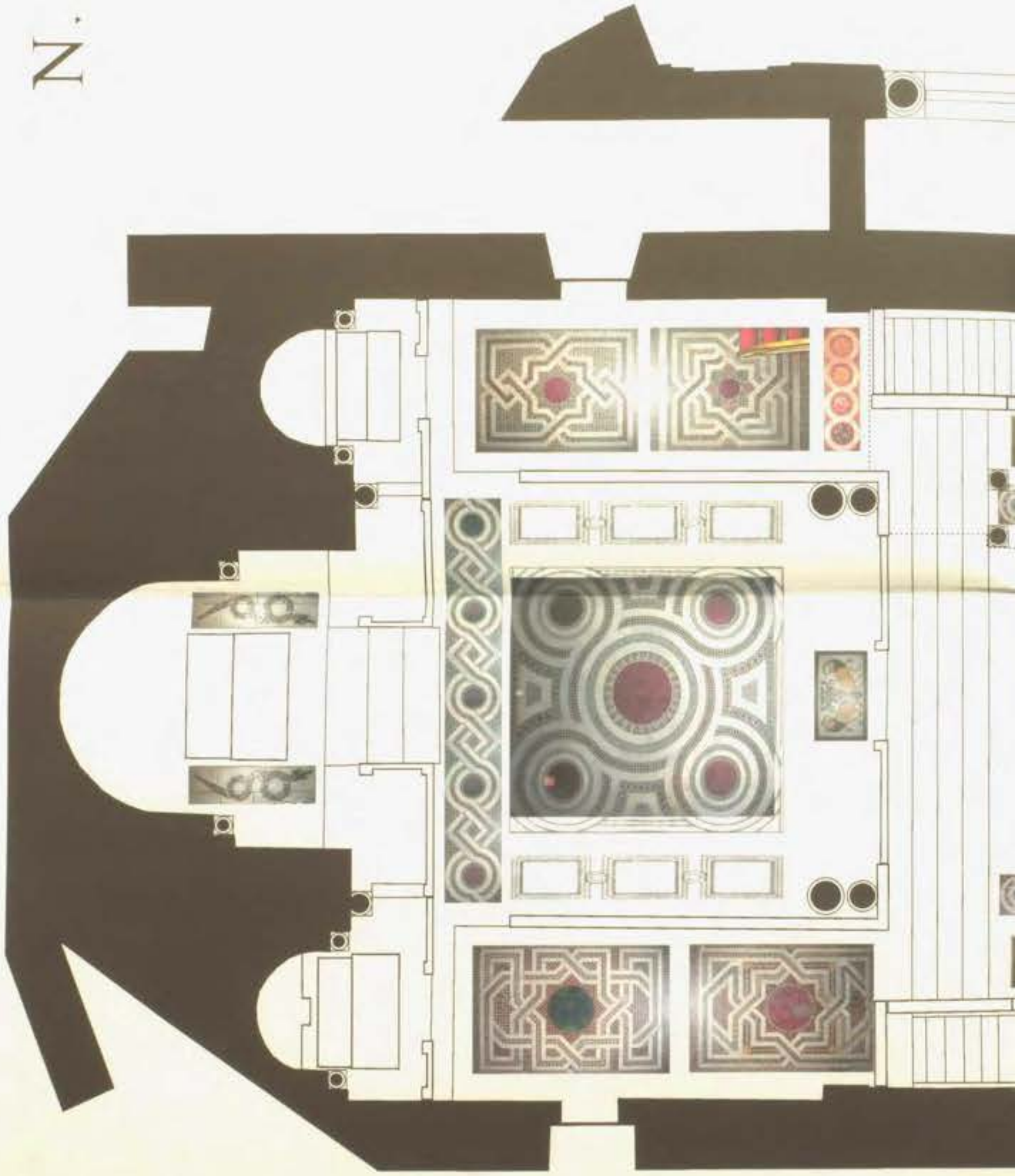
## 1. La Cappella Palatina di Palermo

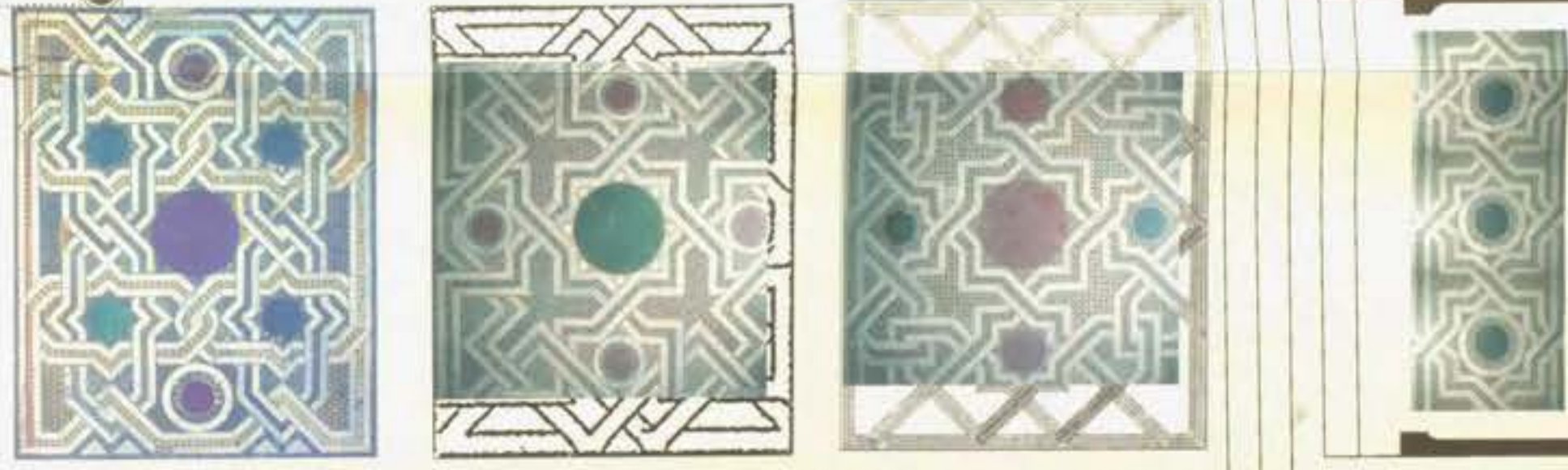


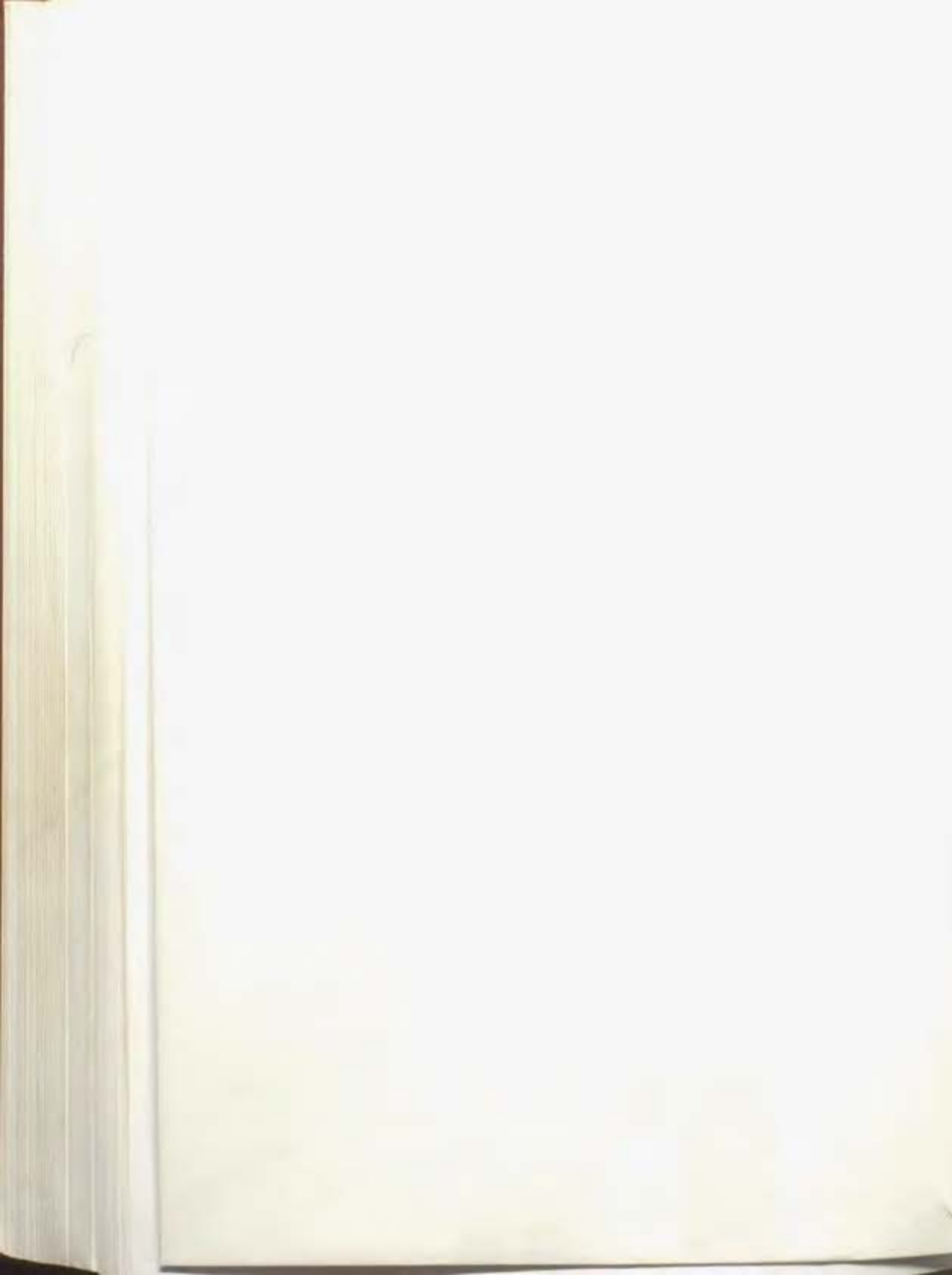
Cappella Palatina - Palermo

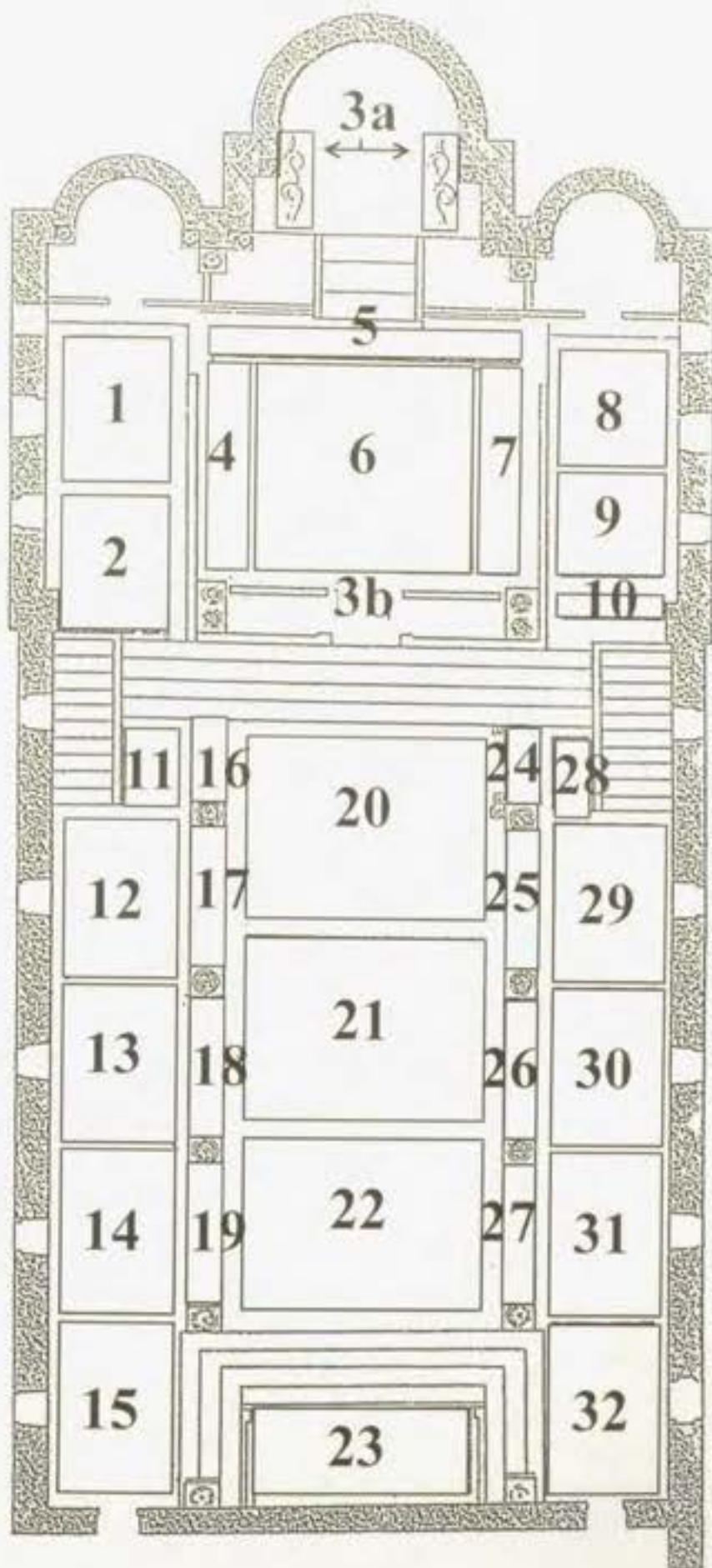
0 1 2 3 4 5 m.

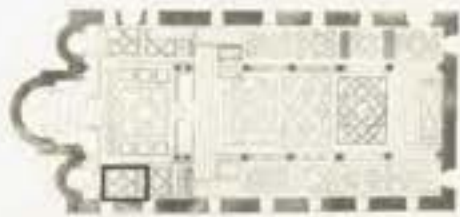
N.











**Riquadro 1**

Tipologia islamica;

Stella ad 8 punte singola.

Ala nord del transetto, riquadro est

Misure: 203 x 310 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte circoscritta ad un disco di porfido verde.

**Materiali impiegati:**

Porfido rosso antico;

Porfido verde o breccia serpentina;

Marmo bianco di Carrara;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;

Calcare giallo scuro di tipo scaglia.

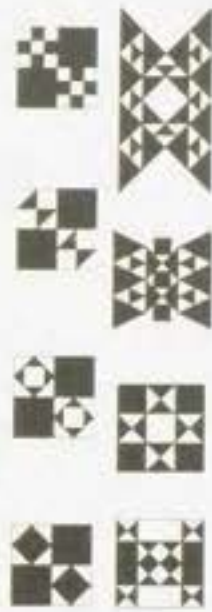
**Stato di conservazione:**

Lo stato di coesione friabile della malta di allattamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti o non aderenti.

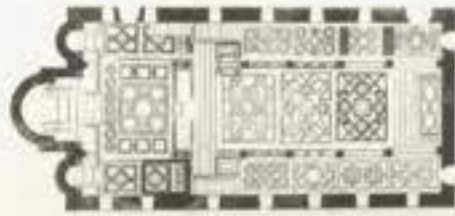
Diverse tessere bianche sono soggette a consumo e fratturazione.

Sono visibili inoltre interventi di integrazione e consolidamento in malta cementizia e in malta con calce

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 2. Pavimento della Cappella Palatina



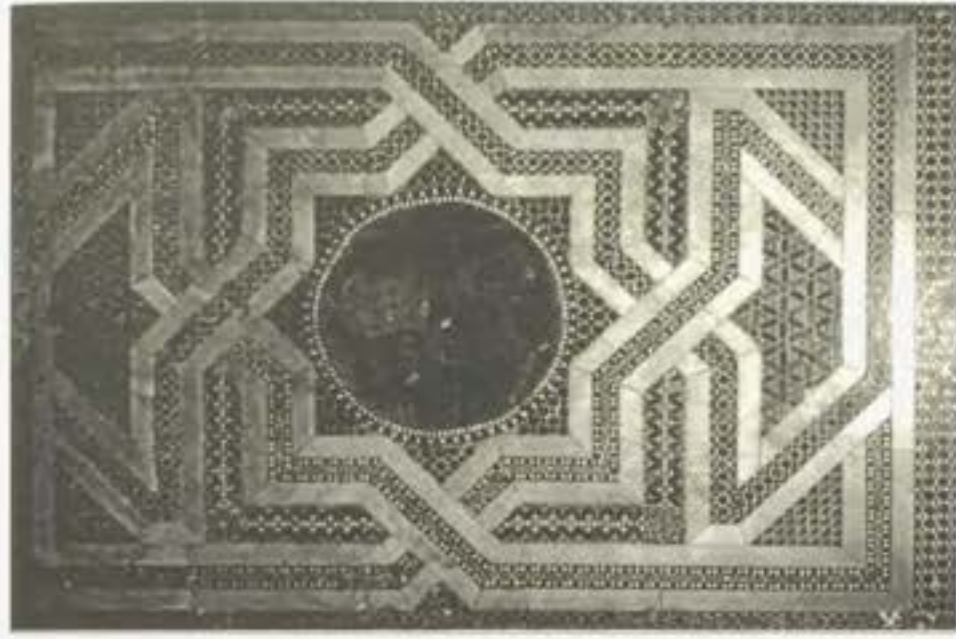
### Riquadro 2

Tipologia islamica:

Stella ad 8 punte singola

Ala nord del transetto, riquadro ovest

Misure: 203 x 310 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte circoscritta ad un disco di porfido rosso.

### Micromodelli utilizzati:

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde o breccia serpentina;

Marmo bianco di Carrara;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;

Calcare giallo scuro di tipo scaglia.

### Stato di conservazione:

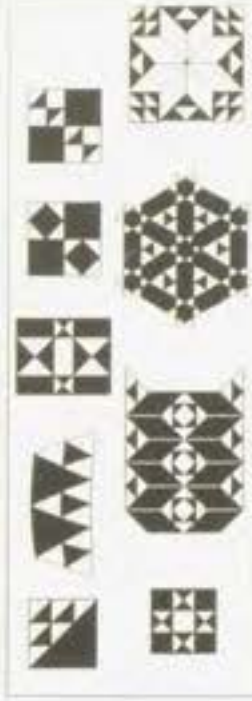
Il disco di porfido rosso al centro della composizione appare fratturato.

Le tessere sono scarsamente aderenti, alcune mancanti.

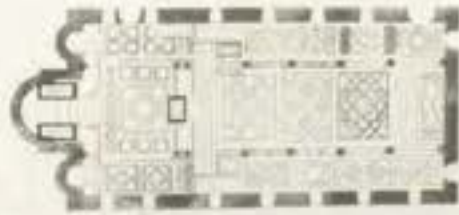
Alcune tessere bianche sono soggette a consumazione a plaghe.

Sono presenti in qualche zona tracce di consolidamento con malta cementizia.

### Micromodelli utilizzati:



### Scheda 3 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadri 3a e 3b

- 3a: abside maggiore, ai lati dell'altare.  
Lunghezza: 190 cm.  
3b: presso l'ingresso del presbiterio.  
Misure: 143 x 84 cm.



3a



#### Descrizione:

Nell'abside centrale, ai lati dell'altare, vi sono due figure realizzate in opus sectile che rappresentano serpenti o draghi. Il corpo compie due spire, mentre la testa presenta le fauci aperte con denti aguzzi. Il riquadro 3b mostra due leoni ai fianchi di un motivo vegetale. I due leoni, dandosi le spalle, compiono una torsione della testa.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;  
Porfido verde o breccia serpentina;  
Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco sporco di tipo scaglia;  
Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;  
Calcare giallo scuro di tipo scaglia.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è discreto.  
Sul drago del lato nord dell'abside è presente nella coda un intervento di integrazione con tessere nuove.  
Sul riquadro 3b, presso l'orecchio del leone di destra è presente una lacuna di medie dimensioni (5-20 tessere mancanti).  
Le zampe dei leoni presentano integrazioni con sostituzione delle tessere.



3b

Micromodelli utilizzati:



3



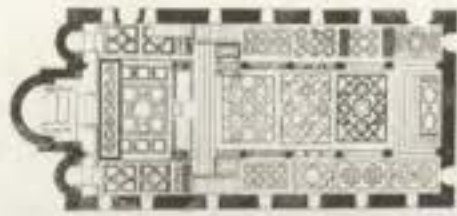
24



35

#### Scheda 4 Pavimento della Cappella Palatina

I riquadri 4 e 7, nascosti alla vista dai sedili del coro ligneo, non sono stati analizzati.



Riquadro n° 5  
Tipologia bizantina:  
Dischi annodati  
Quadrato presbiteriale.  
Misure: 90 x 640 cm.



#### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da una banda che intrecciandosi circonda dischi di porfido intervallati da figure geometriche di forma quadrata.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Strascotto

Calcestruzzo giallo scuro di tipo scaglia.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di aderenza delle tessere è discreto.

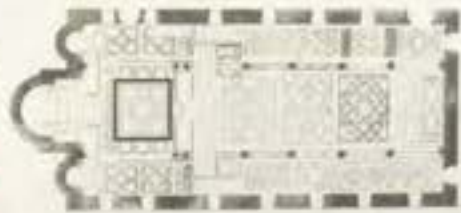
Le lastre di marmo sono soggette a consumazione uniforme dovuta ad abrasione da calpestio. Diverse lastre sono fratturate.

Alcune tessere gialle sono soggette a fratturazione.

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 5 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 6

Tipologia bizantina:

Quincunx

Quadrato presbiteriale.

Misure: 384 x 394 cm.

### Descrizione:

Il disegno, formato da cinque dischi di porfido legati da bande di marmo ed opus sectile, costituisce il modello classico del quincunx.

Il coro ligneo del XIX secolo nasconde i due pannelli laterali formati da tre rettangoli annodati, pannelli visibili nel disegno di Serradifalco.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Siracotto;

Calcare bianco di tipo scagliai;

Calcare giallo pallido;

Calcare giallo ocra scuro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

I dischi di porfido sono fratturati.

Le lastre di marmo cipollino sono soggette a profonda consumazione omogenea dovuta ad abrasione per calpestio, alcune sono soggette a fratturazione.

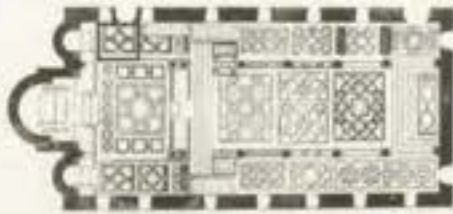
La fratturazione interessa anche alcune tessere di bianco e di giallo scuro.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 6 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 8

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte singola

Ala sud del transetto, riquadro est

Misure: 197 x 252 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte circoscritta ad un disco di porfido rosso.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo oera scuro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

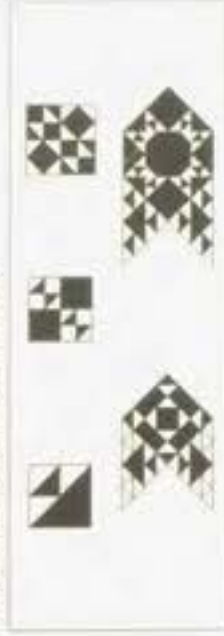
Alcune lastre di marmo sono soggette a fratturazione.

La fratturazione interessa anche alcune tessere di scaglia e di giallo scuro.

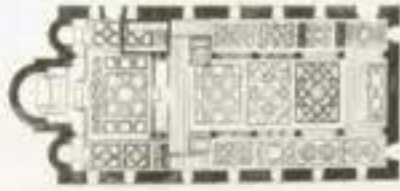
Le tessere di calcare bianco inoltre presentano consumazioni a piaghe.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 7 Pavimento della Cappella Palatina



- Riquadri n° 9 e 10  
Ala sud del transetto, riquadri ovest
- 9: Tipologia islamica:  
Stella ad otto punte singola  
Misure: 197 x 252 cm.
- 10: Tipologia bizantina:  
Dischi annodati  
Misure: 58 x 197 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro 9 è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte circoscritta ad un disco di porfido rosso. Il riquadro 10 è composto da quattro dischi consecutivi.

### Materiali utilizzati:

- Porfido rosso antico;
- Porfido verde antico;
- Marmo bianco di Carrara;

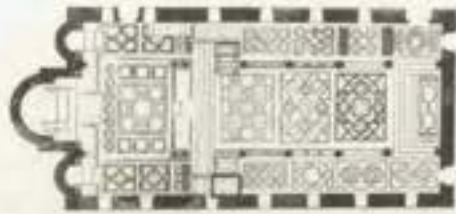
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.  
Le lastre di marmo sono soggette a consumazione, due lastre sono state sostituite.  
Alcune tessere di stracotto e di scaglia sono fratturate.  
Queste ultime presentano consumazioni a piaghe.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 8 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 11

Tipologia bizantina:  
Rettangolo semplice

Navatella settentrionale  
Misure: 85 x 168 cm.



cm. 0 10 20 30 40 50

### Descrizione:

Il disegno del riquadro consiste in due bande in opus sectile che formano una cornice rettangolare attorno ad una lastra di marmo.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pulido

### Stato di conservazione:

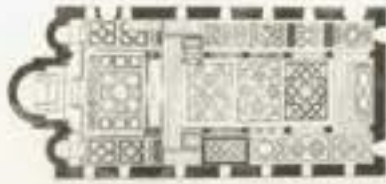
Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

Alcune tessere di calcare bianco sporco presentano consumazioni a pioghe.

Sono visibili due piccoli interventi di integrazione in malta cementizia.

### Micromodelli utilizzati:





Riquadro 12  
 Tipologia bizantina:  
 Dischi annodati.  
 Navatella settentrionale  
 Misure: 217 x 337,5 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da otto dischi circolari da bande in opus sectile.

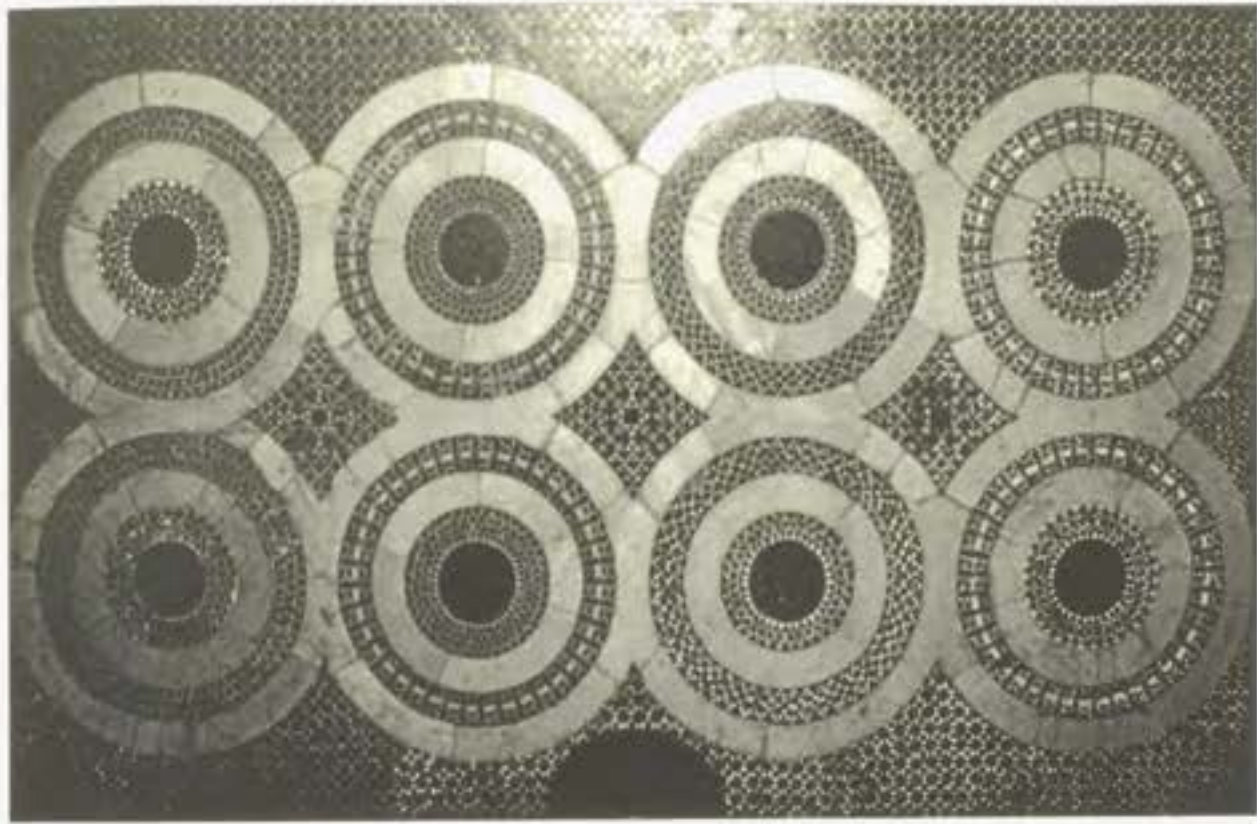
**Materiali impiegati:**

Porfido rosso antico;  
 Porfido verde antico;  
 Marmo bianco di Carrara;  
 Strascotto;  
 Calcare bianco di tipo scaglia;  
 Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

**Stato di conservazione:**

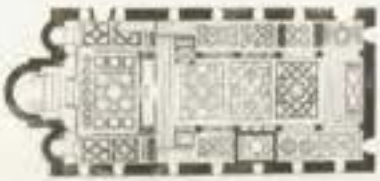
Lo stato di erosione friabile della malta di allestimento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.  
 Le lastre di cipollino sono leggermente consunte.  
 Diverse tessere bianche sono soggette a consumazione e fratturazione.

**Micromodelli utilizzati:**



0 10 20 30 40 50 cm

Scheda 10 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 13  
Tipologia islamica:  
Stella ad otto punte singola.

Navatella settentrionale  
Misure: 217 x 326,5 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intersecandosi formano una stella ad otto punte circonscritta ad un disco di periferia rosso.

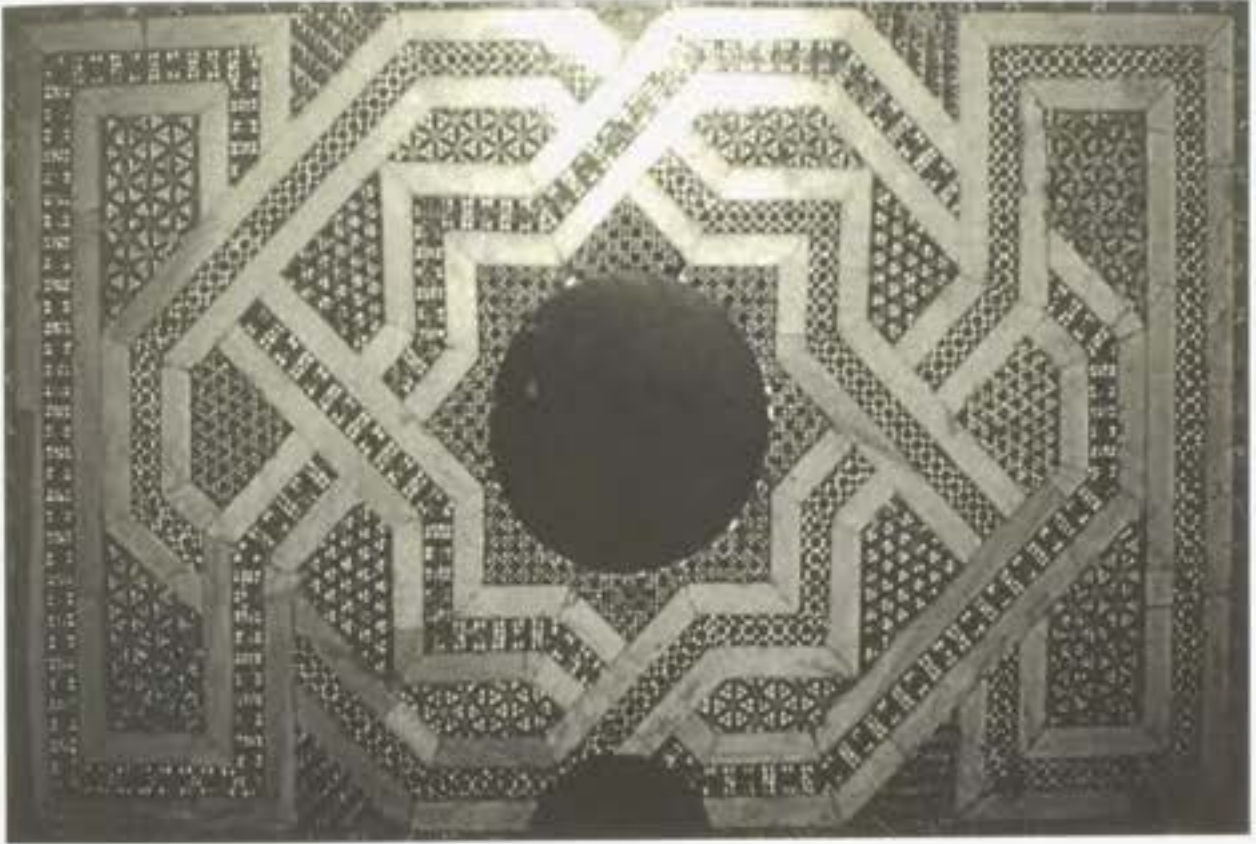
**Materiali impiegati:**

- Porfido rosso antico;
- Porfido verde antico;
- Marmo bianco di Carrara;
- Sinacotto;
- Calcare bianco di tipo scaglia;
- Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;
- Calcere giallo scuro di tipo scaglia;

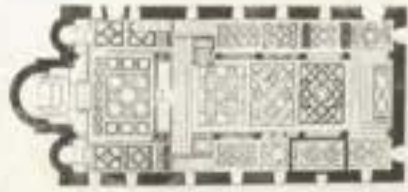
**Stato di conservazione:**

Lo stato di adesione delle tessere è medio-buono.  
Le lastre sono discretamente costanti.  
Diverse tessere bianche e gialle sono soggette a commozione e fratturazione.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 11 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 14

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte doppia.

Navatella settentrionale

Misure: 217 x 332 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano due stelle ad otto punte circonscritte a due dischi di porfido.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmobianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

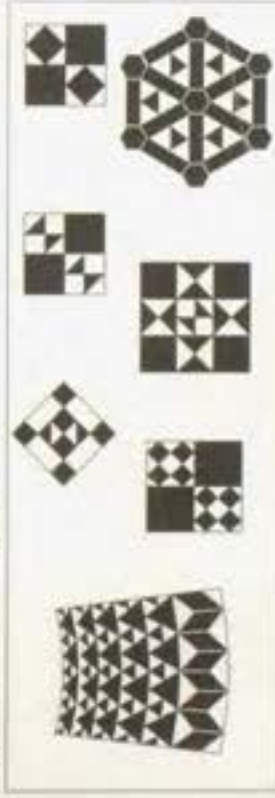
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

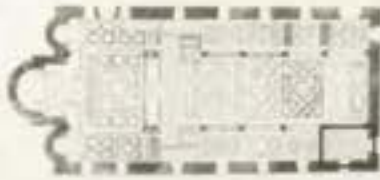
I dischi di porfido sono entrambi fratturati.

Diverse tessere bianche e gialle sono soggette ad accentuata consunzione. Alcune sono fratturate.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 12 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 15

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte doppia.

Navatella settentrionale

Misure: 217 x 355 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano due stelle ad otto punte circoscritte a due dischi di porfido rosso.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco sporco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

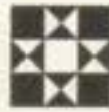
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

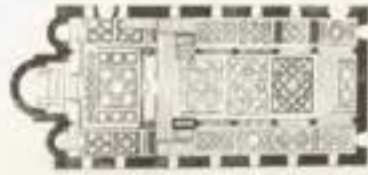
Alcune lastre di marmo appaiono alterate cromaticamente.

Diverse tessere bianche sono soggette a consumazione a plaghe.

### Micromodelli utilizzati:



Scheda 13 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 16

Tipologia bizantina;  
Dischi annodati.

Spazio intercolonnare  
Misure: 66 x 156 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da tre dischi di porfido verde annodati da una banda in opus sectile e marmo bianco.

**Materiali impiegati:**

Porfido rosso antico;

Porfido verde o breccia serpentina;

Marmo bianco di Carrara;

Siracotto;

Calcare bianco sporco di tipo scaglia;

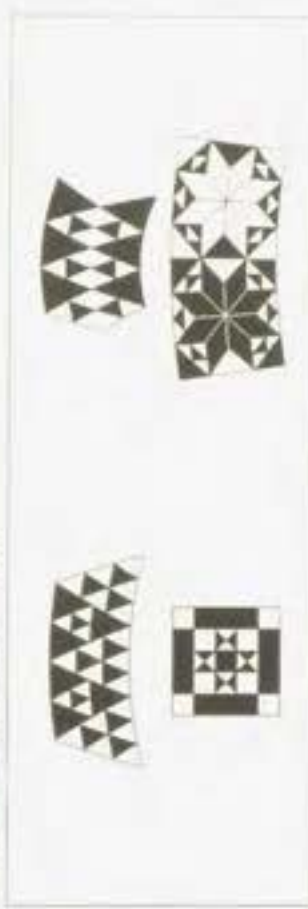
Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

**Stato di conservazione:**

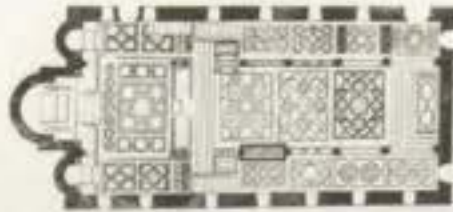
Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

Alcune tessere di calcare di tipo scaglia sia bianche che gialle sono soggette a leggera consumazione a plaghe.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 14 Pavimento della Cappella Palatina



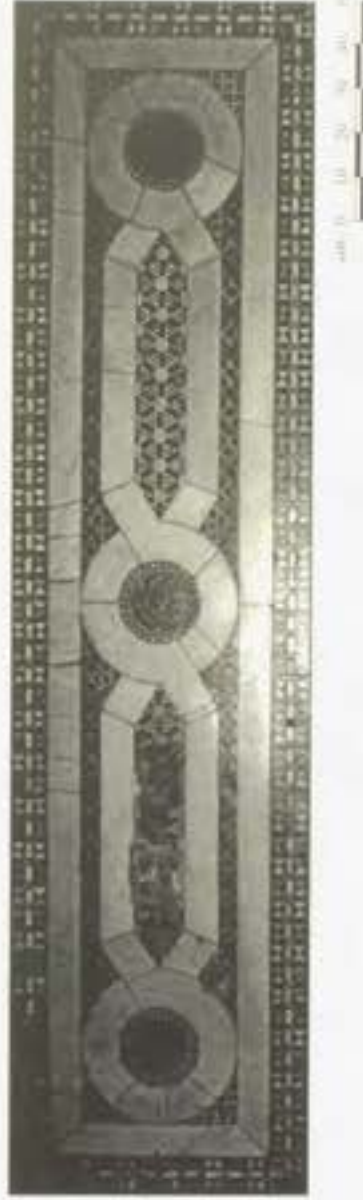
### Riquadro 17

Tipologia bizantina:

Dischi annodati con altre figure.

Spazio intercolonnare

Misure: 69 x 273 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tre dischi di porfido annodati da una banda in marmo bianco.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

### Stato di conservazione:

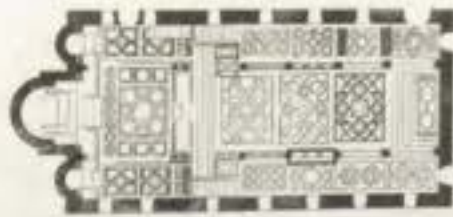
Lo stato di aderenza delle tessere è medio-cro.

Alcune tessere di calcare bianco di tipo scaglia sono soggette a leggera consumazione a piaghe.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 15 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 18

Tipologia bizantina:

Dischi annodati con rettangoli

Spazio intercolonnare

Misure: 69 x 264 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da tre lastre rettangolari di marmo giallo brecciato annodate insieme a due piccoli dischi di porfido attraverso una banda in marmo bianco.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Marmo giallo brecciato;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;

Calcare giallo scuro di tipo scaglia.

### Stato di conservazione:

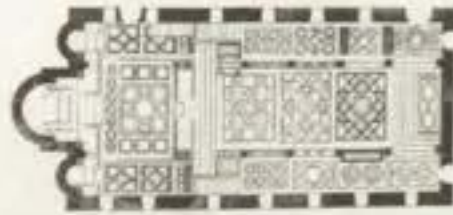
Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Alcune tessere di calcare bianco sono soggette a leggera consumazione a plaghe.

### Micromodelli utilizzati:



Scheda 16 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 19

Tipologia bizantina:

Motivo fitomorfo

Spazio intercolonnare

Misure: 68 x 263 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da lastre di marmo che formano un motivo vegetale decorato con elementi in opus sectile ed incorniciato da una banda in opus sectile e marmo bianco.

**Materiali impiegati:**

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia;

Calcare giallo scuro di tipo scaglia.

**Stato di conservazione:**

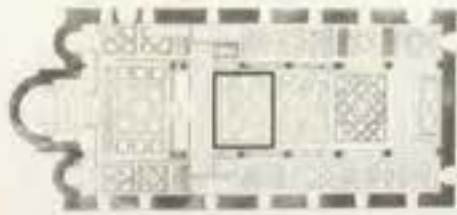
Lo stato di adesione delle tessere è mediocre. Alcune tessere mancano

Alcune tessere di calcare di tipo scaglia sono soggette a leggera consumo a piaghe.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 17 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 20

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte multipla

Navata centrale, riquadro orientale

Misure: 382 x 480 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da delle bande dall' andamento rettilineo che intrecciandosi formano stelle ad otto punte circoscritte a dischi di porfido.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido;

Calcare giallo ocre scuro.

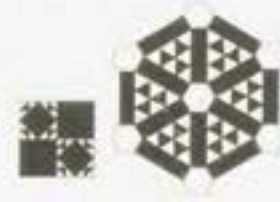
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

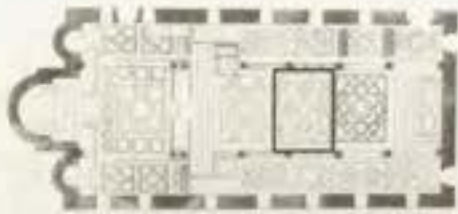
Il disco di porfido al centro è fratturato. Le lastre di marmo sono soggette a consumo, molte sono fratturate.

Alcune tessere di bianco sono fratturate, altre presentano consumazioni a plaghe.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 18 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 21

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte multipla

Navata centrale, riquadro centrale

Misure: 380 x 480 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da delle bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano stelle ad otto punte circoscritte a dischi di porfido.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare biancodi tipo scaglia;

Calcare giallo pallido;

Calcare giallo ocra scuro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è medio-c.

Il disco di porfido al centro è fratturato. Le lastre di marmo sono soggette a consumo, alcune sono fratturate.

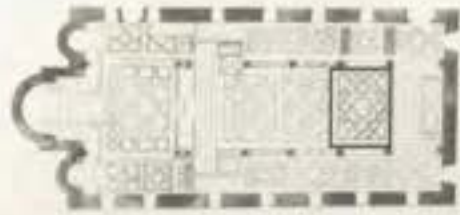
Alcune tessere di bianco sono fratturate, altre presentano consumazioni a plaghe.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 19 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 22

Tipologia islamica:

Stella ad otto punte multipla

Navata centrale, riquadro occidentale

Misure: 382 x 480 cm.

### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da delle bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano stelle ad otto punte circoscritte a dischi di porfido.

### Materiali utilizzati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido;

Calcare giallo ocra scuro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.

Le lastre di marmo sono soggette a consunzione, alcune sono fratturate.

Alcune tessere di bianco sono fratturate, altre presentano consunzioni a plaghe.

Delle tessere mancano. Inoltre sono presenti diverse

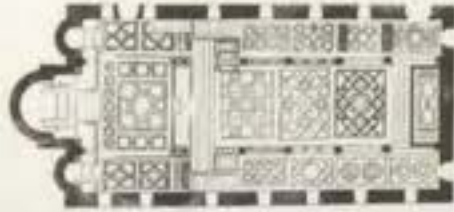
integrazioni in cemento di varie dimensioni.



### Micromodelli utilizzati:



Scheda 20 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro n° 23  
Tipologia islamica:  
Stella ad otto punte multipla  
Soglio reale  
Misure: 171 x 422 cm.



**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano tre stelle ad otto punte circoscritte a dischi di porfido.

**Materiali utilizzati:**

Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;

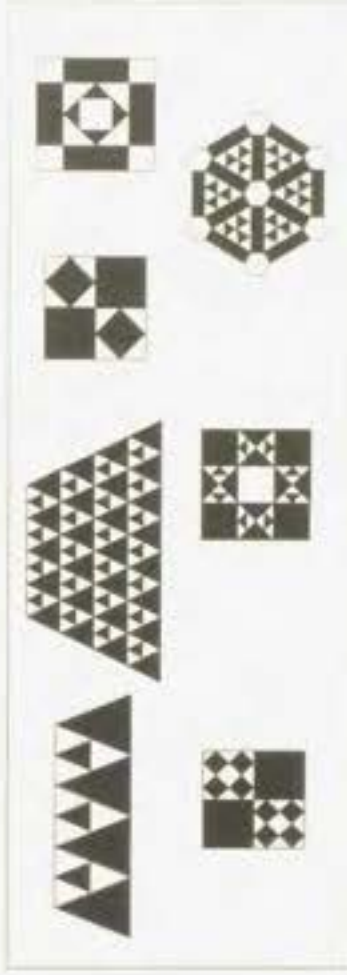
Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;  
Calcare giallo pallido;  
Calcare giallo ocra scuro.

**Stato di conservazione:**

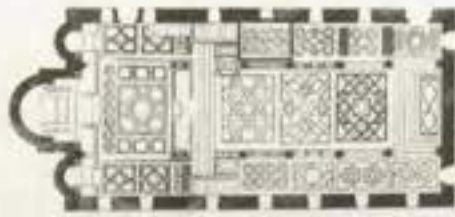
Lo stato di adesione delle tessere è mediocre.  
Alcune lastre di marmo ed un disco di porfido sono fratturati.

**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 21 Pavimento della Cappella Palatina

I riquadri 24, 25, 26, 27 e 28 sono collocati in posizione simmetrica e presentano le stesse caratteristiche dei riquadri 16, 17, 18, 19 e 11.



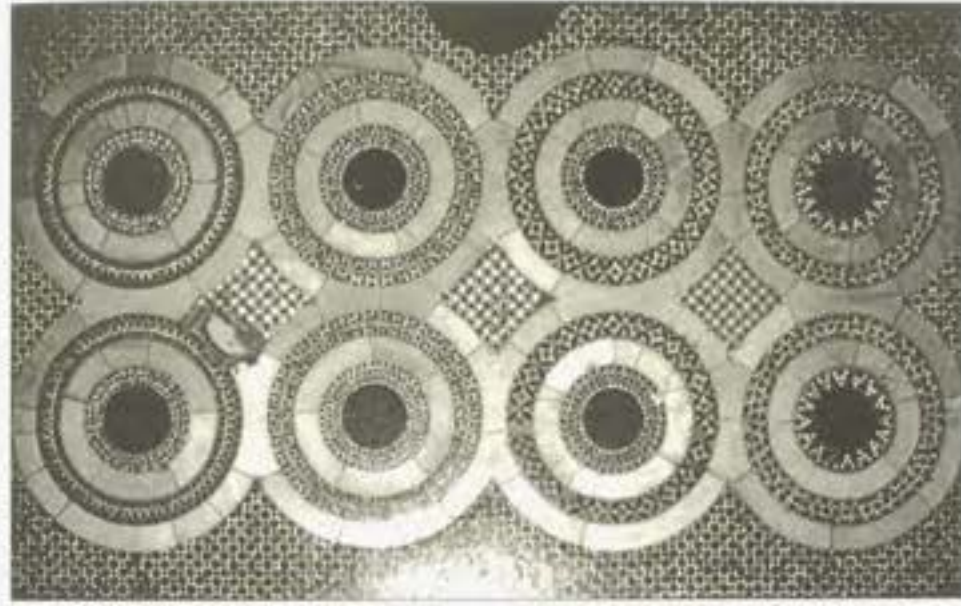
Riquadro 29

Tipologia bizantina:

Dischi annodati.

Navatella meridionale

Misure: 205,5 x 332 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da otto dischi circondati da bande in opus sectile

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

### Stato di conservazione:

Lo stato di coesione friabile della malta di allettamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.

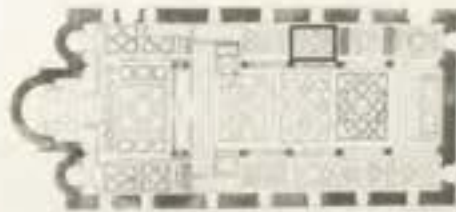
Le lastre sono leggermente consumate. Molte sono fratturate.

Si notano interventi di integrazione e consolidamento in malta cementizia.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 22 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 30  
Tipologia bizantina;  
Quincunx con rombo  
Navatella meridionale  
Misure: 205,5 x 324 cm.



### Descrizione:

Il disegno del riquadro è composto da una banda disposta a forma di rombo che lega insieme 4 dischi di porfido posti agli angoli, mentre all'interno del rombo si trovano cinque dischi disposti a quincunx e legati da una banda in marmo bianco.

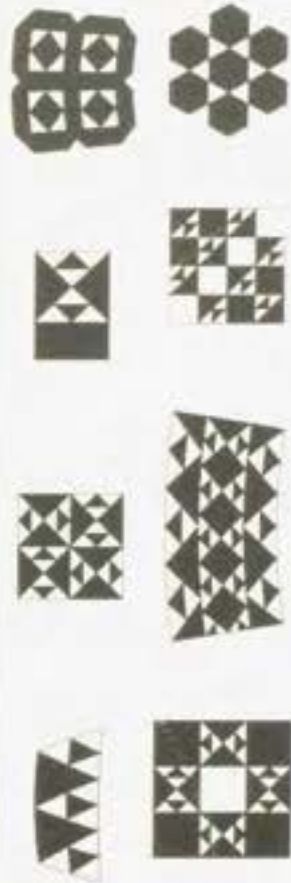
### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;  
Granito;  
Stracotto;  
Calcare bianco di tipo scaglia;  
Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

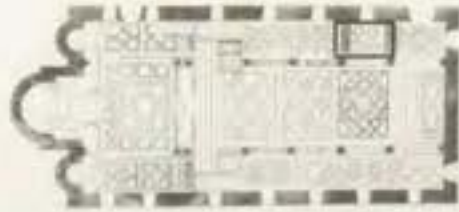
### Stato di conservazione:

Lo stato di coesione friabile della malta di allettamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.  
Le lastre presentano consumazioni sia omogenee che a plaghe.  
Molte sono fratturate.  
Si notano interventi di integrazione e consolidamento in malta cementizia

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 23 | Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 31  
Tipologia bizantina:  
Quincunx  
Navatella meridionale  
Misure: 225,5 x 327 cm.

### Descrizione:

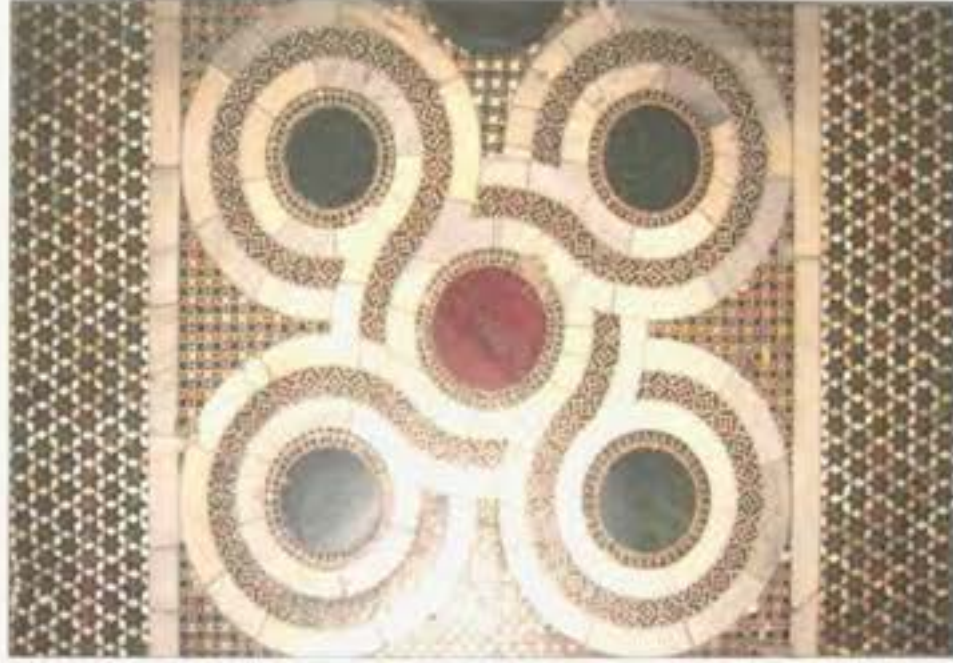
Il disegno del riquadro è composto da 5 dischi di porfido disposti a quincunx e annodati da una banda in marmo e opus sectile. La composizione è inserita tra due strisce in opus sectile.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;  
Stracotto;  
Calcare bianco di tipo scaglia;  
Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

### Stato di conservazione:

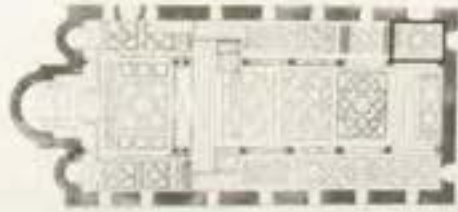
Lo stato di coesione friabile della malta di allentamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.  
Le lastre presentano consumazioni. Alcune sono fratturate.  
Si notano interventi di integrazione e consolidamento in malta cementizia.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 24 Pavimento della Cappella Palatina



Riquadro 32  
Tipologia bizantina:  
Rosetta  
Navatella meridionale  
Misure: 225,5 x 364 cm.

### Descrizione:

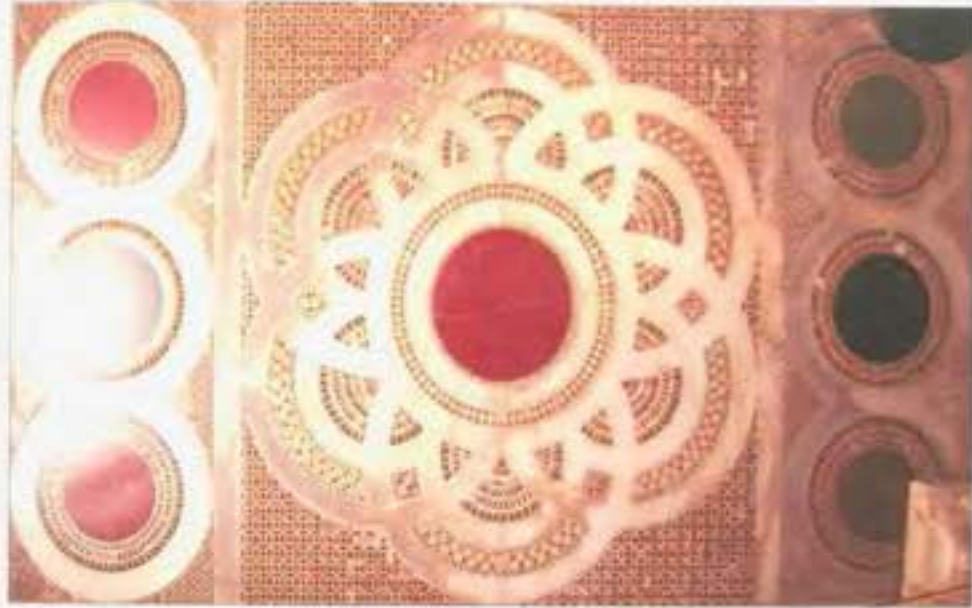
Il disegno del riquadro è composto da bande in marmo bianco che formano una rosetta attorno ad un disco di porfido. Tale composizione è inserita tra due strisce in opus sectile con tre dischi annodati.

### Materiali impiegati:

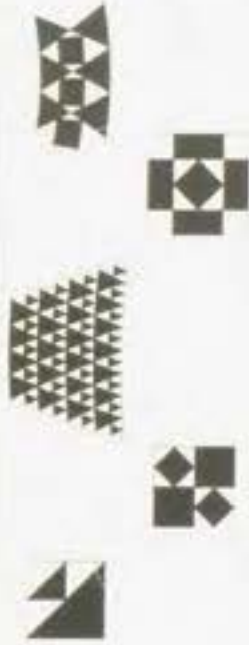
Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;  
Stracotto;  
Calcare bianco di tipo scaglia;  
Calcare giallo chiaro di tipo scaglia.

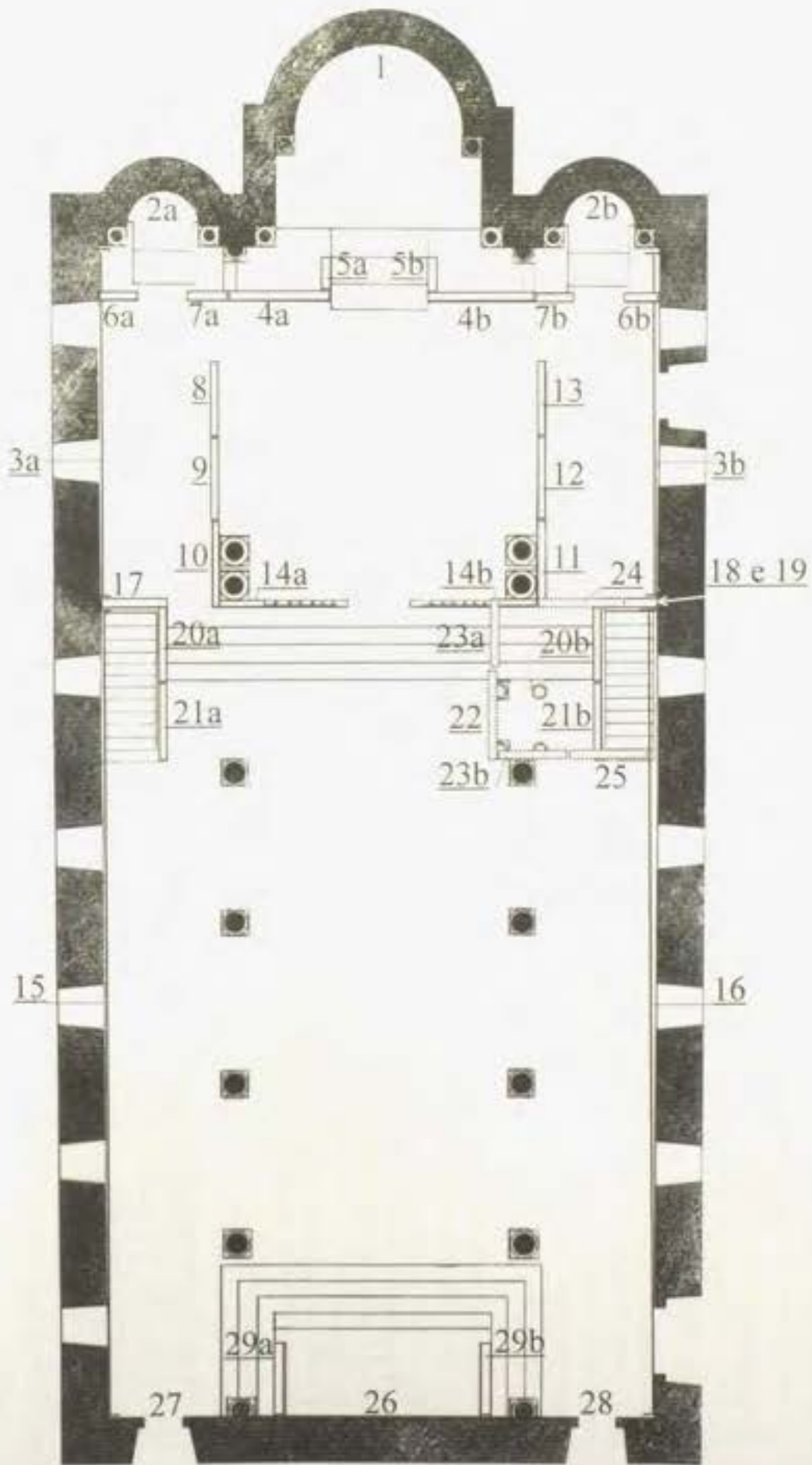
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è discreto.  
Le lastre presentano consunzioni. Alcune sono alterate cromaticamente.  
Le tessere gialle sono state sostituite con un calcare giallo molto chiaro dalla grana molto fine.  
Si nota qualche intervento di integrazione in malta con calce.



### Micromodelli utilizzati:

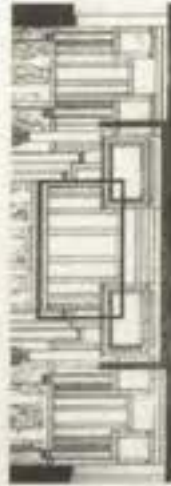




## Scheda 1 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Sezione 1

#### Sezione orientale, abside centrale



#### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo dell' abside centrale è costituito da nove lastre di porfido rosso antico e marmo cipollino intervallate da bande in opus sectile. Le lastre misurano 45 x 186 cm, mentre le bande in opus sectile sono larghe 25 cm. Un cordolo di marmo di sezione semisferica del diametro di 3 cm incornicia le lastre e le bande in opus sectile separandole al contempo. La composizione è conclusa da una banda in opus sectile. Uno zoccolo di marmo bianco alto 55 cm. separa la composizione dal suolo. L'altezza totale del rivestimento marmoreo è di 285 cm.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;  
Marmo cipollino;

Stracotto;  
Calcare bianco di tipo scaglia;  
Pasta vitree rosse e nere;  
Pasta vitrea con foglia d' oro.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di coesione friabile della malta di allettamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.  
Due lastre di marmo cipollino sono risarcite con pezzi di marmo nuovi.  
Il bianco presenta delle patine.



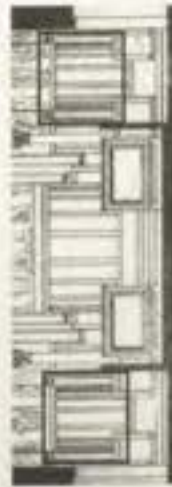
#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 2 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Sezioni 2a e 2b

Sezione orientale, absidi laterali



### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo delle absidi laterali è costituito da lastre di marmo cipollino intervallate da bande in opus sectile. Le lastre misurano 30 x 21,5 cm, mentre le bande in opus sectile sono larghe 15 cm. Un cordolo di marmo di sezione semisferica del diametro di 3 cm, incornicia le lastre e le bande in opus sectile separandole al contempo.

La composizione è conclusa nella zona superiore da una banda in opus sectile. Uno zoccolo di marmo alto 57 cm, separa la composizione dal pavimento. L'altezza totale del rivestimento marmoreo delle absidi laterali è di 315 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Marmo cipollino;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Pasta vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di coesione friabile della malta di allettamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti.

Il bianco presenta delle patine.

Nell'abside settentrionale (2a) è presente un piccolo spaccamento con fratture.

Nell'abside meridionale (2b) si nota una piccola lacuna ed abbondanti efflorescenze saline.



Micromodelli utilizzati:



### Scheda 3 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Sezioni 3a e 3b

Pareti nord e sud del transetto



#### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo delle pareti del transetto è costituito da lastre rettangolari di marmo incorniciate da bande in opus sectile e sormontate da una fascia alta 55 cm, decorata con una teoria di palmette realizzate secondo le quattro varianti riprodotte. La fascia si interrompe in corrispondenza delle porte. Le lastre di marmo misurano in altezza 158 cm., mentre in larghezza variano dai 90 ai 140 cm. Un cordolo di sezione semisferica del diametro di 3 cm, incornicia le lastre e le bande in opus sectile separandole tra loro. La composizione è conclusa nella zona superiore da una banda in opus sectile di 19,5 cm. Uno zoccolo di marmo alto 55 cm. separa la composizione dal pavimento.

L'altezza totale del rivestimento marmoreo è di 342 cm.

Una croce greca in opus sectile orna le pareti del transetto.

In particolare la decorazione n° 1 nell'ala nord, la n° 2 nell'ala sud.



Micromodelli utilizzati:

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Pasta vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di coesione friabile della malta di allettamento delle tessere rende queste ultime scarsamente aderenti o non aderenti.

Il bianco tende ad alterarsi cromaticamente.

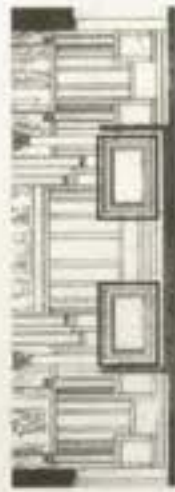
Sono presenti efflorescenze saline diffuse, particolarmente abbondanti in corrispondenza dell'angolo tra la parete meridionale e quella orientale.



## Scheda 4 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 4a e 4b

Sezione orientale, iconostasi



### Descrizione:

I pannelli in esame sono uguali, fanno parte dell' iconostasi e sono costituiti da lastre di porfido rosso antico inserite in delle cornici a foglie d' acanto di marmo bianco di Carrara. Dei blocchi di marmo decorati con una banda in opus sectile concludono la composizione.

Le lastre di porfido misurano 100 x 170 cm.

I blocchi di marmo misurano:

Superiore: 17,5 x 170 cm.

Inferiore: 20 x 170 cm.

Sinistro: 18 x 137 cm.

Destro: 19 x 137,5 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Pasta vitree rosse e nere;

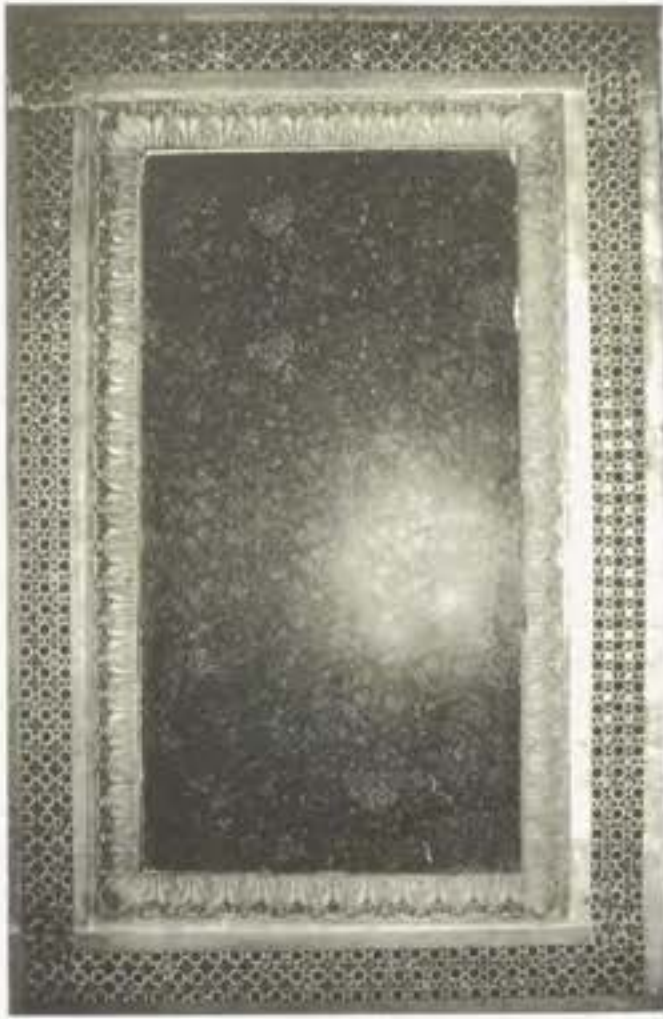
Pasta vitrea con foglia d' oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono

In entrambi i pannelli alcune tessere con foglia d' oro mancano della cartellina.

Nel pannello 4a si notano delle lesioni lungo le giunture dei blocchi della cornice, e sono visibili risarcimenti in malta con calce.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 5 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 5a e 5b

Sezione orientale, iconostasi



### Descrizione:

I pannelli in esame sono uguali, fanno parte dell' iconostasi e costituiscono i parapetti delle scale che dal presbiterio conducono all' altare. Sono costituiti da lastre di marmo bianco di Carrara sulle quali sono inserite lastre di porfido verde e bande in opus sectile. Blocchi di marmo bianco modanati a forma di cornice concludono la composizione. I due blocchi laterali sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina.

Le lastre misurano 71 x 112 cm.

I blocchi di marmo misurano:

Superiore: 14 x 77 cm.

Inferiore: 10 x 77 cm.

Laterali: 21 x 137 cm.

Le colonnine laterali sono sormontate da capitelli a forma di pigna.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara,

Stracotto;

Calcere giallo pallido di tipo scoglio;

Pasta vitrea rossa.

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

In entrambi i pannelli alcune tessere con foglia d'oro mancano della cartellina.

Nel pannello 5a mancano alcune tessere sulla colonnina sinistra.

Nel pannello 5b si nota un intervento di integrazione in malta con calce.



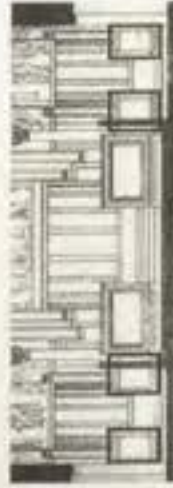
Micromodelli utilizzati:



## Scheda 6 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 6a, 6b, 7a, 7b

Sezione orientale, iconostasi



### Descrizione:

I pannelli in esame fanno parte dell' iconostasi e sono costituiti da lastre di marmo bianco di Carrara sulle quali sono inseriti dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia dei dischi annodati e del quincunx. Blocchi di marmo modanati a forma di cornice concludono la composizione. I blocchi laterali sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina.

### Misure:

6a

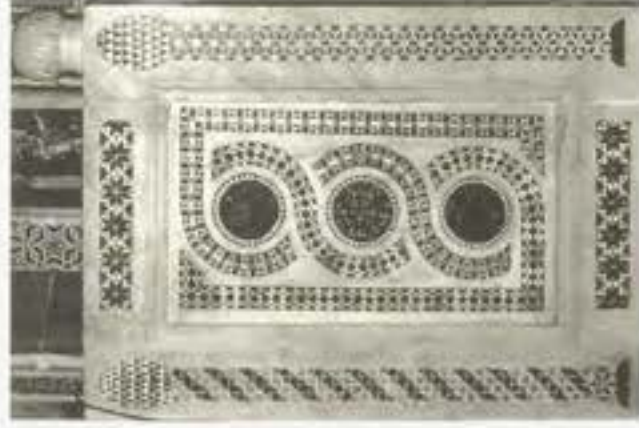
Lastre di marmo: 51 x 87 cm.  
 Blocchi di marmo:  
 Superiore: 19,5 x 51 cm.  
 Inferiore: 20 x 51 cm.  
 Laterali: 21,5 x 126 cm.

### Materiali impiegati:

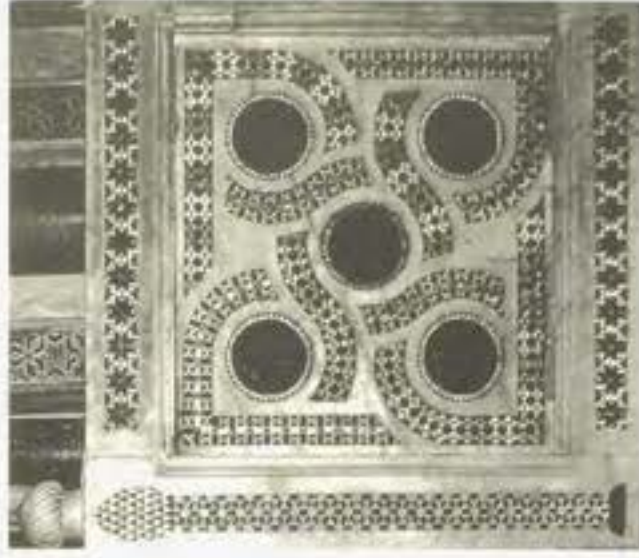
Porfido rosso antico;  
 Porfido verde antico;  
 Marmo bianco di Carrara;

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.  
 Nel pannello 6a si osserva un intervento di integrazione con sostituzione delle tessere originali che interessa la colonna di sinistra.  
 Nel pannello 7a le giunture tra i blocchi della cornice sono risarcite con malta.

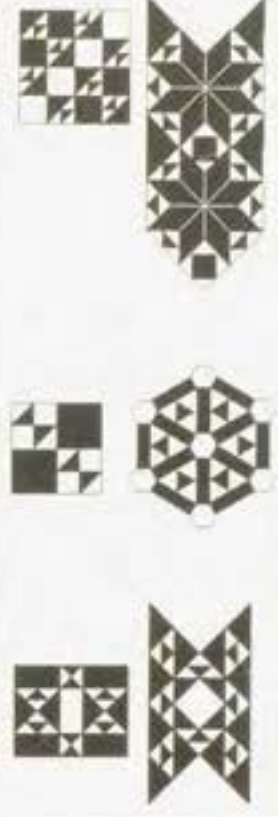


6a



7a

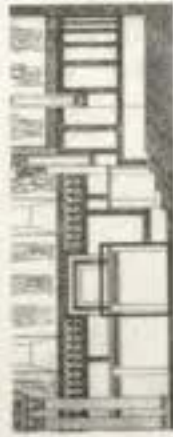
Micromodelli utilizzati:



## Scheda 7 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 8

Sezione nord-orientale, recinzione presbiteriale



### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 5 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina del quincunx. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri in marmo. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile a dischi annodati con rombi. La lastra misura 156 x 167,5 cm.

I blocchi di marmo misurano:

Superiore: 26 x 167 cm.

Laterali: 21,5 x 186 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcere giallo pallido di tipo scaglia;

Pasta vitrea rossa;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

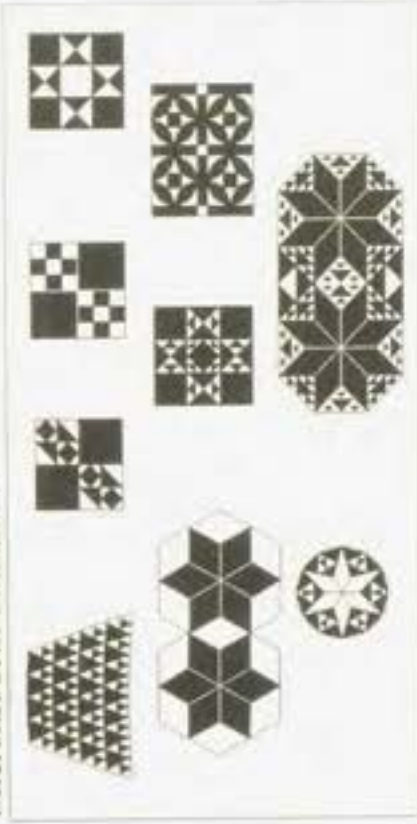
### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Il supporto in marmo bianco presenta delle macchie e patine di nerofumo.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 8 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 9

Sezione nord-orientale, recinzione presbiteriale



### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 4 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina dei dischi annodati. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri portanti in marmo. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile a dischi annodati.

La lastra misura 157 x 173 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 26 x 167 cm.

Laterali: 21,5 x 186 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

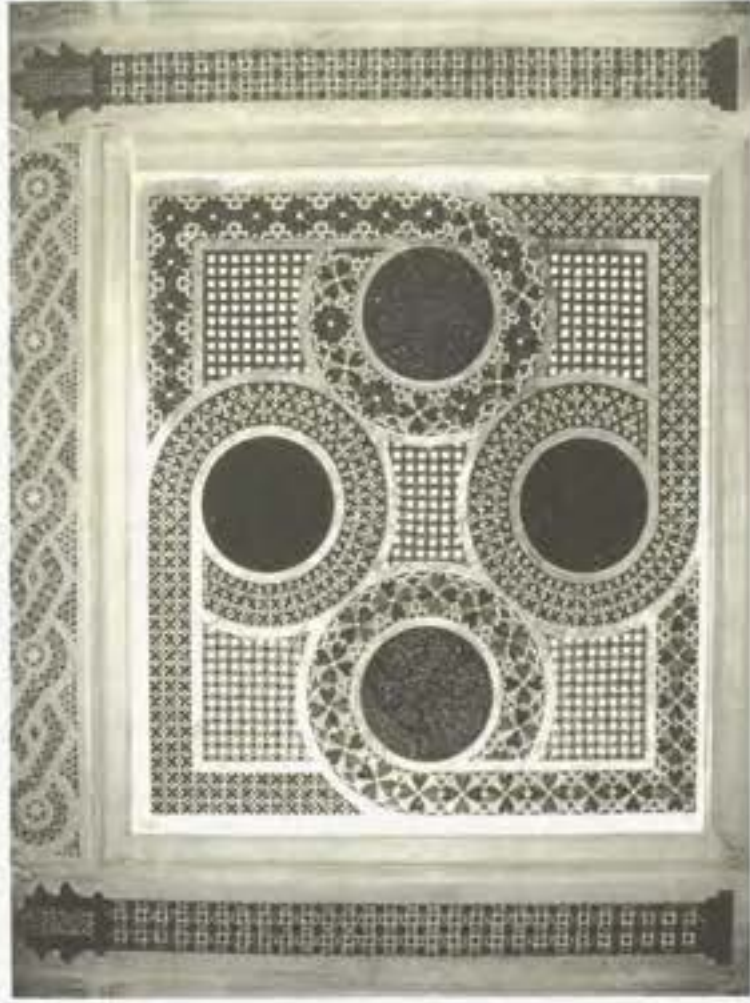
Pasta vitrea rossa;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Il supporto in marmo presenta delle macchie.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 9 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 10

Sezione nord-orientale, recinzione presbiteriale



### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 5 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina del quincunx. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri Portami. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile a dischi annodati. La lastra misura 154 x 167 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 26 x 167 cm.

Sinistro: 21,5 x 186 cm.

Destro: 18 x 186 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Pasta vitrea rossa;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

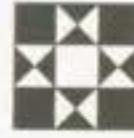
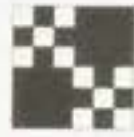
Il supporto in marmo presenta delle macchie estese.

Sul blocco superiore manca la cartellina in qualche tessera.

Sulla colonnina di destra è visibile una lacuna di medie dimensioni (5-20 tessere mancanti) integrata in malta con calce.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 10 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 11

Sezione sud-orientale, recinzione presbiteriale



### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 5 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina del quincunx. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco di marmo decorato con un motivo in opus sectile a forma di treccia che contiene elementi floreali realizzati con tessere di terracotta smaltata.

La lastra misura 156 x 168 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 23 x 168 cm.

Sinistro: 17,5 x 181 cm.

Destro: 20 x 187,5 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e blu;

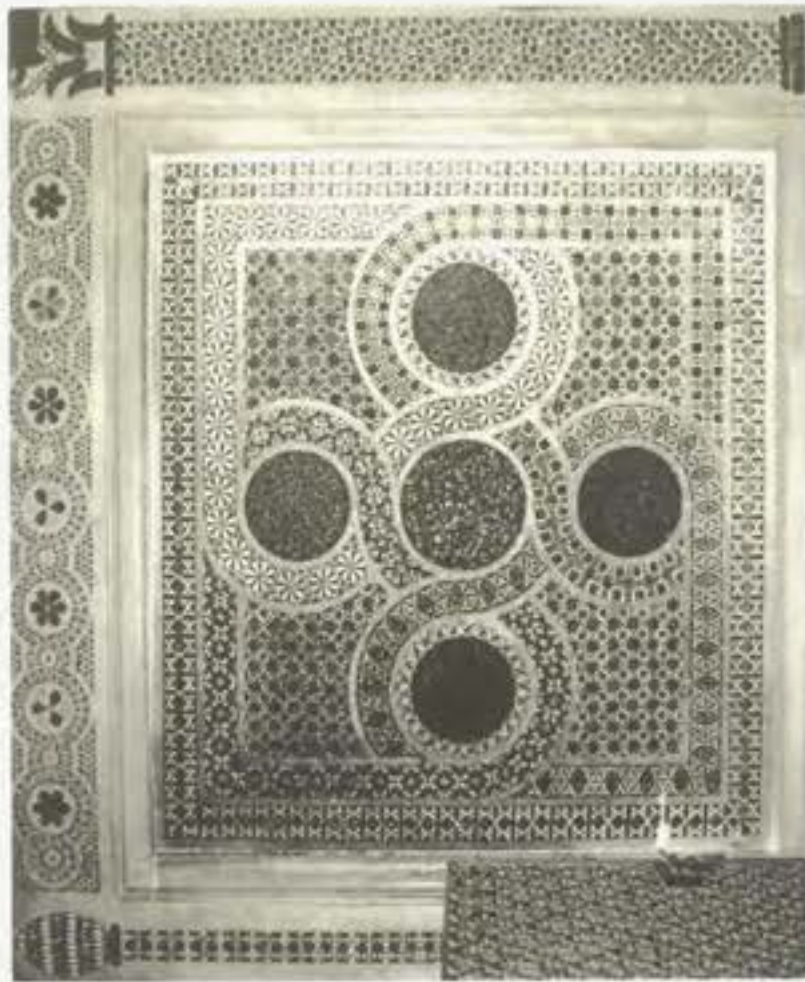
Pasta vitrea con foglia d'oro.

Terrecotta smaltata.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sul blocco superiore manca la cartellina in qualche tessera.



### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 11 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 12

Sezione sud-orientale, recinzione presbiteriale



### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 4 dischi ed una lastra rettangolare di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina dei dischi annodati con altre figure. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile a forma di treccia che contiene elementi floreali realizzati con tessere di terracotta smaltata. La lastra misura 157 x 167,5 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 23 x 167,5 cm.

Sinistro: 20 x 187,5 cm.

Destro: 20,5 x 187 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;  
Stracotto;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e blu;

Pasta vitrea con foglia d'oro.  
Terracotta smaltata.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sul blocco superiore manca la cartellina in qualche tessera.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 12 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 13

#### Sezione sud-orientale, recinzione presbiteriale



#### Descrizione:

Il pannello in esame fa parte della recinzione presbiteriale ed è costituito da una lastra di marmo bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 5 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina del quincunx. La lastra presenta una modanatura che forma una cornice, ed è inserita tra due pilastri. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile a forma di treccia che contiene elementi floreali realizzati con tessere di terracotta smaltata.

La lastra misura 158 x 167 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 23 x 167 cm.

Sinistro: 20,5 x 187 cm.

Destro: 20 x 187 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina sormontati da capitelli.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto.

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Pasta vitree rosse e blu;

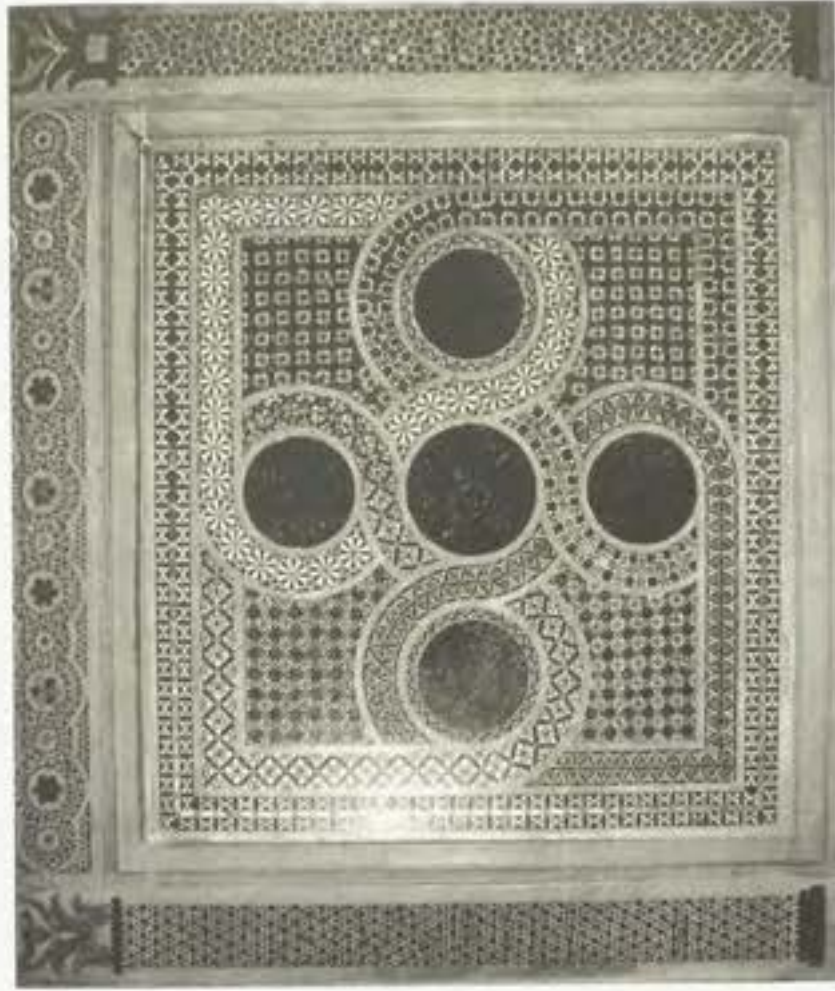
Pasta vitrea con foglia d'oro;

Terracotta smaltata.

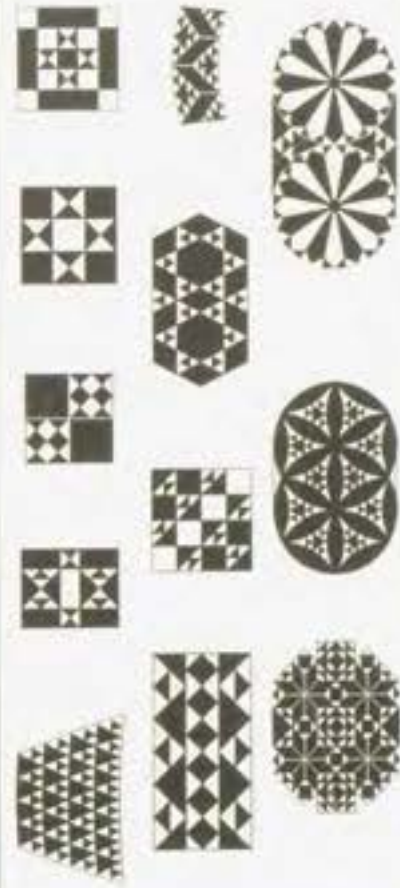
#### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sul blocco superiore manca la cartellina in qualche tessera.



#### Micromodelli utilizzati:



### Scheda 13 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 14a e 14b

Recinzione presbiteriale, lato occidentale



#### Descrizione:

I pannelli in esame insieme alle balaustine compongono il lato occidentale della recinzione presbiteriale. Sono simmetrici e sono costituiti da una lastra di porfido rosso antico con cornice in marmo bianco di Carrara, inserita tra pilastri.

Un blocco di marmo di 105 x 189 cm, decorato con una campitura in opus sectile conclude la composizione.

Il pannello misura complessivamente 158 x 167 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina.

I pilastri adiacenti alle balaustre misurano 22 x 167 cm.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e blu;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

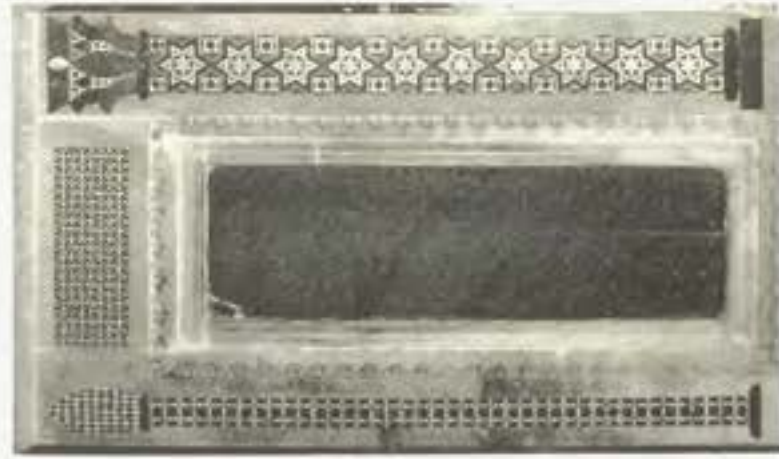
#### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sulla colonnina sinistra del pannello 14a qualche tessera è fratturata.

Una frattura si nota anche sulla lastra di porfido dove è visibile un intervento in malta con calce.

Nel pannello 14b si nota una integrazione in malta con cemento sulla colonnina di destra.



14a



14b

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 14 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Sezione 15

Parete settentrionale della navatella nord



### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo della parete settentrionale è costituito da lastre rettangolari di marmo bianco di Carrara e di porfido rosso incorniciate da bande in opus sectile e sormontate da una fascia alta 55 cm. decorata con la teoria di palmette secondo le quattro varianti riprodotte nella scheda 3. Le lastre di marmo misurano in altezza 182 cm., mentre in larghezza variano dai 169 ai 176 cm. Le lastre di porfido variano in larghezza dagli 86 ai 90 cm. La composizione è conclusa nella zona superiore da una banda in opus sectile di 19,5 cm. Uno zoccolo di marmo alto 60 cm. separa la composizione dal pavimento. L'altezza totale del rivestimento marmoreo è di 370 cm.

Sulle lastre di marmo sono inserite due grandi *rotae* di porfido dal diametro di 108 e 118,5 cm., e due elementi circolari in opus sectile dal diametro di 50 cm. che raffigurano una croce greca. La porta nord-occidentale, murata, è larga 150 cm. e presenta una cornice in marmo larga 30 cm. ed alta 435 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;  
Porfido verde antico;  
Marmo bianco di Carrara;  
Strucotto;  
Calcare bianco di tipo scaglia;  
Pasta vitree rosse e nere;  
Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Sono presenti diversi spaccamenti. Le tessere sono scarsamente aderenti. Una lastra di porfido è fratturata in più parti. Si osservano patine di nerofumo che interessano in particolar modo le tessere di calcare bianco. Sulla teoria di palmette si notano diversi interventi di integrazione in malta con calce o con sostituzione delle tessere originarie.



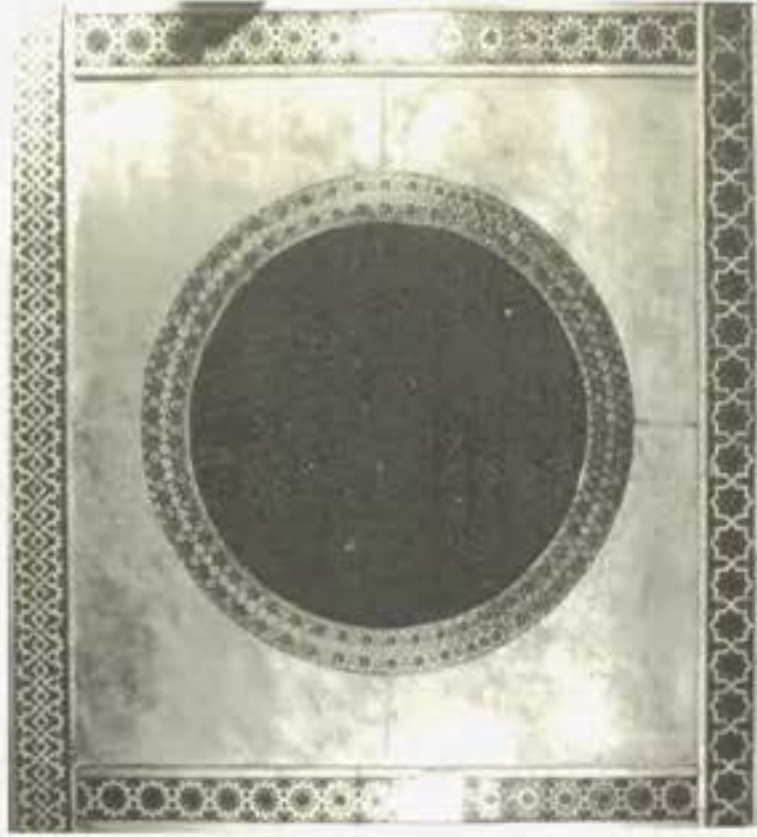
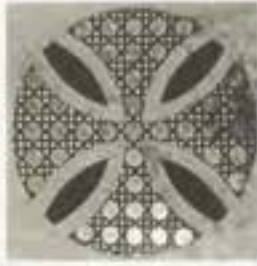
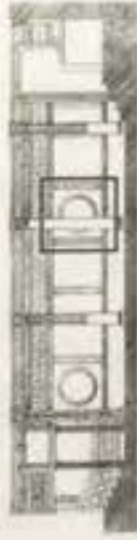
Micromodelli utilizzati:



## Scheda 15 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Sezione 16

Parete meridionale della navatella sud



### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo della parete meridionale è costituito da lastre rettangolari di marmo bianco di Carrara e di porfido rosso incorniciate da bande in opus sectile e sormontate da una fascia alta 55 cm, decorata con la teoria di palmette secondo le quattro varianti riprodotte nella scheda 3. Le lastre di marmo misurano in altezza 184 cm., mentre in larghezza variano dai 167 ai 198 cm. Le lastre di porfido variano in larghezza 91 - 92 cm. La composizione è conclusa nella zona superiore da una banda in opus sectile di 19,5 cm. Uno zoccolo di marmo alto 62 cm. separa la composizione dal pavimento. L'altezza totale del rivestimento marmoreo è di 375 cm.

Sulle lastre di marmo sono inserite due grandi *rotae* di porfido dal diametro di 118 e 118 cm., e due elementi circolari in opus sectile dal diametro di 50 cm. che raffigurano una croce greca. La porta sud occidentale è larga 150 cm. e presenta una cornice in marmo larga 36 cm. ed alta 43,5 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Pasta vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Le tessere sono scarsamente aderenti.

Si osservano patine di nerofumo che interessano in particolare modo le tessere di calcare bianco. Si notano alcuni interventi di integrazione in malta con calce.

### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 16 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 17

#### Parapetto dell'ala nord del transetto



#### Descrizione:

Il pannello in esame costituisce il parapetto che delimita l'ala nord del transetto sul lato occidentale. È costituito da una lastra di marmo bianco decorata su entrambe le facce ed inserita tra blocchi di marmo modanati a forma di cornice. I due blocchi laterali sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina.

La lastra misura 93 x 81 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 19 x 92 cm.

Inferiore: 19 x 92 cm.

Laterali: 21 x 120 cm.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

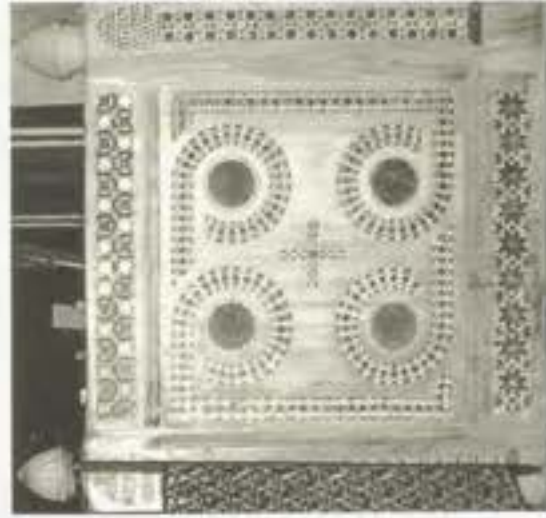
Pasta vitrea con foglia d'oro.

#### Stato di conservazione:

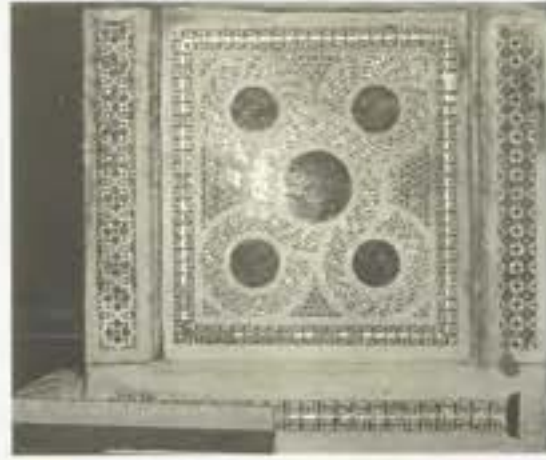
Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sul lato orientale alcune tessere con foglia d'oro della colonnina di destra sono state sostituite con tessere di calcare bianco. Inoltre il marmo presenta diverse macchie e patine di sporcizia.

Sul lato occidentale si osservano patine di sporcizia e nerofumo.

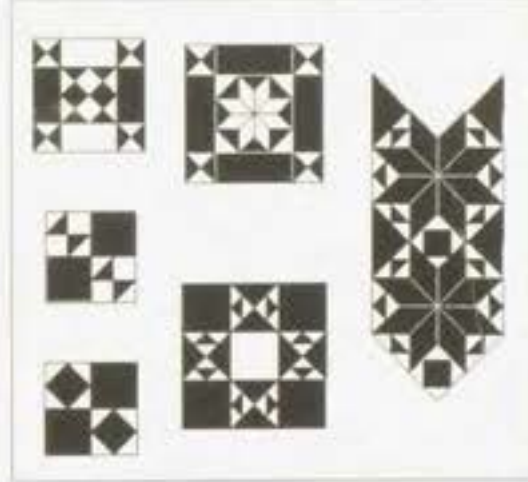


Lato orientale



Lato occidentale

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 17 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 18

Parapetto dell'ala sud del transetto



### Descrizione:

Il pannello in esame costituisce il parapetto che delimita l'ala sud del transetto sul lato occidentale. E' costituito da una lastra di marmo bianco decorata su entrambe le facce ed inserita tra blocchi di marmo modanati a forma di cornice. I due blocchi laterali sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonnina.

La lastra misura 83,5 x 117,5 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 20 x 117 cm.

Inferiore: 18 x 117 cm.

Laterali: 20 x 120 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

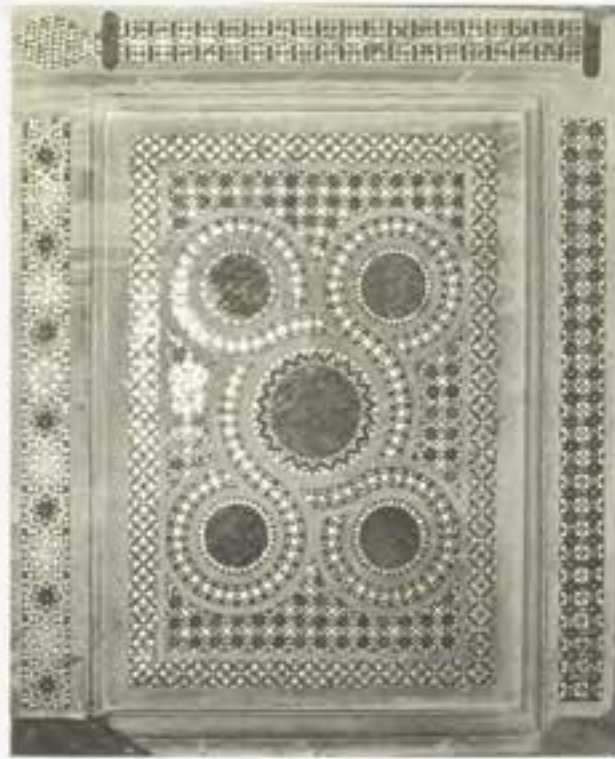
Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sono visibili delle scialbature sul marmo.



Lato occidentale

Micromodelli utilizzati:



## Scheda 18 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 19

#### Parapetto dell' ala sud del transetto



#### Descrizione:

Il pannello in esame costituisce parte del parapetto che delimita l' ala sud del transetto sul lato occidentale. E' costituito da una lastra di marmo bianco decorata su entrambe le facce ed inserita tra blocchi di marmo cipollino. La lastra, della misura 50 x 110 cm., è posata sopra il blocco superiore dell' unità 18 ed inserita tra due blocchi laterali alti 49 cm. Il blocco superiore che sormonta la lastra misura 21,5 x 156 cm. Su di esso grava il lato orientale del pulpito.

Il lato orientale è decorato con tre dischi di porfido verde annodati da una banda in opus sectile secondo la tipologia bizantina dei dischi annodati. Nel lato occidentale i dischi sono costituiti da elementi in opus sectile di forma circolare che rappresentano croci greche.

Il pannello è stato inserito per creare una base di appoggio che consentisse di ingrandire il pulpito.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Pasta vitrea con foglia d' oro.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sono visibili delle scialbature sul marmo.

Si notano dei risarcimenti lungo le giunture dei blocchi della cornice.

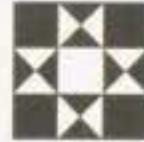


lato orientale



lato occidentale

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 19 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 20a e 20b

Parapetti delle navatelle



### Descrizione:

I pannelli in esame costituiscono parte del parapetto delle scale che dalle navatelle conducono alla cripta. Sono composti da una lastra di marmo Bianco di Carrara sulla quale sono inseriti 3 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina dei dischi annodati. La lastra è inserita tra blocchi di marmo modanati a forma di cornice.

Le lastre misurano 90 x 160 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 19 x 20 x 172 cm.

Laterali: 23 x 20 x 120 cm.

Nel pannello 20b i blocchi laterali costituiscono i pilastri che reggono il pulpito. Quello di destra misura 19 x 20 x 195 cm, ed è decorato a rilievo con motivi vegetali.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sul pannello 20a si notano diverse incrostazioni di calccestruzzo diffuse.

In diverse tessere della cornice superiore di entrambi i pannelli manca la cartellina.



20 a (da Terzi 1889)

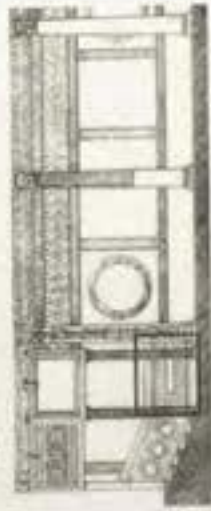
### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 20 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Unità 21a e 21b

#### Parapetti delle navatelle



21 b

#### Descrizione:

I pannelli in esame costituiscono parte del parapetto delle scale che dalle navatelle conducono alla cripta. Sono composti da una lastra di marmo Sulla quale sono inseriti 4 dischi di porfido annodati da bande in opus sectile che corrono lungo i bordi. La lastra è inserita tra blocchi

Modanati a forma di cornice.

Le lastre misurano 82 x 146 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 19 x 20 x 145,5 cm.

Inferiore: 18 x 20 x 143,5 cm.

Laterali: 23 x 20 x 120 cm.

Nel pannello 21b i blocchi laterali costituiscono i pilastri che reggono il pulpito, misurano 19 x 20 x 195 cm. e sono decorati a rilievo con motivi vegetali.

#### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

#### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

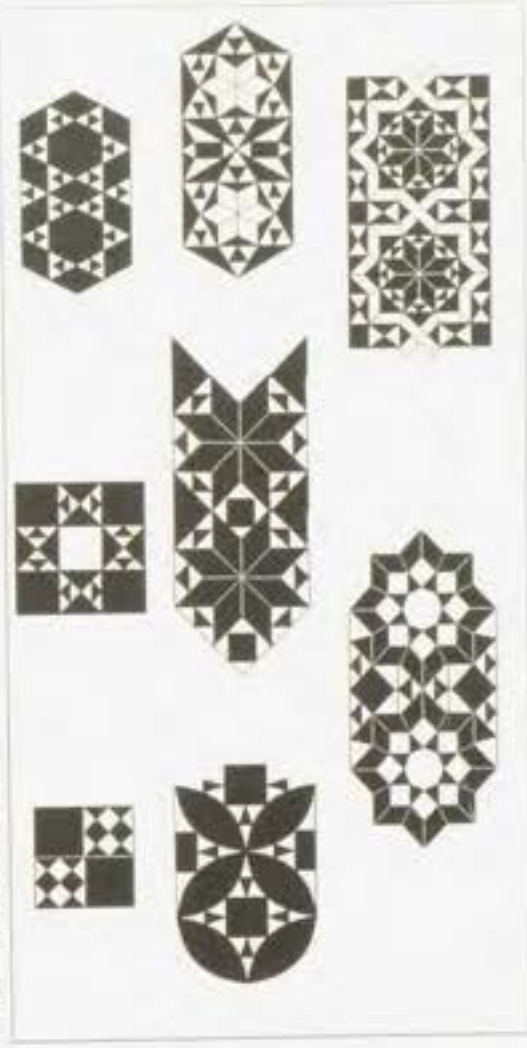
Sulle tessere di calcare bianco appaiono delle patine.

Sul pannello 21b vi sono integrazioni in malta con calce lungo le giunture.



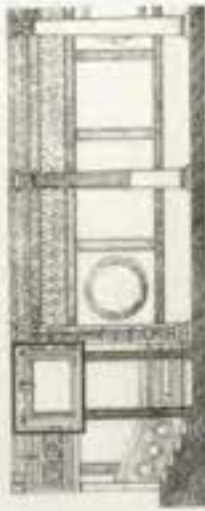
21 a (da Terzi 1889)

#### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 21 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 22  
Pulpito



### Descrizione:

Il pannello in esame, insieme all'unità 23a, costituisce la parte frontale del pulpito. Sulla cornice superiore porta un leggio a forma di aquila scolpita a tutto tondo. E' composto da una lastra di porfido rosso antico inserita tra blocchi di marmo cipollino. I blocchi sono scolpiti con un rilievo a foglie d'acanto che forma una cornice attorno alla lastra e sono decorati con una banda in opus sectile.

La lastra di porfido misura 93 x 130 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 18 x 130 cm.

Inferiore: 18 x 178 cm.

Laterali: 23 x 110 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Sono visibili integrazioni in malta con calce sulle foglie d'acanto lungo le giunture, in particolare sull'acanto superiore composta da tre pezzi



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 22 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 23a e 23b

Pulpito



### Descrizione:

Il pannello 23a, insieme all'unità 22, costituisce la parte frontale del pulpito. Sulla cornice superiore porta una mensola con un leone scolpito a tutto tondo che funge da leggione. È composto da una lastra di marmo bianco di Carrara decorata con dischi e bande in opus sectile ed inserita tra blocchi di Marmor blocchi sono scolpiti con un rilievo a foglie d'acanto che forma una cornice attorno alla lastra e sono decorati con una banda in opus sectile. I tre dischi in opus sectile della lastra rappresentano croci greche. La lastra misura 92 x 135 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 18 x 135 cm.

Inferiore: 18 x 153 cm.

Laterali: 18 x 130 cm.

L'unità 23b è leggermente più piccola. La lastra di marmo misura 90 x 133 cm. Inoltre il blocco della cornice inferiore copre l'intera lunghezza del lato occidentale del pulpito e misura 18 x 385 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Strascotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

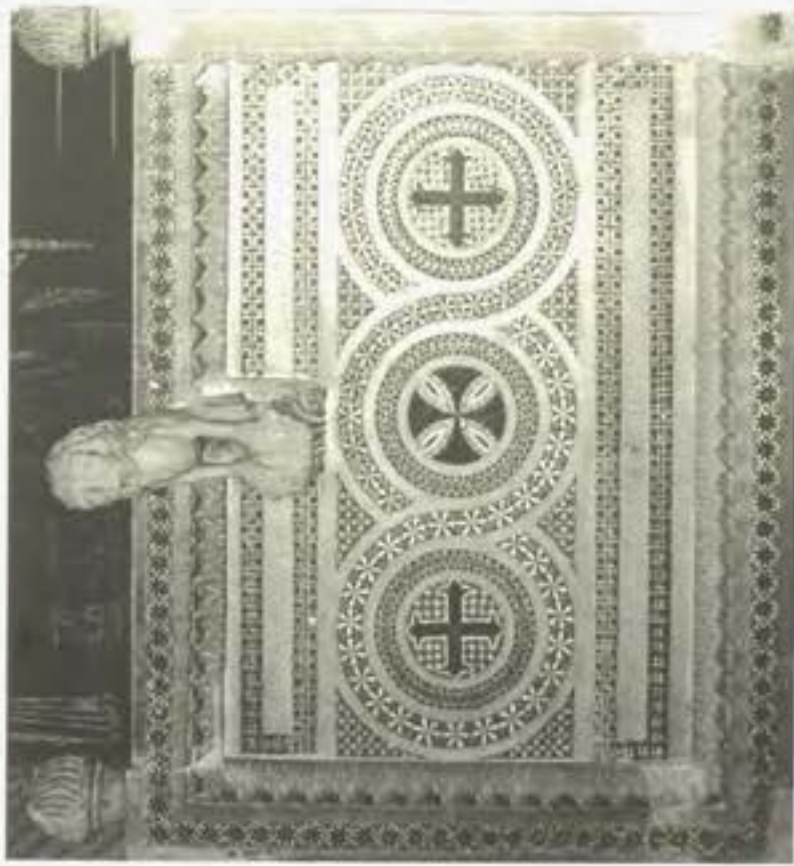
Paste vitree rosse;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

In entrambi i pannelli sono visibili integrazioni in malta con calce sulle foglie d'acanto e lungo le giunture. Sulla cornice sinistra del pannello 23a si nota una integrazione con sostituzione delle tessere originali.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 23 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 24

Pulpito



### Descrizione:

Il pannello 24 costituisce il lato orientale del pulpito ed è composto da due lastre di marmo bianco di Carrara decorate in opus sectile ed inserite tra blocchi di Marmo. I blocchi sono scolpiti con un rilievo a foglie d'acanto che forma una cornice attorno alle lastre e sono decorati con una banda in opus Sectile.

Le due lastre insieme misurano 83 x 187 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 17,5 x 193 cm.

Inferiore: 18 x 215 cm.

Sinistro: 18,5 x 106,5 cm.

La lastra più grande è decorata con tre elementi circolari in opus sectile che rappresentano croci greche. Tali elementi sono annodati da una banda in opus sectile. La lastra più piccola invece è decorata con un elemento fitomorfo.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Micromodelli utilizzati:



### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

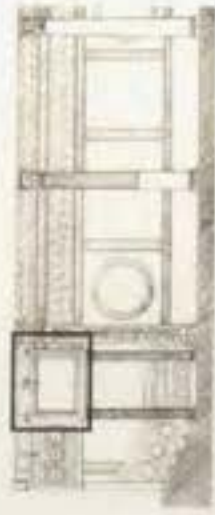
Il blocco della cornice superiore è fratturato in tre parti.

Sono visibili integrazioni in malta con calce sulle foglie d'acanto, lungo le giunture e in corrispondenza delle fratture.

## Scheda 24 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 25

Pulpito



### Descrizione:

Il pannello 25, insieme all'unità 23b, costituisce il lato occidentale del pulpito. È composto da una lastra di marmo bianco di Carrara decorata con dischi e bande in opus sectile ed inserita tra blocchi di marmo. I blocchi sono scolpiti con un rilievo a foglie d'acanto che forma una cornice attorno alla lastra e sono decorati con una banda in opus sectile.

I quattro dischi in opus sectile della lastra rappresentano croci greche.

La lastra misura 82 x 194 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 18 x 194 cm.

Sinistro: 23 x 109 cm.

Destro: 14,5 x 100 cm.

Il blocco inferiore della cornice copre l'intera lunghezza del lato occidentale del pulpito e misura 18 x 385 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calceare bianco di tipo scaglia;

Paste vitree rosse;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.



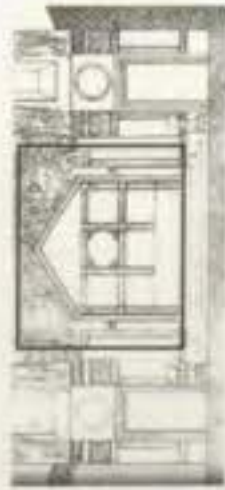
Micromodelli utilizzati:



## Scheda 25 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

### Sezione 26

Parete occidentale, fastigio del trono



### Descrizione:

Il rivestimento marmoreo della parete occidentale della navata è costituito da sei riquadri incorniciati da lastre di porfido larghe 20 cm. e sormontati da un timpano. I riquadri ed il timpano sono realizzati con campiture in opus sectile i cui micromodelli, riprodotti da Andrea Terzi ne 1889, sono raffigurati accanto (fig. 1 e 2).

Un cordolo di marmo di sezione semicircolare di circa 4 cm. incornicia le campiture in opus sectile e le lastre di porfido.

La zona inferiore è costituita da due lastre di marmo bianco alte 90 cm. e decorate con sei archetti polilobati di tipo islamico realizzati in opus sectile.

La composizione è incorniciata da una banda in opus sectile larga 22 cm.

I riquadri laterali misurano 86,5 x 86,5 cm., mentre quelli centrali misurano

86,5 x 91 cm. e sono decorati con una lastra di porfido ottagonale ed un

emblema che raffigura lo stemma aragonese. Sopra questi due riquadri

un'iscrizione recita: REFECTUM SUB PHILIPPO V. ANNO MDCCXIX.

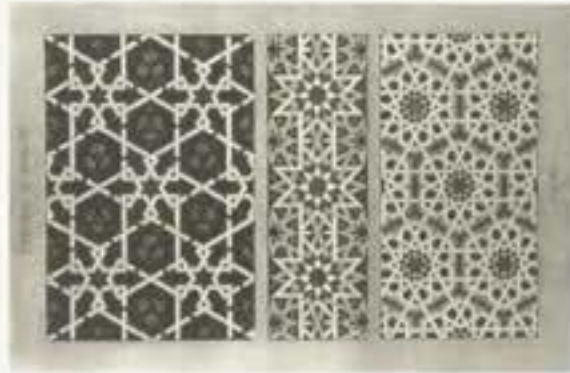
La parete occidentale potrebbe aver subito modifiche sin dall'epoca

Guglielmina, ma la zona inferiore con gli archetti polilobati

sembra essere originale. Il rivestimento marmoreo, escluso il timpano,

misura in altezza 336 cm., in larghezza 410 cm.

Il timpano misura in altezza 107 cm.



1 (da Terzi 1889)



166-17



2 (da Terzi 1889)

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Paste vitree colorate;

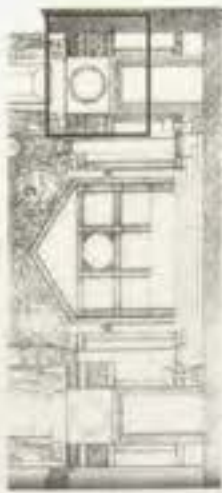
Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.

Scheda 26 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina  
Sezione 27

Parete occidentale, navatella settentrionale



**Descrizione:**

La parete occidentale della navatella settentrionale è decorata analogamente alla parete settentrionale della stessa navatella. L'elemento principale è costituito dalla porta con la cornice e la *rota* di porfido. L'insieme misura 210 x 420 cm. La porta è larga 1 metro e presenta una doppia cornice in marmo decorata con bande in *opus sectile*. La cornice interna costituisce gli stipiti della porta, ed è larga 23 cm. La cornice esterna è larga 30 cm. Tra le due cornici un disco di porfido rosso antico del diametro di 86 cm. inserito tra due lastre di marmo fa da sopraporta. Il disco è circondato da una banda in *opus sectile* larga 11 cm.

**Materiali impiegati:**

Porfido rosso antico;                   Calcare bianco di tipo scaglia;  
Porfido verde antico;                 Paste vitree rosse e nere;  
Marmo bianco di Carrara;            Pasta vitrea con foglia d'oro.  
Stracotto;

**Stato di conservazione:**

Lo stato di adesione delle tessere è discreto. Il calcare bianco presenta delle patine. Le bande in *opus sectile* attorno al disco e sulle cornici sono rifatte. In particolare i blocchi di marmo della cornice interna sono stati sostituiti, e la banda in *opus sectile* è stata ricollocata con buona parte delle tessere sostituite. Sono inoltre visibili integrazioni in malta con calce.



**Micromodelli utilizzati:**



## Scheda 27 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Sezione 28

Parete occidentale, navatella meridionale



### Descrizione:

La parete occidentale della navatella meridionale è decorata analogamente alla parete meridionale della stessa navatella.  
L'elemento principale è costituito dalla porta con la cornice e la *rota* di porfido. L'insieme misura 210 x 420 cm. La porta è larga 1 metro e presenta una doppia cornice in marmo decorata con bande in opus sectile. La cornice interna costituisce gli stipiti della porta, ed è larga 26 cm. La cornice esterna è larga 10 cm.  
Tra le due cornici un disco di porfido rosso antico del diametro di 72 cm, inserito tra due lastre di marmo fa da sopraporta. Il disco è circondato da una banda in opus sectile larga 11 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto.

Calcare bianco di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e nere;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è discreto.

Il calcare bianco presenta delle patine.

La banda a mosaico attorno al disco è un rifacimento.

Sono inoltre visibili integrazioni in malta con calce.



Micromodelli utilizzati:



## Scheda 28 Decorazione marmorea delle pareti della Palatina

Unità 29a e 29b  
Parapetti del soglio reale



### Descrizione:

I pannelli in esame sono uguali e costituiscono le sponde laterali del soglio reale. Essi sono composti da una lastra di marmo bianco sulla quale sono inseriti 5 dischi di porfido anodati da bande in opus sectile secondo la tipologia bizantina del quincunx. La lastra presenta una cornice a foglie d'acanto in marmo ed è inserita tra la parete occidentale ed un pilastro in marmo. La composizione è conclusa nella zona superiore da un blocco decorato con un motivo in opus sectile. Le lastre misurano 156 x 168 cm.

I blocchi misurano:

Superiore: 26 x 168 cm.

Laterali: 27,5 x 183 cm.

I pilastri sono decorati con elementi in opus sectile a forma di colonna sormontati da capitelli.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico;

Porfido verde antico;

Marmo bianco di Carrara;

Stracotto;

Calcare bianco di tipo scaglia;

Calcare giallo pallido di tipo scaglia;

Paste vitree rosse e blu;

Pasta vitrea con foglia d'oro.

### Stato di conservazione:

Lo stato di adesione delle tessere è buono.



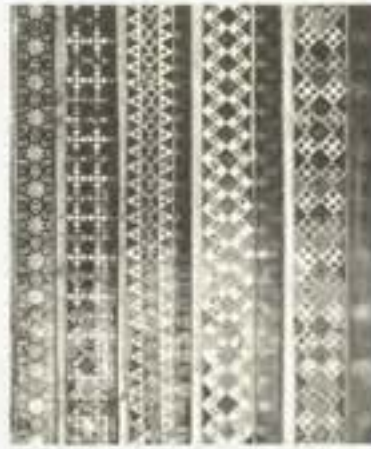
### Micromodelli utilizzati:



## Scheda 29 Gradini della Palatina



Scale dell'altare

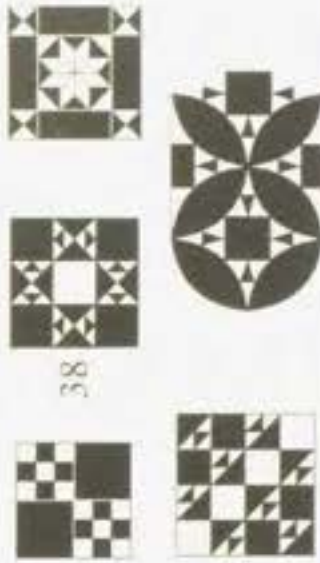


Scale della navata centrale



Scale del soglio reale

### Micromodelli utilizzati:



38

### Descrizione:

Le gradinate che dal presbiterio conducono all'altare sono composte da quattro gradini in marmo alti 18-20 cm. La pedata misura 55-60 cm.  
 Le gradinate della navata sono composte da cinque gradini in marmo alti 17 cm. La pedata misura 33 cm.  
 Le gradinate del soglio reale sono anch'esse composte da cinque gradini alti 16-17 cm. La pedata misura 33 cm.

### Materiali impiegati:

Porfido rosso antico; Calcare bianco di tipo scaglia;  
 Porfido verde antico; Calcare giallo pallido di tipo scaglia;  
 Marmo bianco di Carrara; Pasta vitrea con foglia d'oro.  
 Stracotto;

### Stato di conservazione:

Le lastre di marmo che compongono le pedate presentano una consistenza omogenea da abrasione per calpestio, in particolar modo quelle che fanno parte della gradinata dell'altare. Lo stato di adesione delle tessere è discreto.  
 Sono visibili diverse integrazioni in malta cementizia. Alcune zone delle bande sono integrate con malta con calce dipinta analogamente al disegno del corrispondivo micromodello.

Tipologia del triangolo

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11





12



Tipologia del triangolo



13

14



15



16



17

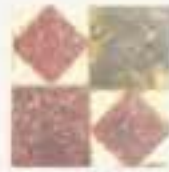


18



Tipologia del quadrato

19



20



21



Tipologia del quadrato

22



23



24



25



26



27



28



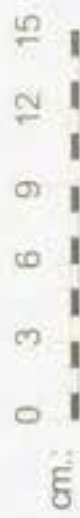
29



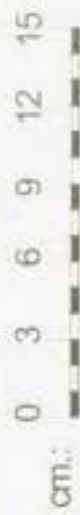
30



31



Tipologia del quadrato



32



33



34



35



36



37



38



39



40



**Tavola n°5** Micromodelli del pavimento della Palatina

Tipologia mista



41



43



42



44



45



Tipologia mista



46



47



48



49



50



51



52





Tipologia stella a quattro punte



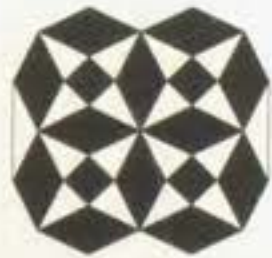
53



54



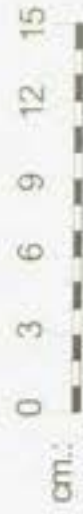
55



56



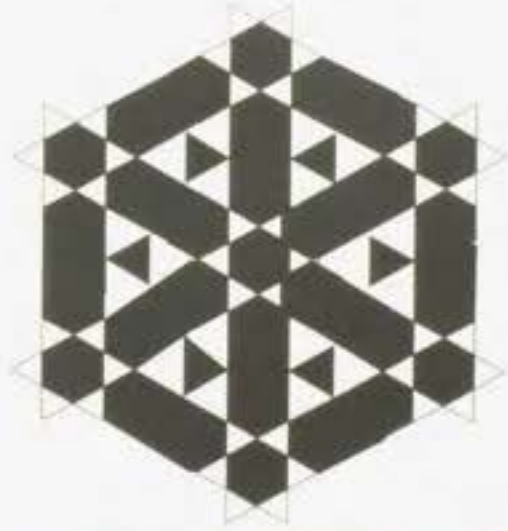
Tavola n° 8 Micromodelli del pavimento della Palatina



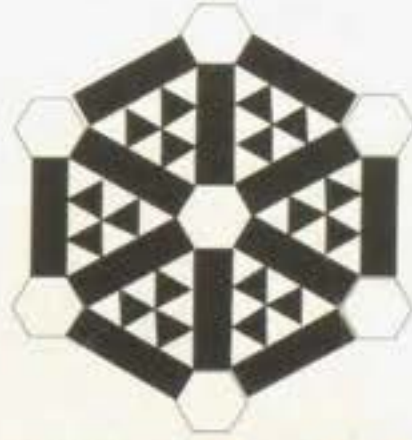
Tipologia dell'esagono



57



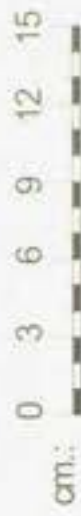
58



59



**Tavola n° 9** Micromodelli del pavimento della Palatina



Tipologia stella a sei punte



60



61



Tipologia stella a otto punte



64



65



62



66



63



67



**Tavola n° 10** Micromodelli del pavimento della Palatina

Tipologia stella a otto punte



68



69



cm.: 0 3 6 9 12 15

Figurazioni uniche



71



Figurazioni uniche



70



72



Tavola n° 11 Micromodelli del pavimento della Palatina

Figurazioni uniche



73



74



75



Tipologia del triangolo:



76



77



Tipologia del quadrato:



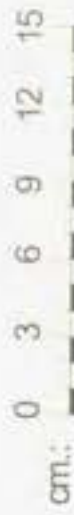
78



79



80



81



82



83



Tipologia mista:



84



**Tavola n° 13** Micromodelli del pavimento della Palatina



Tipologia mista



85



86



Tipologia stella a sei punte:



89



90



Tipologia stella a quattro punte:



87



88



91



Tavola n° 14 Micromodelli del pavimento della Palatina



Tipologia stella a sei punte:



92



93



94



95

Tipologia stella ad otto punte:



96



97



98



Tavola n° 15 Micromodelli del pavimento della Palatina



Tipologia delle figurazioni uniche:



99



Stelle a dodici punte:



100



102



Stelle a sedici punte



103



101





104

Tipologia stella a sei punte:



105



106





Tipologia stella a sei punte:



107



Tipologia stella ad otto punte:



108



109





Tipologia stella ad otto punte:



110



111



112



Tipologia stella ad otto punte:



113



114



115





Tipologia stella ad otto punte:



116



117



118



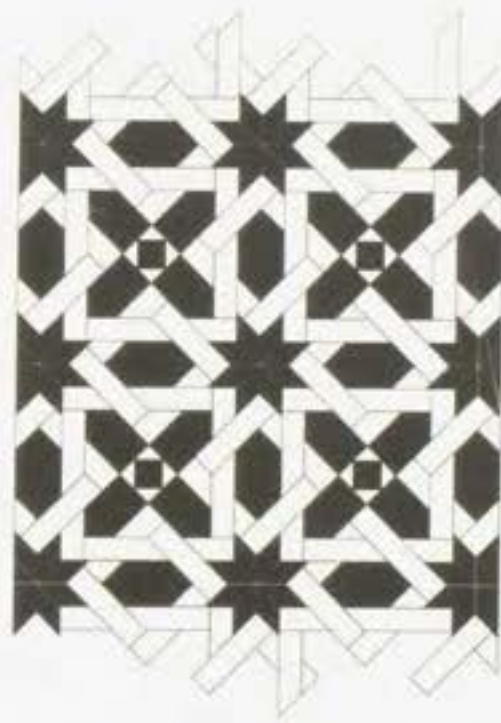


119

Tipologia stella ad otto punte:



120





121

Tipologia stella a dodici punte:



122

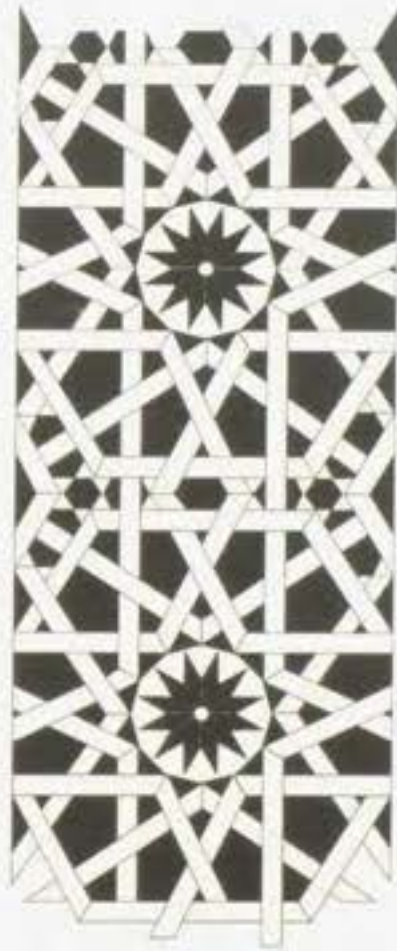


Tavola n° 23 Elementi in opus sectile a forma di capitelli



1 h: 22 cm



2 h: 24 cm



3 h: 24 cm



4 h: 24 cm



5 h: 24 cm



6 h: 18 cm



7 h: 18 cm



8 h: 18,5 cm



9 h: 22,5 cm

Principali litotipi nelle decorazioni in opus sectile della Cappella Palatina



Porfido rosso antico



Porfido verde antico



Giallo di Segesta

Calcare dalla colorazione giallo chiaro,  
Cretaceo superiore-Eocene (scaglia).



Calcare giallo ocre

Calcare dalla colorazione giallo ocre,  
Cretaceo superiore-Eocene (scaglia).



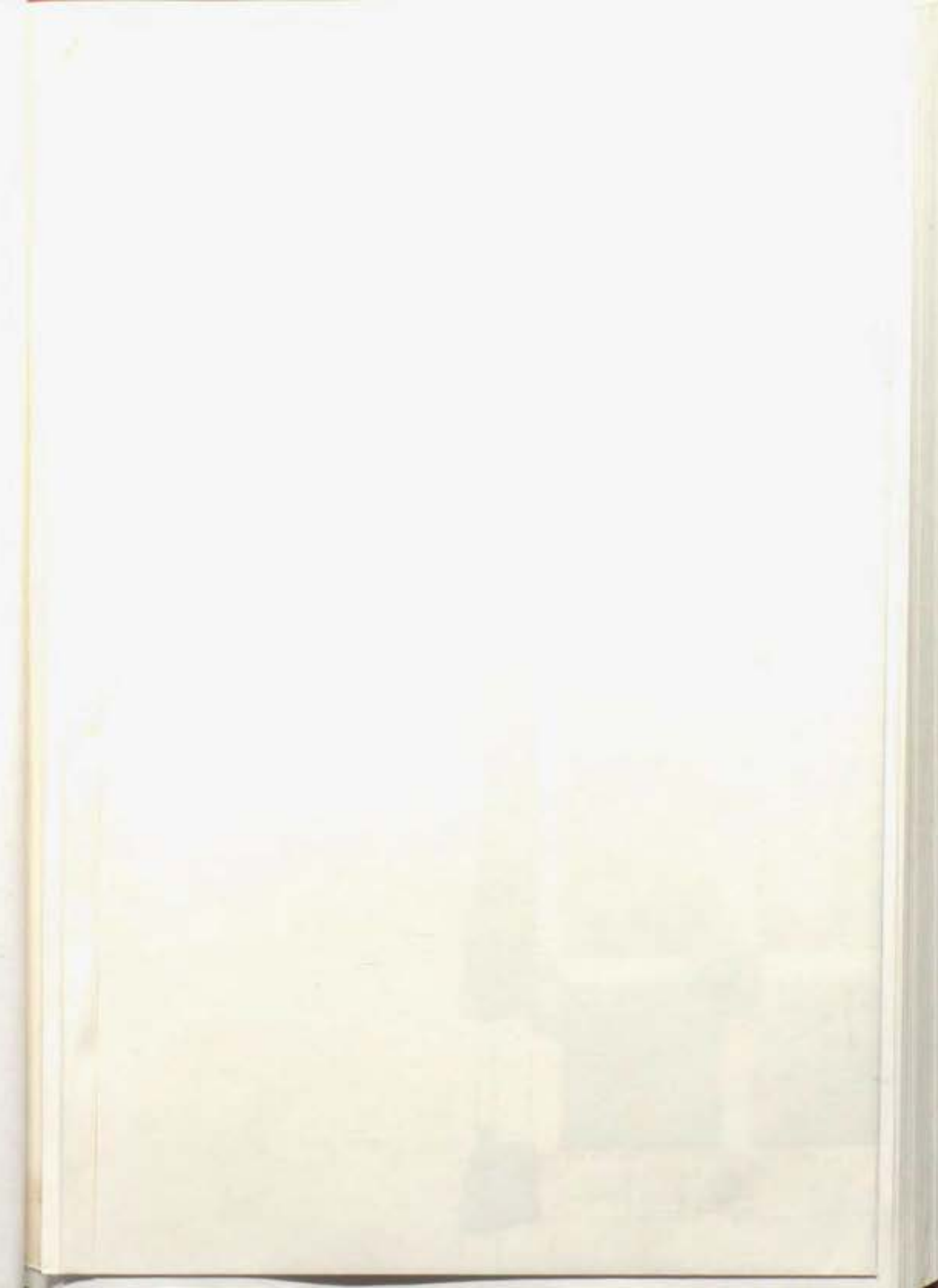
Calcare bianco sporco

Calcare dalla colorazione bianca,  
Cretaceo superiore-Eocene (scaglia).



Stracotto

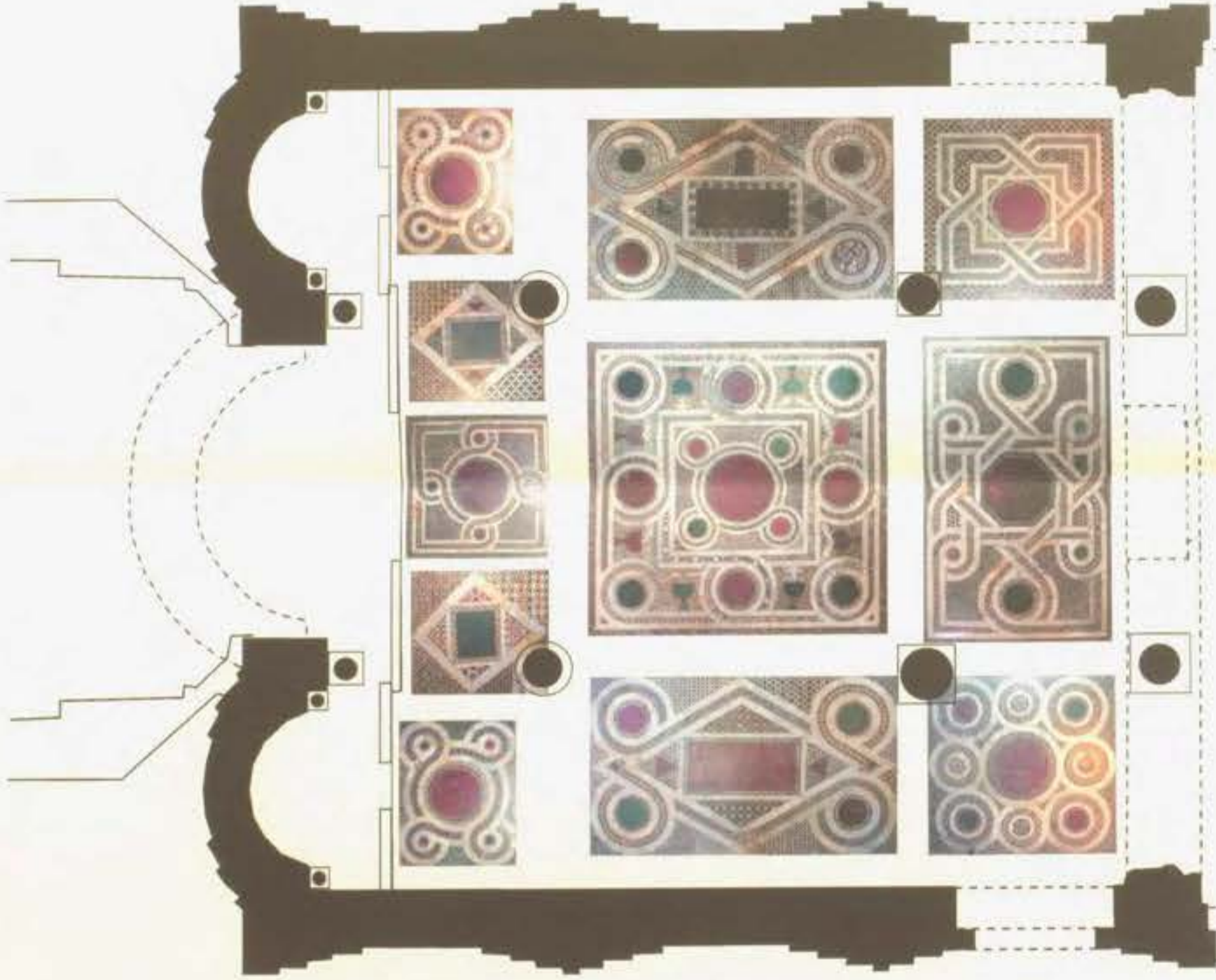
## **2. Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo**

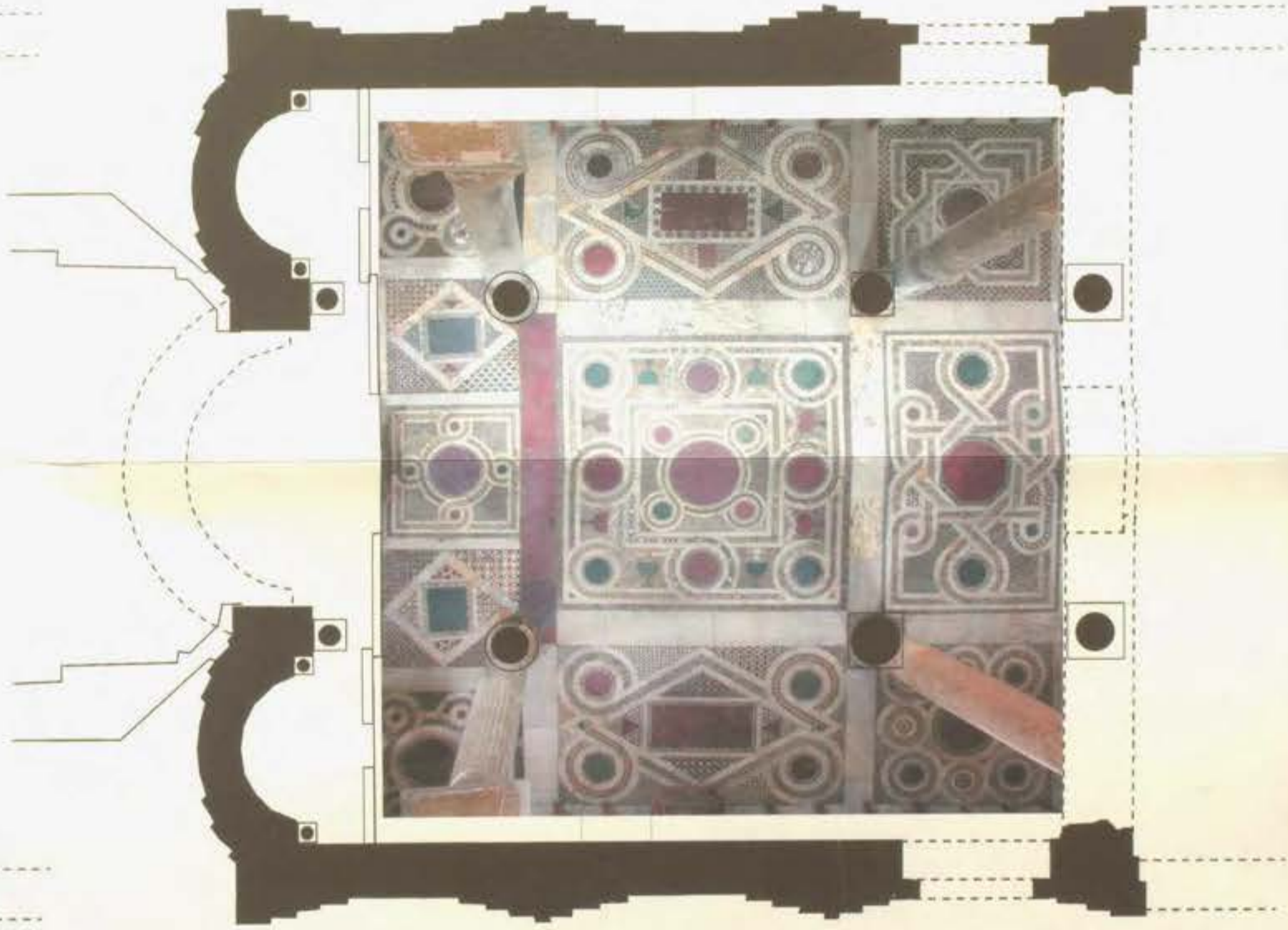


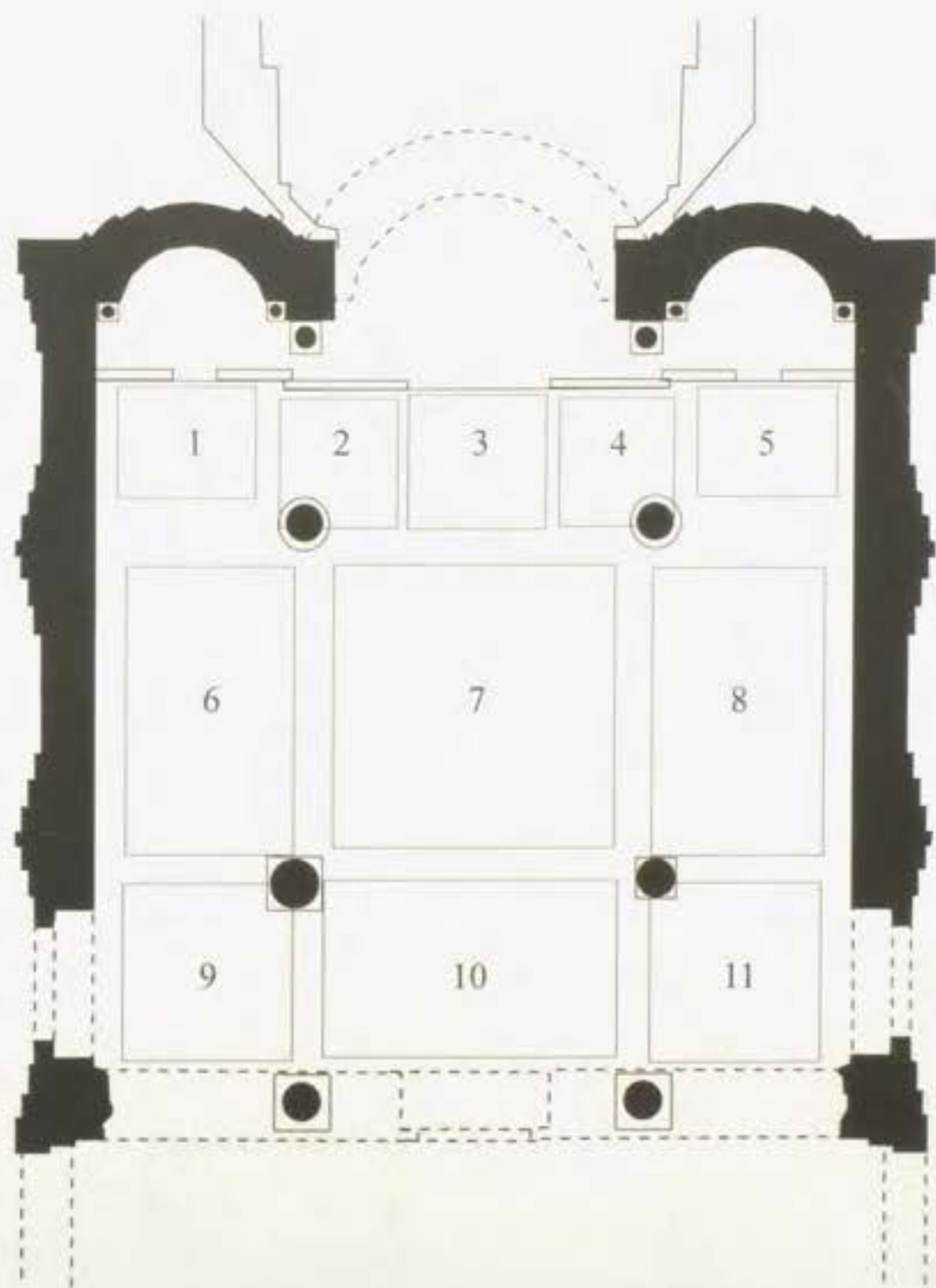
Santa Maria dell' Ammiraglio - Palermo



N.





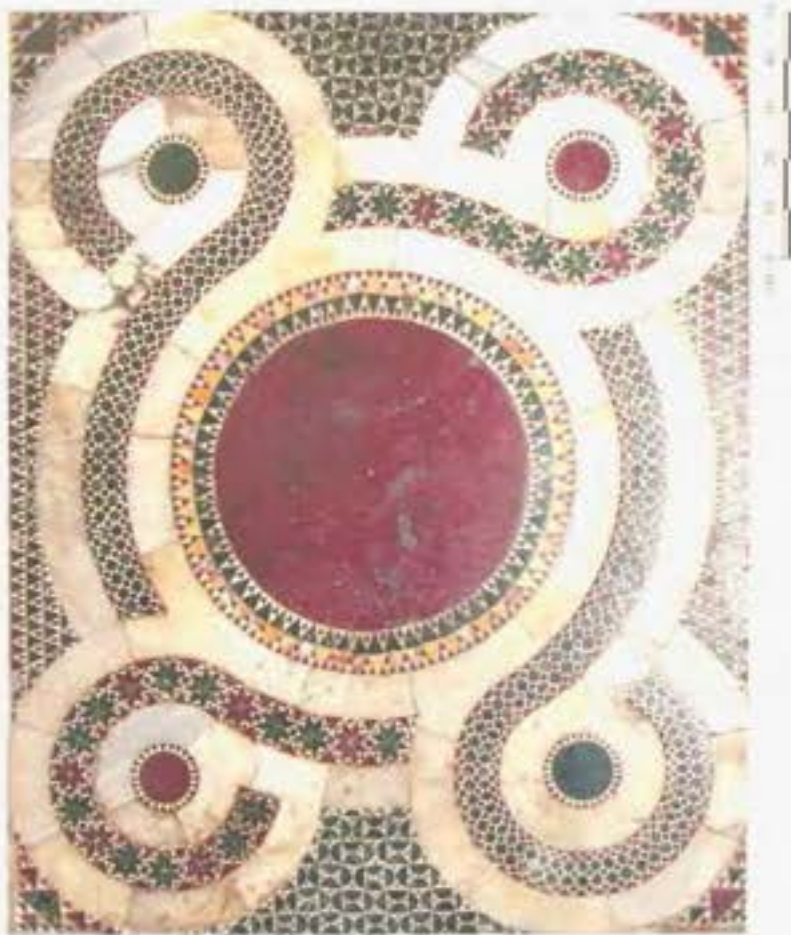


**Scheda 1** Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



**Riquadro 1**

Misure: 150 x 187 cm.



**Descrizione:**

Il disegno, formato da cinque dischi di porfido legati da bande di marmo ed opus sectile, costituisce il modello classico del quincunx.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara

Porfido rosso antico

Porfido verde antico

Palombino

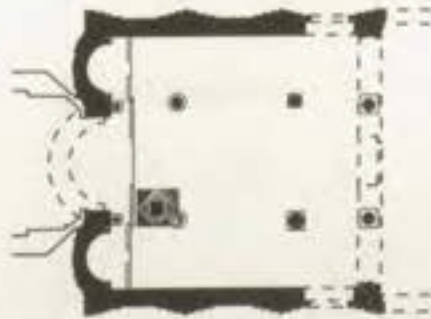
Giallo antico di Numidia

Calcere giallo ocra scuro.

**Micromodelli utilizzati:**

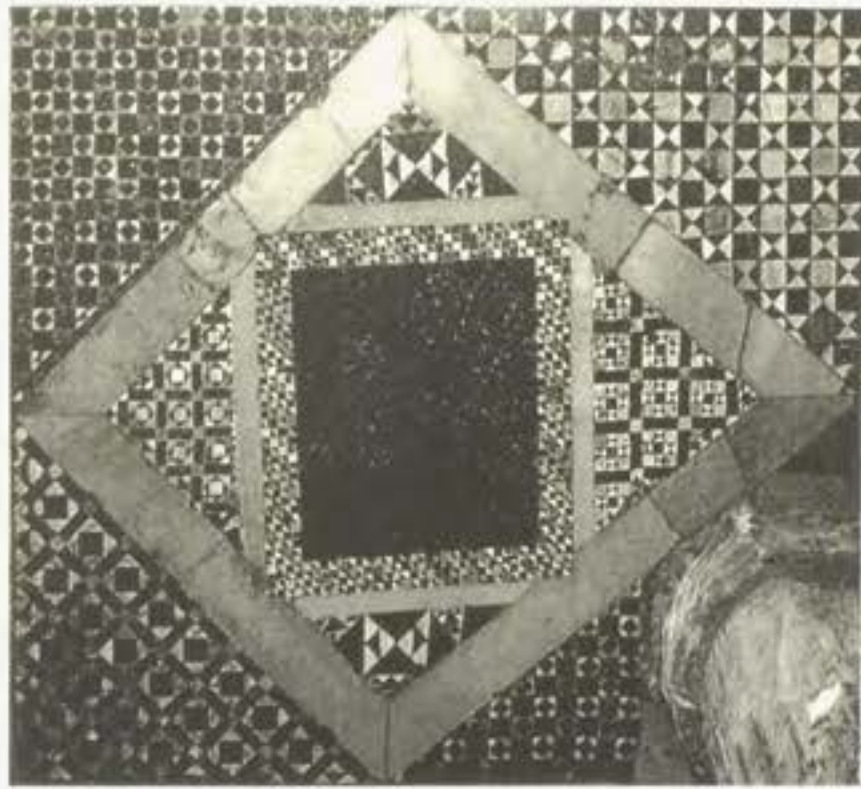


Scheda 2 Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 2

Misure: 160 x 177 cm.



**Descrizione:**

Lastra rettangolare di porfido incorniciata da una banda in opus sectile ed inscritta in un quadrilatero di marmo bianco che scompone la superficie del riquadro.

**Materiali impiegati:**

- Marmo bianco di Carrara
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

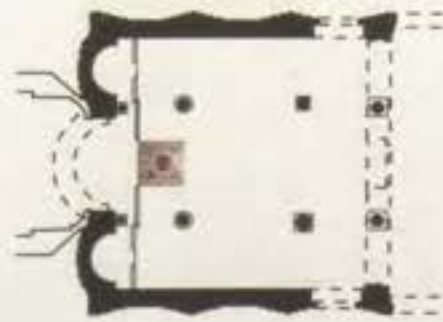
Palombino

- Giallo antico di Numidia
- Calcare giallo ocra scuro.

**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 3** Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 3

Misure: 183 x 189 cm.

**Descrizione:**

Il disegno, formato da cinque dischi di porfido legati da bande di marmo ed opus sectile, costituisce il modello classico del quincunx.

**Materiali impiegati:**

- Marmo bianco di Carrara
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico

Palombino

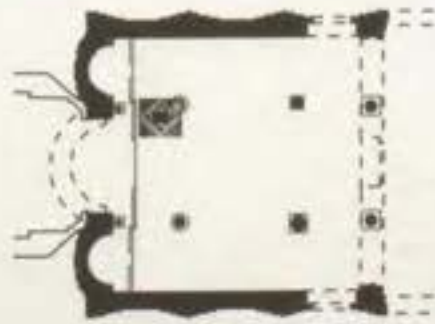
Calcare giallo ocra scuro.



Micromodelli utilizzati:



Scheda 4 Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 4

Misure: 157 x 175 cm.

**Descrizione:**

Lastra rettangolare di porfido incorniciata da una banda in opus sectile ed inscritta in un quadrilatero di marmo bianco che scompone la superficie del riquadro.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara

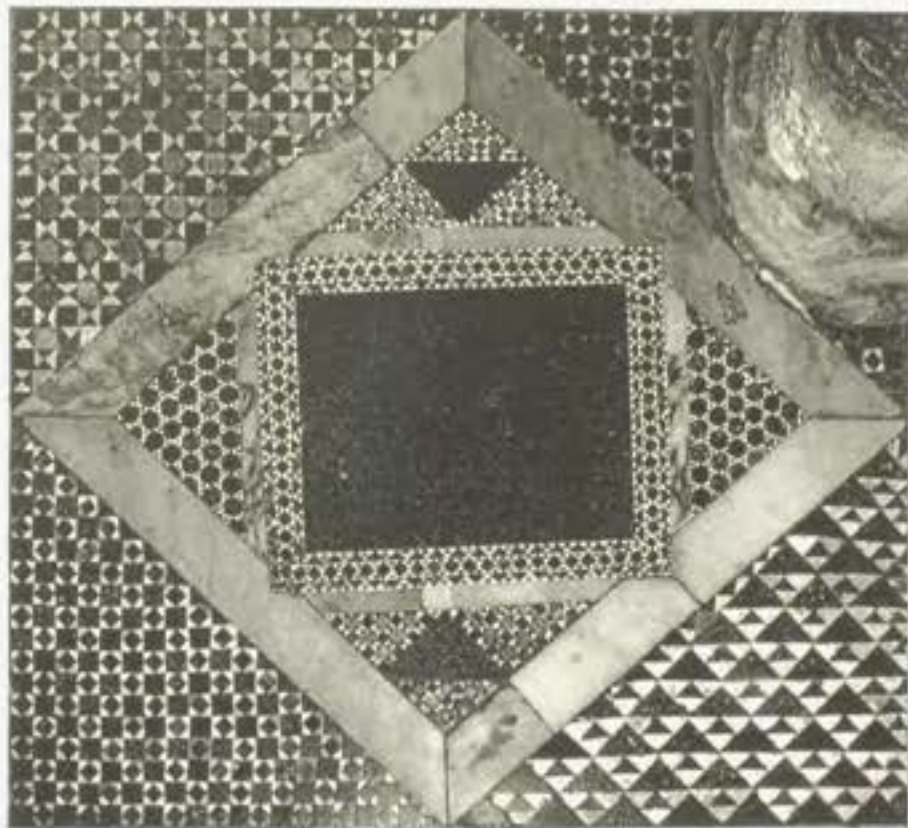
Porfido rosso antico

Porfido verde antico

Palombino

Giallo antico di Numidia

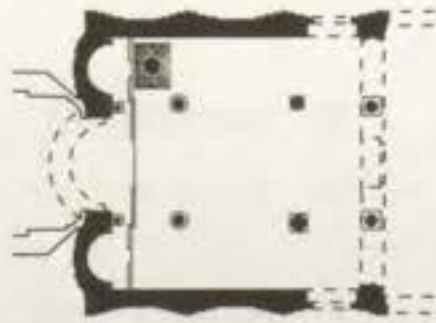
Calcare giallo ocra scuro.



**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 5 Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 5

Misure: 150 x 191 cm.

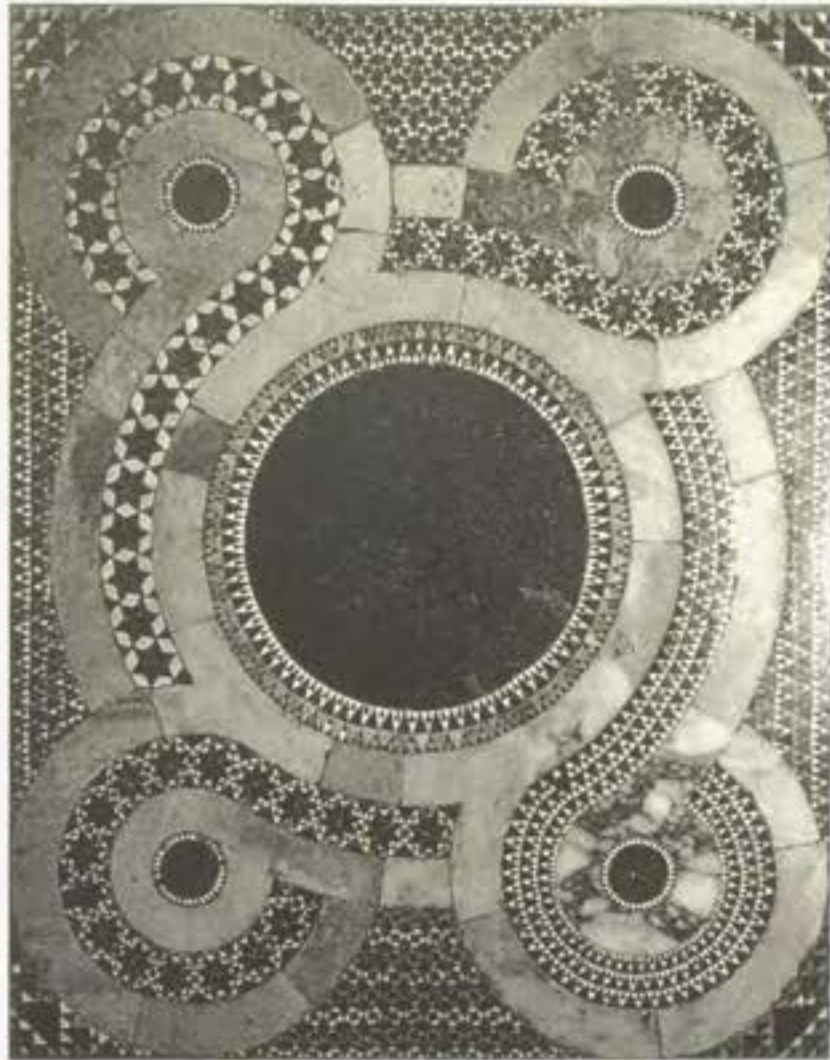
**Descrizione:**

Il disegno, formato da cinque dischi di porfido legati da bande di marmo ed opus sectile, costituisce il modello classico del quincunx.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico  
Breccia di Sciro

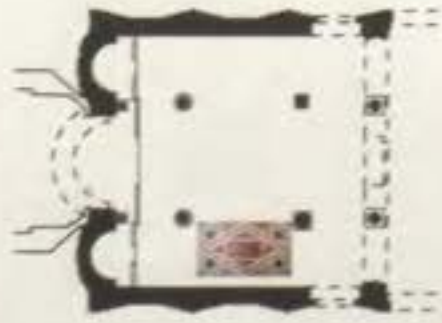
Greco scritto  
Palombino  
Giallo antico di Numidia  
Calcare giallo ostra scuro.



**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 6** Pavimento di Santa Maria dell' Ammiraglio



Riquadro 6  
Misure: 231 x 395 cm.

**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da una banda in marmo bianco e opus sectile disposta a formare un rombo nel quale è collocata al centro una lastra rettangolare di porfido. La banda lega insieme quattro dischi. Negli angoli del rombo si trovano figure zoomorfe.



**Materiali impiegati:**

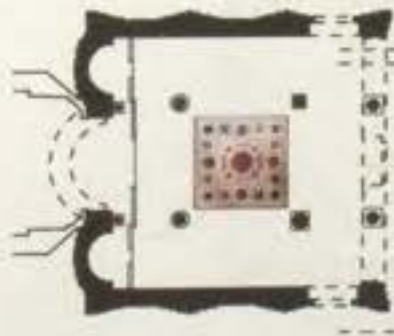
- Marmo bianco di Carrara
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Palombino
- Giallo antico di Numidia
- Calcere giallo ocra scuro.



**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 7** Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



**Riquadro 7**  
Misure: 384 x 385 cm.



Micromodelli utilizzati:



**Descrizione:**

Otto dischi di porfido, disposti lungo il perimetro di un quadrato e annodati tra loro da bande di marmo bianco e opus sectile, fanno da cornice ad un prezioso quincunx centrale. Tra gli otto dischi si osservano altrettanti elementi in porfido a forma di coppe con figurazioni animali e vegetali. Figure vegetali si trovano infine in due angoli opposti del riquadro centrale.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara

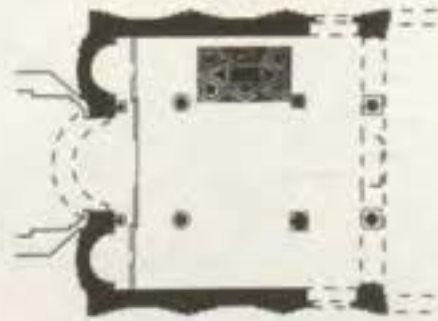
Porfido rosso antico

Porfido verde antico

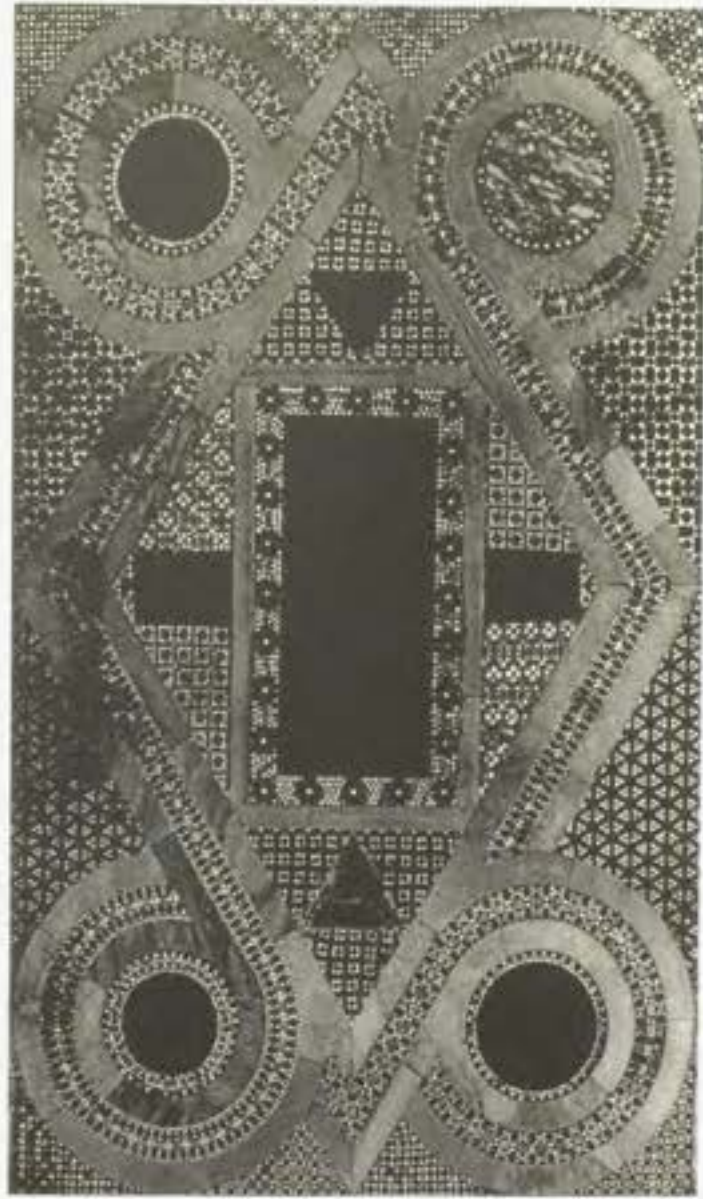
Palombino

Giallo antico di Numidia

Calcare giallo ocra scuro.



Riquadro 8  
Misure: 235 x 395 cm.



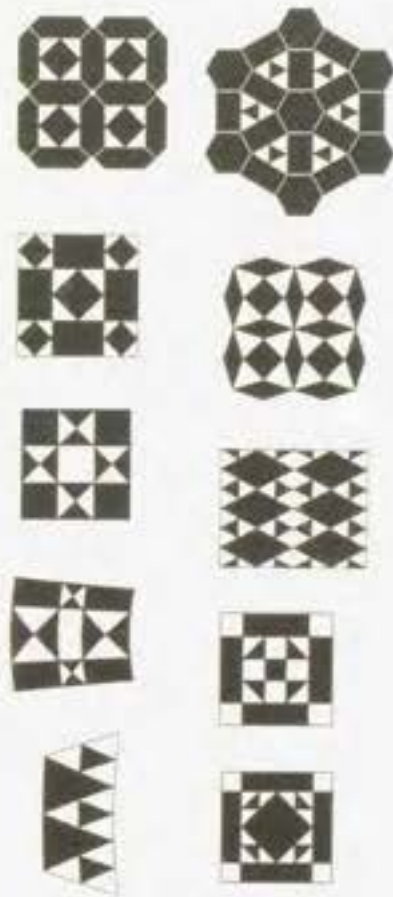
**Descrizione:**

Il disegno del riquadro è composto da una banda in marmo bianco e opus sectile disposta a formare un rombo nel quale è collocata al centro una lastra rettangolare di porfido. La banda lega insieme quattro dischi.

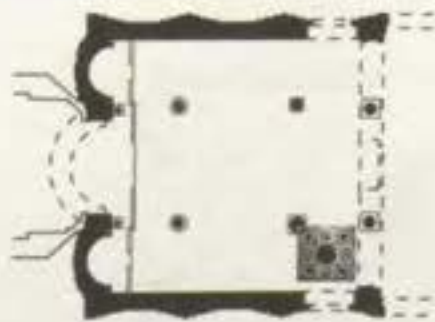
**Materiali impiegati:**

- Marmo bianco di Carrara
- Porfido rosso antico
- Porfido verde antico
- Verde antico di Tessaglia
- Breccia di Sciro.
- Palombino
- Giallo antico di Numidia
- Calcare giallo ocre scuro.

**Micromodelli utilizzati:**



Scheda 9 Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 9

Misure: 231,5 x 242,5 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro è composto da nove dischi in porfido e opus sectile, annodati tra loro da una fascia in marmo bianco.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara

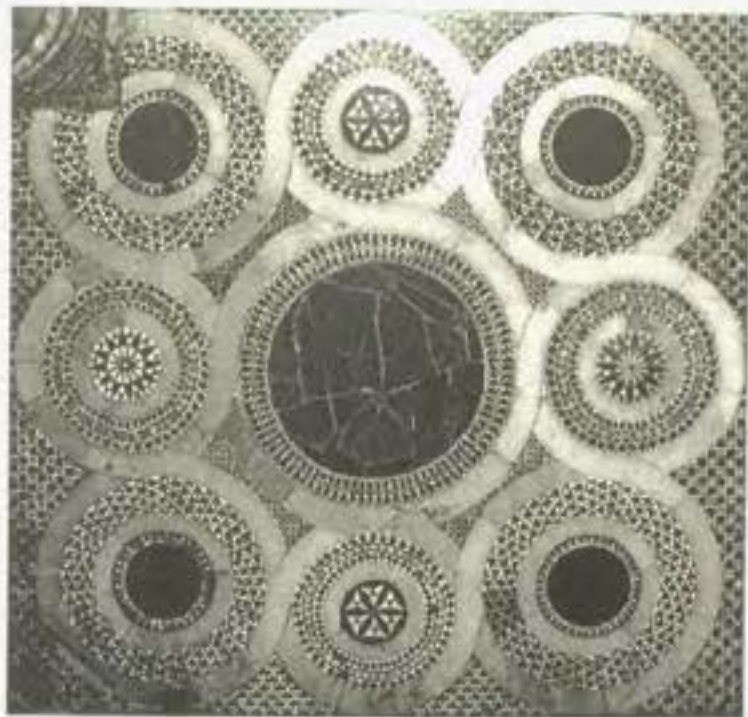
Porfido rosso antico

Porfido verde antico

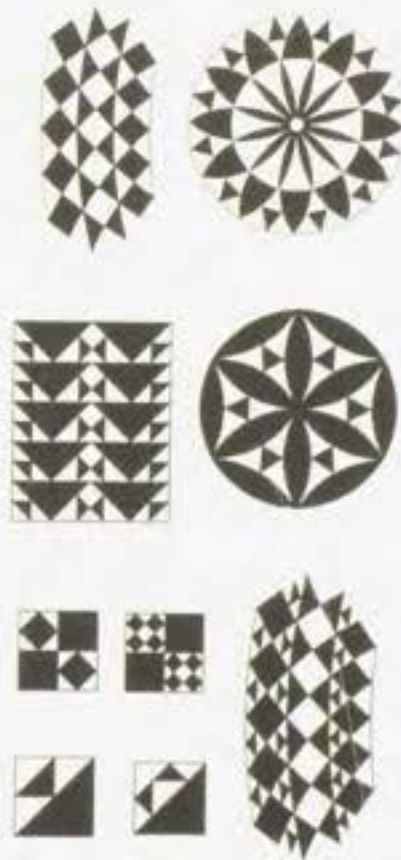
Palombino

Giallo antico di Numidia

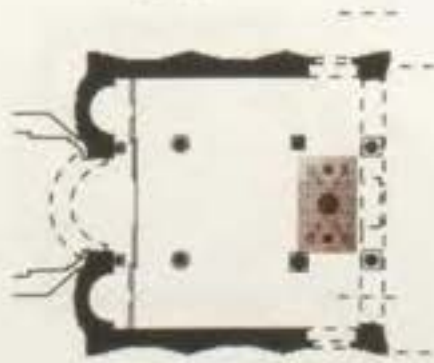
Calcare giallo oera scuro.



**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 10** Pavimento di Santa Maria dell' Ammiraglio



Riquadro 10

Misure: 230 x 380 cm.



**Descrizione:**

Il riquadro reca al centro una lasra ottagonale di porfido attorno alla quale si snodano bande in marmo bianco e opus sectile. Le bande intrecciandosi formano una stella ad otto punte e legano insieme due dischi di porfido disposti lateralmente e quattro dischi più piccoli che circondano l'ottagono.

**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara

Porfido rosso antico

Porfido verde antico

Palombino

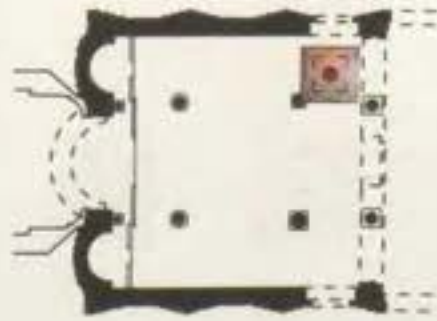
Giallo antico di Numidia

Calcare giallo oera scuro.

**Micromodelli utilizzati:**



**Scheda 11** Pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Riquadro 11

Misure: 236,5 x 246 cm.

**Descrizione:**

Il riquadro si compone di due bande dall'andamento rettilineo che intrecciandosi formano una stella ad otto punte circoscritta ad un disco di porfido rosso.

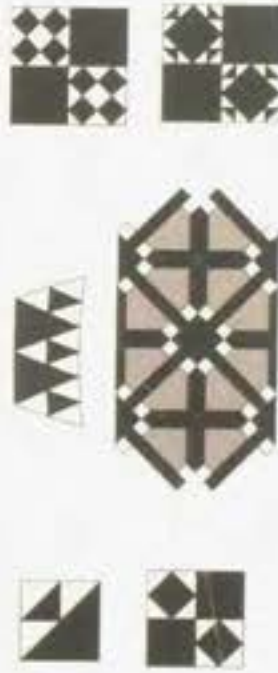
**Materiali impiegati:**

Marmo bianco di Carrara  
Porfido rosso antico  
Porfido verde antico

Palombino  
Giallo antico di Numidia  
Calcere giallo ocra scuro.



**Micromodelli utilizzati:**



cm.: 0 3 6 9 12 15

Tipologia del triangolo



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



**Tavola n°2** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Tipologia del triangolo



11



12



13



17



14



18



15



19



16



20

Tipologia del rombo



**Tavola n°3** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Tipologia del quadrato



21



22



23



24



25



26



27



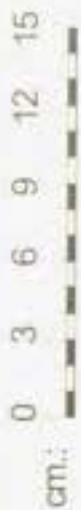
28



29

**Tavola n°4** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell' Ammiraglio

Tipologia del quadrato



30



31



32



34



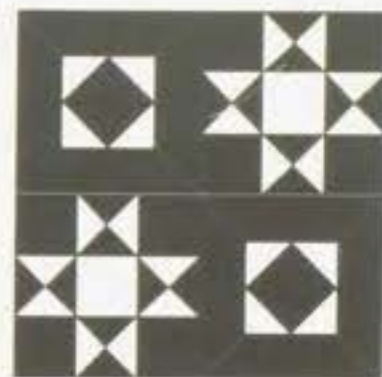
35



33



36



**Tavola n°5** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio

Tipologia mista

0 3 6 9 12 15  
cm.:



37



38



39



40



41



42



43



44



45



Tavola n°6 Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio

Tipologia mista



46



49



47



50



48



**Tavola n°7** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio

0 3 6 9 12 15  
cm.

Tipologia mista



51



54



55

Tipologia stella a quattro punte



52



56



53



57





Tipologia dell'esagono

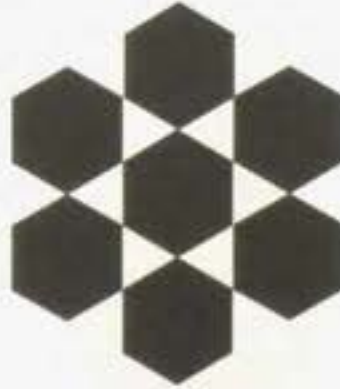


58

Tipologia stella a sei punte



61



59



60



62



**Tavola n°9** Micromodelli del pavimento di Santa Maria dell'Ammiraglio



Tipologia stella ad otto punte



63



64



65



Tipologia stella a dodici punte



67



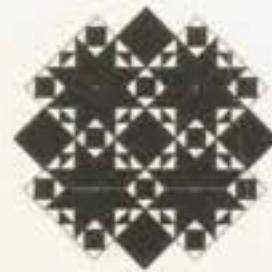
Tipologia del cerechio



68



66



69





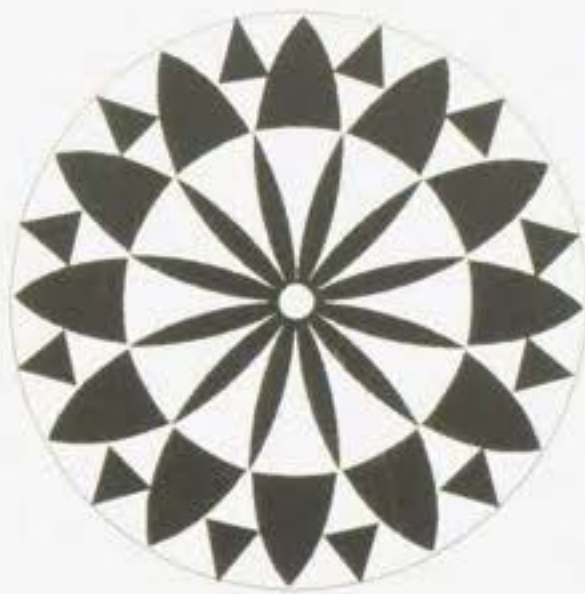
Figurazioni uniche



70



71



APPENDICE

I LITOTIPI NELL'*OPUS SECTILE* NORMANNO

INDAGINI MINERALOGICO-PETROGRAFICHE E COLORIMETRICHE

## SOMMARIO

Premessa	p. 3
Il campionamento	p. 4
Indagini effettuate e condizioni strumentali	p. 5
<b>I MONUMENTI</b>	p. 7
<b>S.Adriano , San Demetrio Corone</b>	
Ubicazione dei campioni	p. 8
Schede di campionamento	p. 9
Resocontazione delle analisi	p. 14
<b>S.Menna, S. Agata dei Goti</b>	
Ubicazione dei campioni	p. 21
Schede di campionamento	p. 21
Resocontazione delle analisi	p. 24
<b>Cappella Palatina</b>	
Resocontazione delle analisi	p. 31
<b>Santa Maria dell'Ammiraglio</b>	
Ubicazione dei campioni	p. 51
Schede di campionamento	p. 52
Resocontazione delle analisi	p. 62
<b>Palazzo della Zisa, Palermo</b>	
Ubicazione dei campioni	p. 72
Schede di campionamento	p. 73
Resocontazione delle analisi	p. 76
<b>CAMPIONI PROVENIENTI DA ALTRI SITI</b>	p. 84
<b>RIEPILOGO</b>	p. 92

## I. PREMESSA

I pavimenti e le decorazioni in *opus sectile* dei monumenti di epoca medievale sono costituiti da una notevole varietà di marmi pregiati di epoca classica. Gran parte di questi marmi è identificabile mediante esame autoptico attraverso l'uso di tavole di comparazione. Più complessa è invece l'identificazione dei litotipi bianchi ed in particolare delle diverse varietà di marmo bianco e calcare bianco. Tra questi figura il bianco palombino, calcare compatto usato in epoca classica e reimpiegato abbondantemente dalle maestranze romane.

Le indagini sui litotipi sono state condotte in primo luogo con l'obiettivo di individuare la presenza di palombino nei monumenti normanni. Inoltre il palombino, calcare compatto noto nella letteratura storico-artistica, è stato poco studiato dal punto di vista mineralogico petrografico, ed ancora oggi non è chiara la provenienza di tale litotipo. La caratterizzazione mineralogico - petrografica esposta in queste pagine fornisce una prima descrizione del litotipo, studiato attraverso diversi campioni che ne hanno rivelato le caratteristiche e le variabilità. Indagini colorimetriche non invasive su tale materiale hanno fornito dati inediti utili in primo luogo a possibili comparazioni con altri litotipi ad esso associabili.

L'esito più interessante delle indagini condotte sui litotipi bianchi riguarda l'individuazione, a Palermo e Salerno, di un litotipo prodotto artificialmente e denominato *stracotto*. Si tratta di un litotipo impiegato nel secolo XII ed ottenuto tramite trattamento di rocce magnesiache ad elevate temperature (800°-950°). Lo stracotto è stato caratterizzato sulla base del cospicuo numero di campioni. La sua presenza è stata rilevata nella Palatina, nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, nella Zisa di Palermo, nel Duomo di Salerno ed in quello di Sant'Agata dei Goti.

Oltre palombino e stracotto, tra le tessere bianche, sono stati individuati nei monumenti palermitani calcari compatti del Cretaceo Superiore e dell'Eocene Inferiore distinti dalla presenza di foraminiferi planctonici. Si tratta del litotipo *scaglia* nelle varietà del Cretaceo e dell'Eocene, abbondante in Sicilia e verosimilmente impiegato per interventi conservativi.

Altro punto essenziale nello studio delle pavimentazioni a mosaico è la caratterizzazione della malta di allettamento in opera. Essa infatti fornisce non solo informazioni archeometriche, volte alla conoscenza tecnica dell'esecuzione, ma anche indicazioni di tipo diagnostico, utili dunque per verificare lo stato di conservazione,

l'efficienza della malta stessa e le possibili dinamiche di degrado in corso. Tali indicazioni, archeometriche e diagnostiche, sono fondamentali per programmare eventuali interventi di restauro conservativo compatibili con il manufatto.

In certi casi sono state compiute indagini alle tessere marmoree, ed alle tessere gialle. In particolare tra i gialli è stato individuato il giallo antico di Numidia, impiegato già in epoca classica, mentre a Palermo si è ricorso ancora una volta all'utilizzo di scaglia gialla.

## 2. CAMPIONAMENTO

Lo studio analitico ha previsto una prima fase di prelievo di campioni.

I campioni della Cappella Palatina di Palermo provengono da un cospicuo gruppo di tessere staccatesi spontaneamente per azione del degrado e raccolte dai custodi del monumento.

Nella chiesa di San Menna in Sant'Agata dei Goti è stato prelevato un solo campione indicato in scheda. Gli altri campioni provengono da tessere staccate.

Per tutti gli altri campioni sono fornite le schede di campionamento.

Alcuni campioni provengono dal Duomo di Salerno.

Altri, utili per confronti, provengono da collezioni private.

Il campionamento è avvenuto previa autorizzazione della Sovrintendenza preposta e della Curia.

I punti di prelievo sono stati scelti nei limiti di un campionamento rispettoso dei criteri conservativi (rispetto della iconografia, numero limitato dei campioni, dimensione minima in relazione al tipo d'indagine, massima rappresentatività).

I campioni, prelevati a mezzo di strumenti idonei, sono stati conservati in condizioni tali da evitare qualunque possibile inquinamento.

La localizzazione dei punti di prelievo è stata indicata in pianta.

I campioni sono stati identificati con una sigla del monumento di riferimento ed una numerazione progressiva.

## INDAGINE EFFETTUATE E CONDIZIONI STRUMENTALI

Le analisi, ad eccezione delle schede colorimetriche, sono state eseguite presso:

**CEPA s.r.l.**, *Centro per la Protezione Ambientale e l'analisi dei materiali*, via Fonderia Oretica 23, 90139 Palermo.

**CNR – ISMN**, *Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto Materiali Nanostrutturati*, via Ugo La Malfa 153, 90100 Palermo.

I campioni sono stati preventivamente esaminati mediante stereomicroscopio e successivamente preparati per i relativi esami di approfondimento.

Le indagini effettuate sui campioni sono le seguenti:

- Osservazione al microscopio ottico mineralogico su sezione sottile;
- Analisi diffrattometrica ai raggi X (XRD).
- Osservazione al microscopio a scansione elettronica (SEM)

### **Osservazione al microscopio ottico mineralogico su sezione sottile**

L'osservazione al microscopio ottico mineralogico su sezione sottile è stata utilizzata per la determinazione della composizione mineralogica e delle caratteristiche strutturali e tessiturali dei campioni. La tecnica consiste nell'osservazione in luce trasmessa del campione tagliato e levigato fino a raggiungere lo spessore medio di circa 30 micron. Tale spessore consente alla radiazione luminosa di attraversare il campione, rendendo visibile la struttura e la tessitura litologica del campione stesso. La colorazione della luce trasmessa inoltre rende distinguibili le caratteristiche mineralogiche dei cristalli eventualmente presenti nel campione. Queste ultime possono essere evidenziate ulteriormente tramite la polarizzazione della radiazione luminosa trasmessa.

### **Diffrattometria a raggi X (XRD)**

La diffrattometria a raggi X è stata utilizzata per la caratterizzazione mineralogica dei campioni. Il procedimento si avvale della proprietà di diffrazione ai raggi X sulle pareti dei cristalli dei minerali presenti nel campione, preventivamente ridotto in polvere attraverso la frantumazione in mortaio d'agata. L'analisi fornisce un grafico, i cui picchi individuano le fasi cristalline presenti. La posizione di tali picchi sull'ordinata consente di individuare,

infatti, tramite opportune tabelle parametriche ed uno specifico software, le fasi mineralogiche presenti all'interno del campione analizzato;

Condizioni strumentali:

Radiazione: CoK $\alpha$

Potenziale: 40KV

Corrente del filamento: 20 mA

Filtro: nichel

Intervallo di ripresa: da 10° a 60° 20

Velocità di scansione 2°20/min.

Passo di campionamento: 0,04° 20/min

### **Osservazione al microscopio elettronico a scansione (SEM)**

Il microscopio elettronico a scansione consente di osservare microtopograficamente il campione con risoluzione nanometrica.

Le immagini sono state ottenute da elettroni secondari emessi punto per punto dalla superficie di ogni campione, preventivamente metallizzato con oro o grafite, colpito da un fascio di elettroni primari. Inoltre attraverso la retrodiffusione di elettroni da parte degli elementi costituenti il campione sono state effettuate microanalisi qualitative che hanno consentito indagini puntuali dei campioni.

Le condizioni sperimentali adottate nelle analisi sono state le seguenti:

Strumentazione: Cambridge Stereoscan 360 con sistema di microanalisi EDS, Link Analytical (AN 10/55S), EHT: 20 KV, Probe current: 100 pA, W.D.: 25 mm.

### **Schede spettrocolorimetriche**

Le misure, effettuate riguardano tessere lapidee di colore bianco latteo.

Trattandosi di materiale lapideo, omogeneo cromaticamente, le misure sono state effettuate in 5 punti differenti dello stesso campione, al fine di ottenere maggiore rappresentatività del dato ottenuto.

Condizioni operative:

Strumento: Spettrocolorimetro X-RITE CA 22 Spectrophotometer

Illuminante: D65 tramite Angolo 10° (standard di misura)

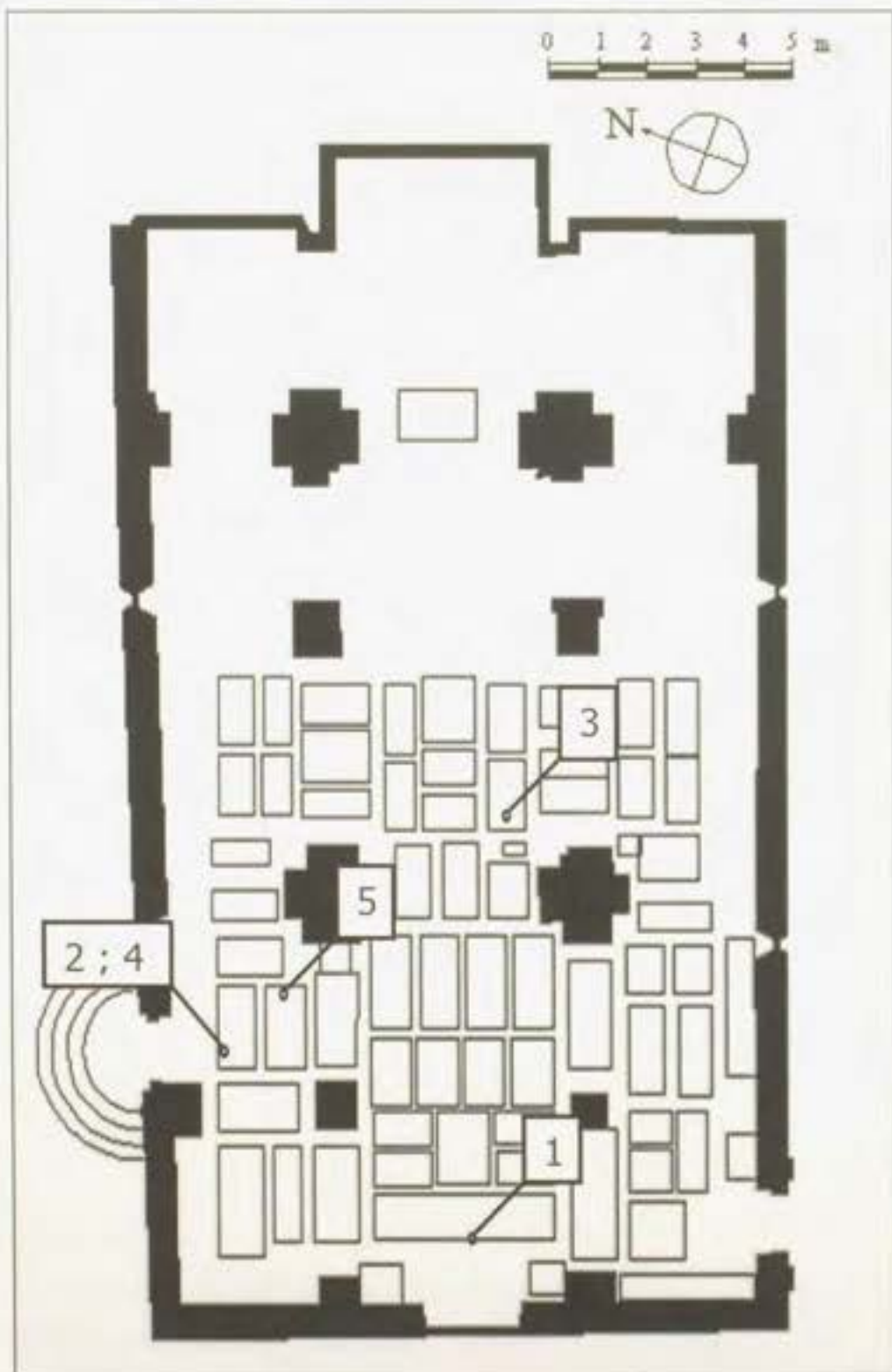
Spot: 2 mm

Ciascun valore è la media matematica di 5 misure rilevate nel medesimo punto

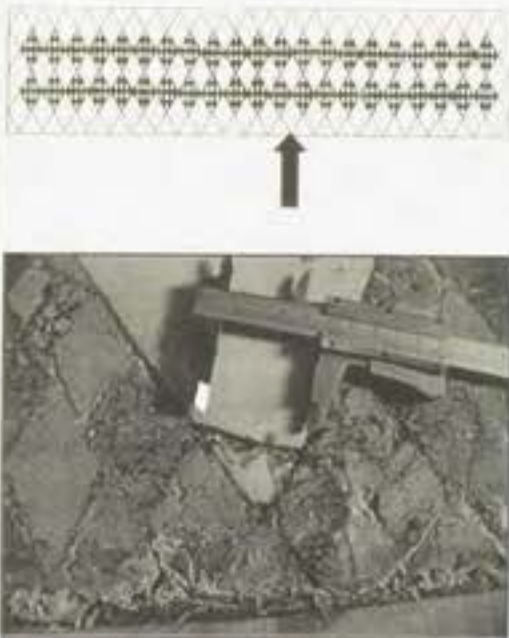
I MONUMENTI

# S. ADRIANO, San Demetrio Corone

## UBICAZIONE IN PIANTA DEI PUNTI DI CAMPIONAMENTO




SCHEDA DI CAMPIONAMENTO

CAMPIONE:	SAD 01	<i>Foto della zona del campione</i>
<p><b>Provenienza:</b></p>	<p>Navata centrale. Riquadro pavimentale davanti l'ingresso occidentale (riq. 43)</p> <p>Il riquadro mostra una fila di rombi bianchi verso occidente.</p> <p>Il campione è stato prelevato dal 13° rombo da sinistra, 10° da destra, guardando verso est.</p>	
<p><b>Oggetto:</b></p>	<p>Frammento di tessera lapidea bianca</p>	
<p><b>Caratteristiche oggetto:</b></p>	<p>Litotipo dall'aspetto corneo, colorazione bianco lattiginosa, frattura concoide</p>	
<p><b>Finalità:</b></p>	<p>Identificazione e caratterizzazione del litotipo; Caratterizzazione colorimetrica</p>	
<p><b>Indagini:</b></p>	<p>Sezione sottile; Analisi diffrattometrica ai raggi X; Colorimetria</p>	

CAMPIONE:	SAD 02	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Navatella settentrionale. Riquadro pavimentale davanti l'ingresso settentrionale (riq. 9)	 
<b>Oggetto:</b>	Frammento di tessera lapidea bianca.	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Litotipo dall'aspetto corneo, colorazione bianco lattiginosa, frattura concoide	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato.	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile. Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

CAMPIONE:	SAD 03	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Navata centrale. Riquadro SW della terza campata (riq. 26)	
<b>Oggetto:</b>	Frammento di tessera lapidea bianca.	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Litotipo dall'aspetto cristallino, colorazione bianco neve.	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato.	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile.	

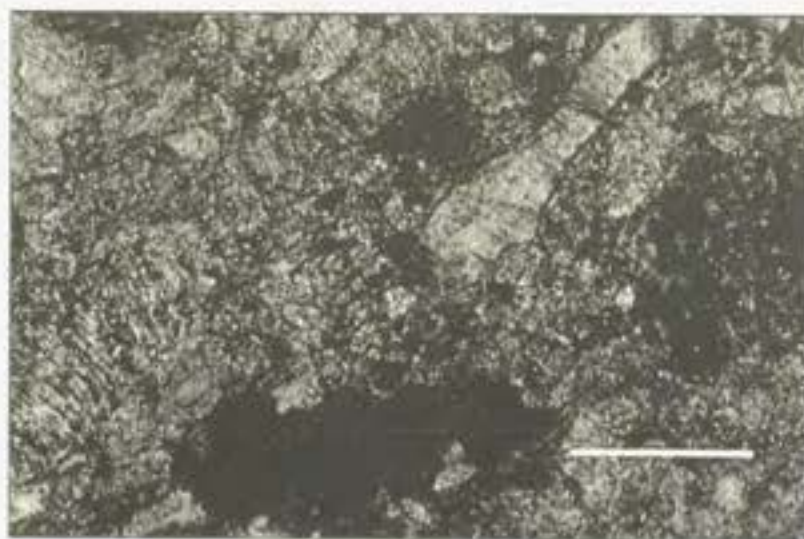
<b>CAMPIONE:</b>	<b>SAD 04</b>	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Navatella settentrionale; Riquadro pavimentale davanti l'ingresso settentrionale (riq. 9)	
<b>Oggetto:</b>	Frammento di malta di allettamento sotto il camp. SAC 02	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta di colore bianco- grigiastro con puntini bruni	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico petrografica, stato di conservazione.	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile. Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

CAMPIONE:	SAD 05	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Navatella settentrionale. Riquadro pavimentale adiacente al riquadro davanti l'ingresso settentrionale (riq. 10)	
<b>Oggetto:</b>	Tessera lapidea bianca.	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Litotipo dall'aspetto corneo, colorazione bianco lattiginosa.	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione colorimetrica	
<b>Indagini:</b>	Colorimetria	

CAMPIONE SAD 01

DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Calcare a grana fine, omogenea, mediamente di 0,1 mm, max. 0,4 mm, con matrice micritica abbondante in cui sono visibili a luoghi agglomerati peloidali. La grana è costituita da frammenti monocristallini di originari crinoidi, con accenni di deformazione plastica intracristallina. La tessitura è a



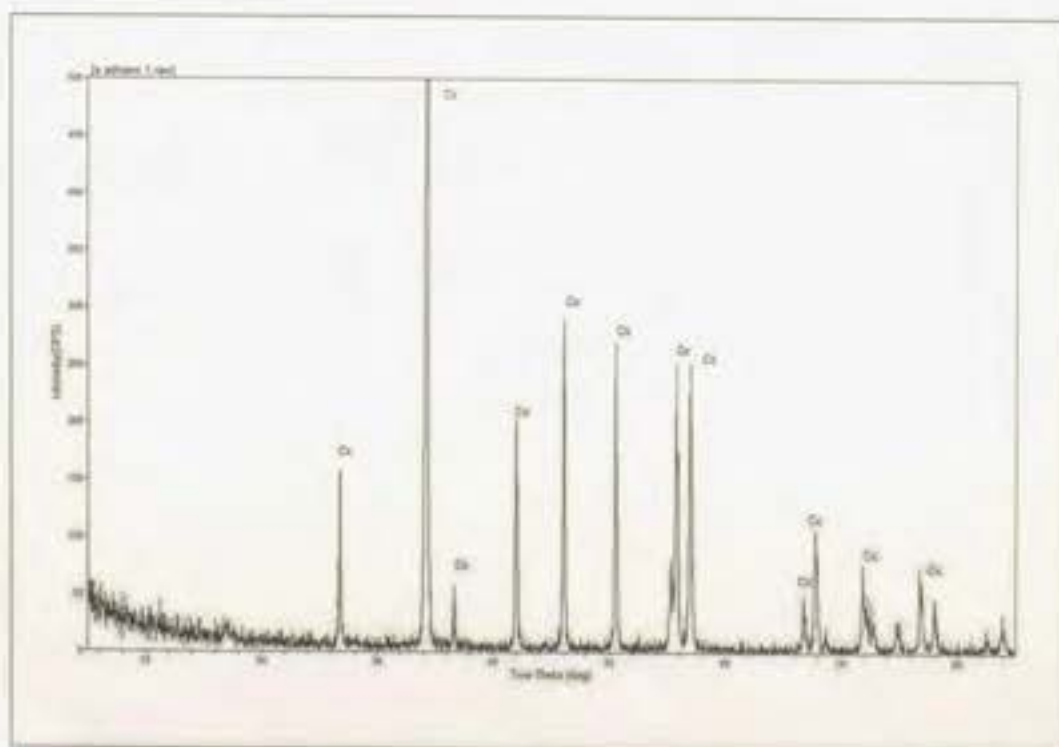
supporto di scheletro. In un'altra porzione prevalgono i bioclasti,

Microfotografia in sezione sottile del campione SAD 01  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol +

in particolare molluschi in matrice micritica, con proporzione grossolana di dimensioni fino a 3 mm.

DIFFRATTOMETRIA A RAGGI X (XRD)

L'analisi diffrattometrica ha rilevato la presenza di calcite.



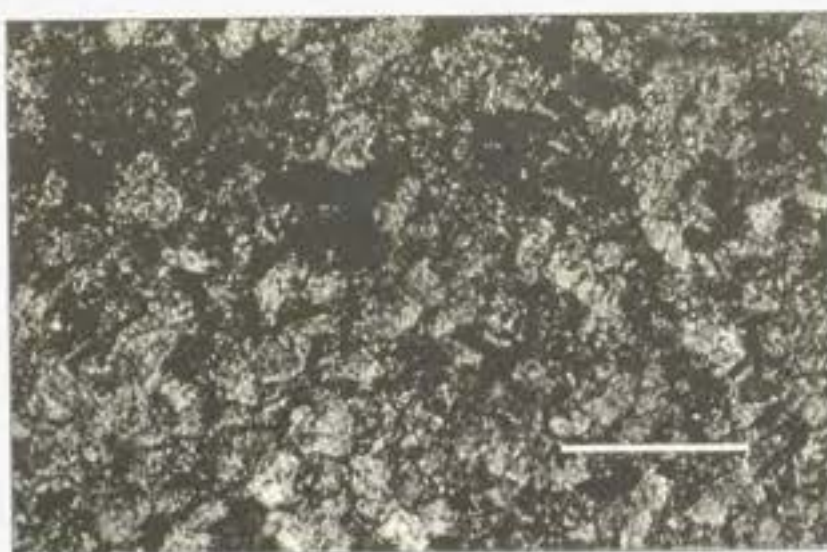
## ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA



## CAMPIONE SAD 02

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

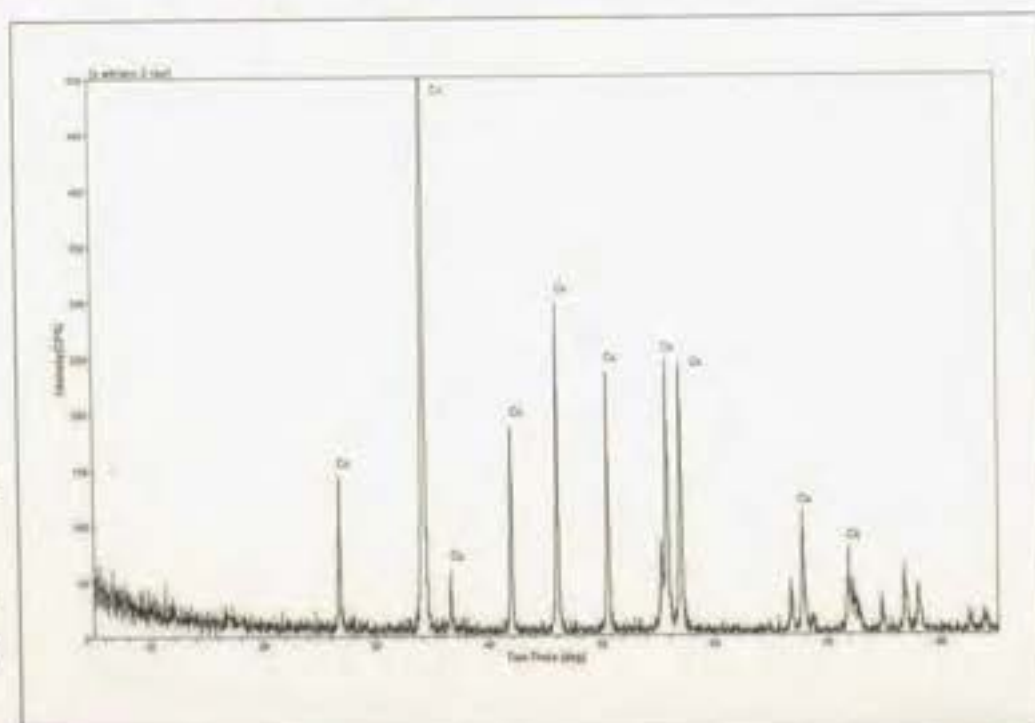
Si tratta di palombino, con grana uniforme, media di 0,2; max 0,4. La matrice micritica è abbondante. Nell'ambito della matrice si intravedono intraclasti e peloidi micritici. Si osservano segni, non tanto frequenti, di deformazione plastica intracristallina. La tessitura è a supporto di scheletro.



Microfotografia in sezione sottile del campione SAD 02.  
Barra dimensionale 200 micron; nikol +.

### DIFFRATTOMETRIA A RAGGI X (XRD)

L'analisi diffrattometrica ha rilevato la presenza di calcite.

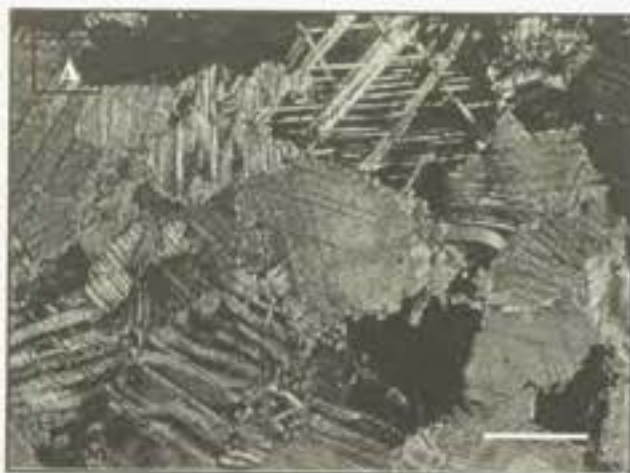


DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione presenta un tessuto xenoblastica lievemente scistosa, i grani di calcite hanno dimensioni grossolane e contorni piuttosto irregolari e lobati. La dimensione media dei grani è pari a 0,15 mm; quella massima (indice MGS) è pari a 2,1 mm.

Inoltre i singoli cristalli di calcite presentano evidenti segni di deformazione plastica intracristallina quali: estinzione a settori, fitta geminazione polisintetica, deformazione delle tracce di geminazione associata ad incipiente ricristallizzazione sincinematica (da *annelling*) lungo il contorno dei grani.

Tra i minerali accessori si individuano rare lamelle interstiziali di mica intorno ai 0,20 mm e granuli di minerali opachi, apatite, quarzo e feldspati.



Microfotografia in sezione sottile del campione SAD 03 .  
A) Barra dimensionale: 600 micron; nikol +  
B) Barra dimensionale: 200 micron; nikol +

DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di una malta costituita da clasti subangolosi di rocce metamorfiche e granuli monomineralici da esse derivate interclusi in una matrice micritica.

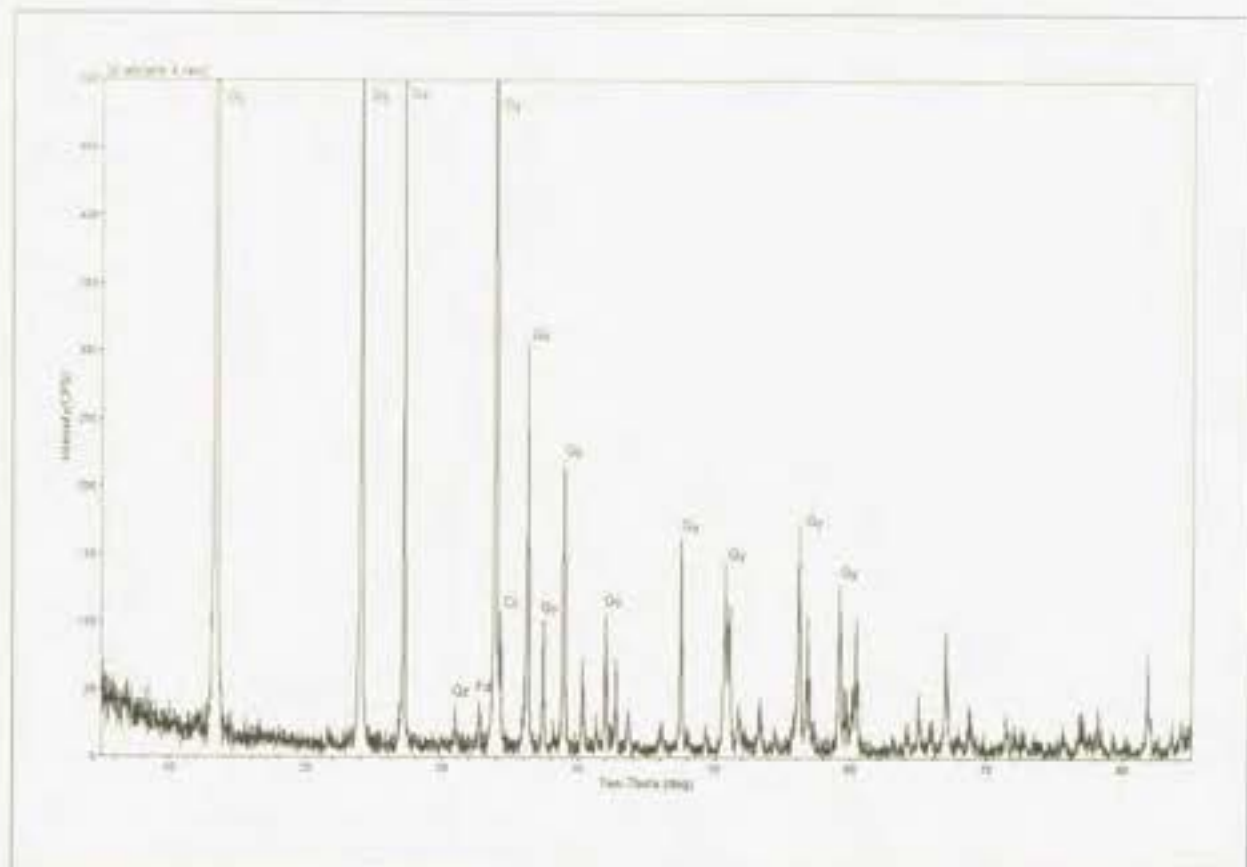
I granuli polimineralici sono rappresentati da gneiss eteroblastici e più raramente granuli di anfibolite e aggregati lepidoblastici di biotite.



Microfotografia in sezione sottile del campione SAD 04  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

Tra i granuli monomineralici si riconoscono quarzo, feldspati, biotite cloritizzata e raro pirosseno. I feldspati sono interessati spesso da alterazione argillitica o sericitica. L'aggregato presenta una granulometria eterogenea mediamente compresa nella classe della sabbia grossolana con diametro massimo di 1,5 mm. La matrice legante presenta una tessitura eterogenea: micritica con diffuse plaghe criptocristalline ed una struttura a grumi. In alcune porzioni si osserva una spinta alterazione che si manifesta con la cristallizzazione di gesso secondario che sostituisce l'originaria matrice carbonatica della malta.

## DIFFRATTOMETRIA A RAGGI X (XRD)



L'analisi diffrattometrica ha rilevato la presenza di gesso e tracce di quarzo, calcite e feldspato.

ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA




## S. MENNA, Sant'Agata dei Goti

### UBICAZIONE DEI CAMPIONI


L'unico campione prelevato dal pavimento è il campione SME 01, proveniente dal riquadro pavimentale prossimo all'ingresso della chiesa. Gli altri campioni provengono da tessere staccate per azione del degrado e conservate all'interno dell'edificio.

### SCHEDE DI CAMPIONAMENTO

CAMPIONE:	SME 01	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Riquadro pavimentale n°35	
Oggetto:	Tessera bianca	
Caratteristiche oggetto:	Calcarea compatto, fratturato, decoeso.	
Finalità:	Identificazione del litotipo	
Indagini:	Osservazione in sezione sottile; colorimetria	

<b>CAMPIONE:</b>	SME 02	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Campione erratico	
<b>Oggetto:</b>	Campione : frammento di tessera di calcare bianco con malta	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Le tessere sono spesse oltre 3 cm. La malta di allettamento risulta costituita da due strati differenti	
<b>Finalità:</b>	Identificazione del litotipo e caratterizzazione mineralogico-petrografica della malta	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile; colorimetria	

<b>CAMPIONE:</b>	SME 03	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Campione erratico	
<b>Oggetto:</b>	Malta dello strato di allettamento del campione SME 02	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta di colore grigio chiaro con frammenti di aggregato pozzolanico	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico-petrografica	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	SME.04	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Campione erratico	
<b>Oggetto:</b>	Malta dello strato di posa del campione SME 02	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta di colore grigio scuro con frammenti di aggregato pozzolanico, calcari e frammenti di porfido	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico-petrografica	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

**CAMPIONE SME 05 :** Da un frammento di tessere coese tra loro costituite da porfido verde antico, bianco e malta di allettamento, sono state eseguite le indagini sul bianco e sulla malta.

**CAMPIONE SME 06 :** Da un frammento di tessere coese tra loro costituite da porfido verde antico, bianco e malta di allettamento, sono state eseguite le indagini sul bianco e sulla malta.

## CAMPIONE SME 01

## DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

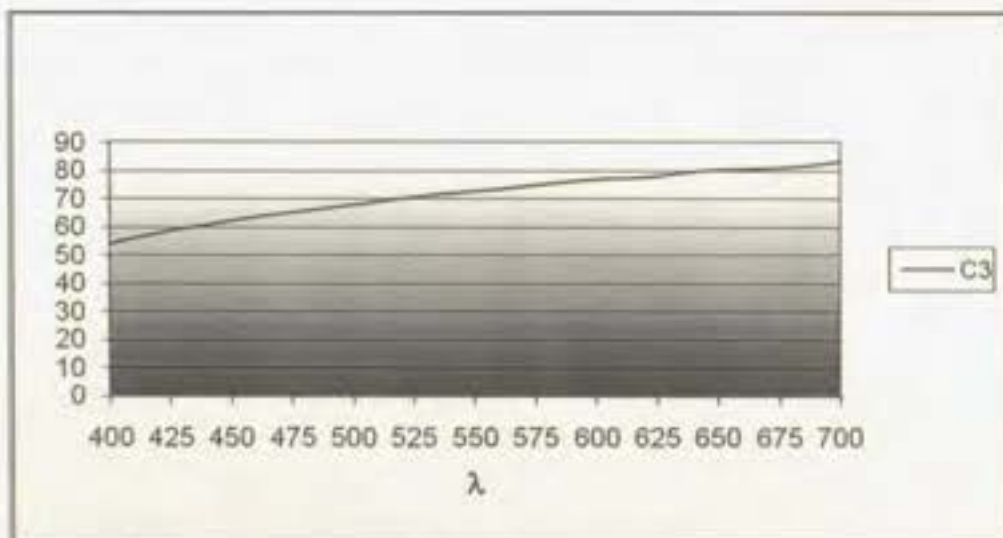
In questo campione sono abbondanti tanto i frammenti monocristallini di crinoidi quanto gli intraclasti e peloidi micritici. Sono presenti anche altri bioclasti riconducibili perlopiù a frammenti di gusci di molluschi. La matrice è microspartitica. Il campione presenta segni particolarmente evidenti dell'azione deformativa di origine tettonica, quali microgeminazione, estinzione a settori e piegatura della



Microfotografia in sezione sottile del campione SAD 04  
Barra dimensionale 300  $\mu\text{m}$  - nicoli+

stessa lamina di geminazione. La grana è mediofine, mediamente di 0,2 mm, max 0,5 mm.

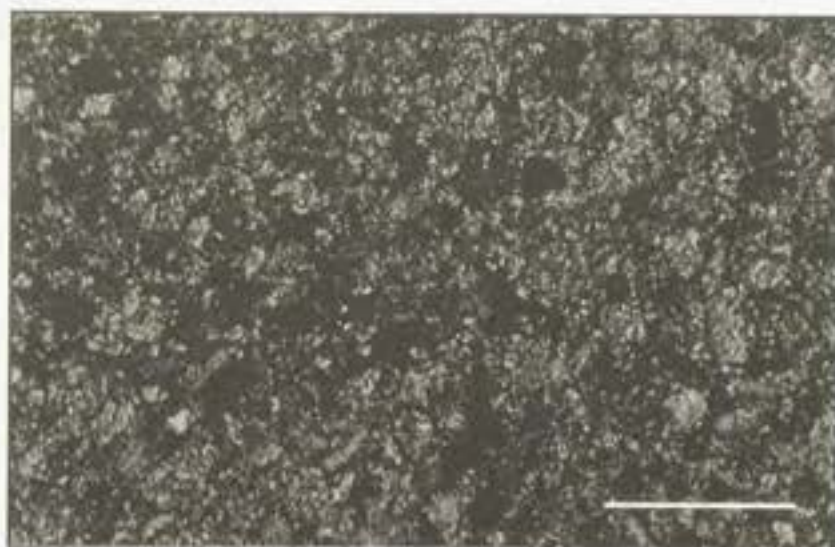
## ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA



**DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE:**

**Tessera**

Si tratta di un calcare bioelastico costituito prevalentemente da piastrine monocristalline di echinodermi (crinoidi) e subordinati altri bioclasti (frammenti di molluschi) in una matrice interstiziale micritica. La tessitura è a supporto di scheletro... La matrice si trova negli

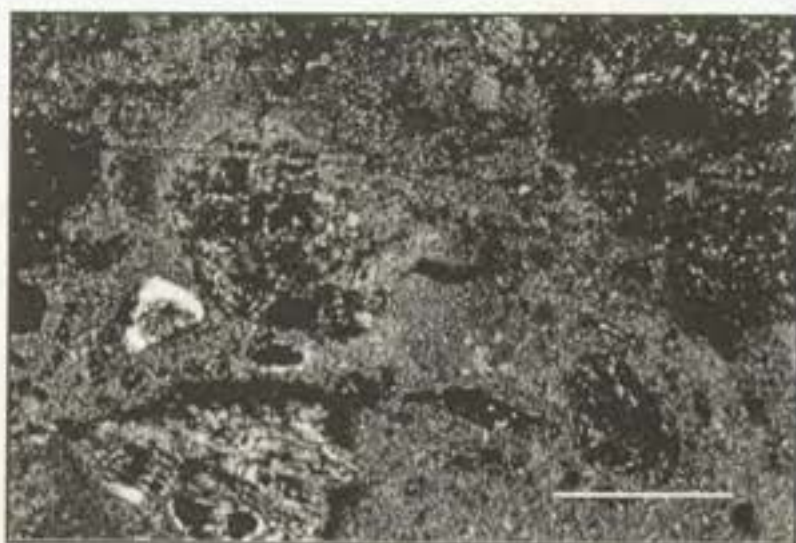


Microfotografia in sezione sottile del campione SME 02: tessera.  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

interstizi tra i crinoidi. I frammenti di crinoidi presentano dimensioni abbastanza uniformi (0.1 mm). Nell'insieme la tessitura è isotropa. I granuli più allungati sono sporadici, e non presentano orientamenti preferenziali. Si notano alcuni peloidi micritici interstiziale (ellissoidali o sub sferici).

**La malta**

A base di sola pozzolana e calce. La pozzolana è rappresentata da frammenti di pomice a grana molto eterogenea, tra 1 e 3 mm, con dimensioni massime fino a 5 mm, e frammenti cristallini: feldspato alcalino (sanidino), plagioclasio, chinopirosseno (salite o ferrosalite), biotite. Attorno ai granuli pomicei si osservano evidenti orli di

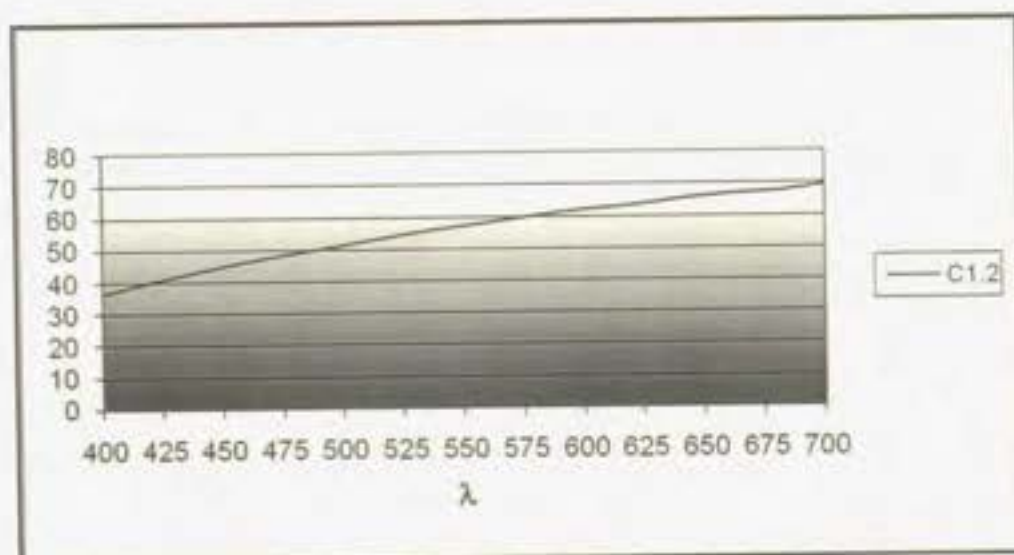


Microfotografia in sezione sottile del campione SME 02: malta.  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

reazione pozzolanica con la calce. La matrice legante è criptocristallina a bassa birifrangenza (porzioni criptocristalline o amorphe essenzialmente costituite verosimilmente da prodotti della

reazione pozzolanica come silicato idrato di calcio), con relitti visibili di granuli pomicei. Vi sono anche plaghe di carbonato micritico irregolarmente distribuito. In parte potrebbero essersi formate delle isole plaghe di calce carbonatata, se on si tratta di alterazioni secondarie dei prodotti di reazione pozzolanica. Nella malta si riscontrano frequenti vacuoli grossolani da 'bleeding' (segregazione dell'acqua da impasto), e anche canali, parzialmente o completamente occlusi da calcite microspartica. La calce presenta una struttura grumosa. Infine persiste una porosità intragranulare vescicolare, intrinseca dei granuli di pomice. Il rapporto aggregato legante, considerando la pozzolana relitta, si può stimare intorno a 2:1.

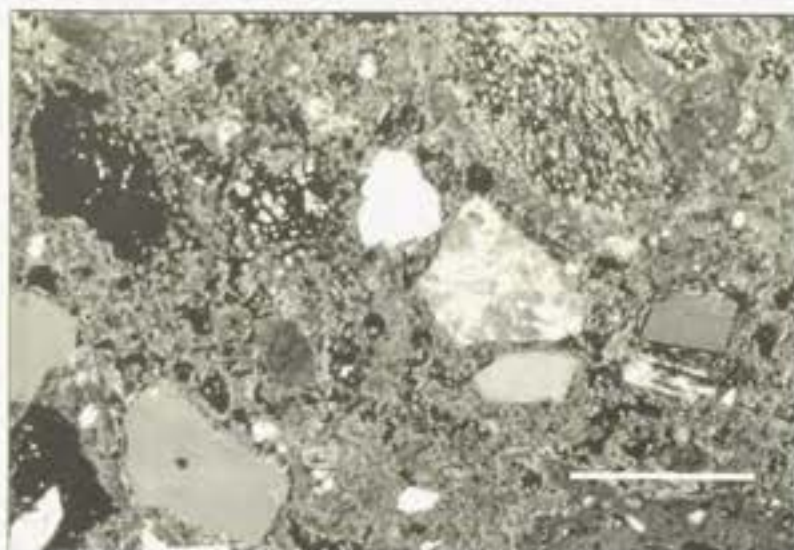
#### ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA



## CAMPIONE SME 03

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Malta a base di calce e pozzolana. La pozzolana è rappresentata da litoclasti vulcanici a struttura vitrofilica con elevato grado di vescicolazione, fino ad arrivare a una vera e propria struttura pomicea. La componente cristallina della pozzolana è rappresentata principalmente da fenocristalli di feldspato alcalino, ma anche plagioclasio,



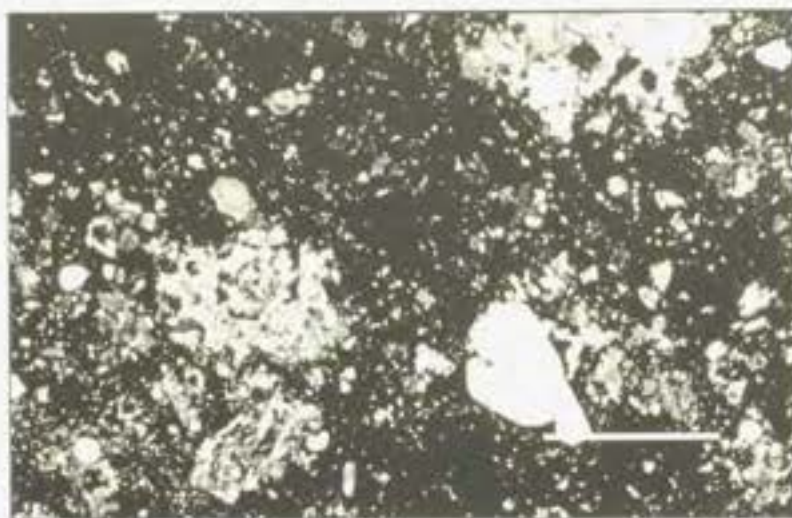
Microfotografia in sezione sottile del campione SME 03  
Barra dimensionale 1 mm; nicot+

clinopirosseno e subordinata olivina e biotite. Si riscontra anche qualche cristallo di calcite. La struttura della malta è molto eterogenea, costituita da una matrice di fondo micritica a grumi, con isole e plaghe amorfe nell'intorno dei granuli pomicei di pozzolana. Sono visibili molti vacuoli di forma irregolare, da minuti a grossolani, da 0,2 a 1 mm., e canali verosimilmente dovuti a segregazioni dell'acqua di impasto. Tali specificità a volte hanno carattere pervasivo, conferendo aspetto grumoso alla struttura della malta. Le dimensioni dell'aggregato pozzolanico sono molto eterogenee, dalla cenere vulcanica fine (0,1 mm.) ai 3 mm. Il rapporto aggregato legante, tenendo conto della pozzolana visibile che non ha reagito, è stimabile intorno a 1:2.

## CAMPIONE SME 04

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta sempre di una malta a base di calce e pozzolana, ma la reazione pozzolanica, a differenza del campione precedente, ha nettamente prevalso sulla carbonatazione. Infatti la matrice legante appare costituita prevalentemente da materiale amorfo con alcune sparse plaghe o grumi isolati di calcite micritica e



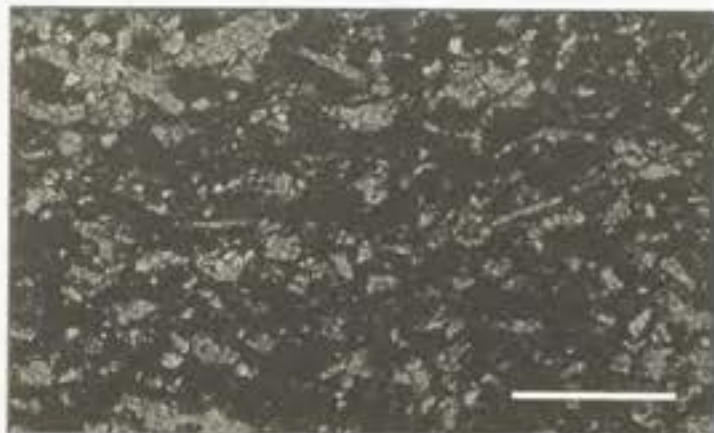
Microfotografia in sezione sottile del campione SME 04.  
Barra dimensionale 1mm; nicol+

microspatitica, in alcune porzioni sparitica. In ogni caso la matrice è prevalentemente amorfa. La pozzolana, rappresentata da clasti vulcanici a tessitura pomicca e subordinati granuli cristallini, ha dimensioni molto eterogenee, da fini a molto grossolane, con un max di 8 mm. Nei clasti di maggiore dimensione si notano fenocristalli di feldspato alcalino, e subordinato plagioclasio e clinopirosseno. Il rapporto aggregato legante, sebbene difficile da valutare per la pervasiva reazione pozzolanica, è stimabile intorno a 3:1.

DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

**Tessera**

Palombino in una diversa varietà. Qui sono abbondanti i frammenti di molluschi. Le dimensioni dei bioclasti e dei frammenti di echinodermi sono piuttosto piccoli, a grana uniforme, dimensioni intorno allo 0,1 mm, max 0,3. La matrice è costituita da calcite micritica interessata da incipiente ricristallizzazione neomorfica; a

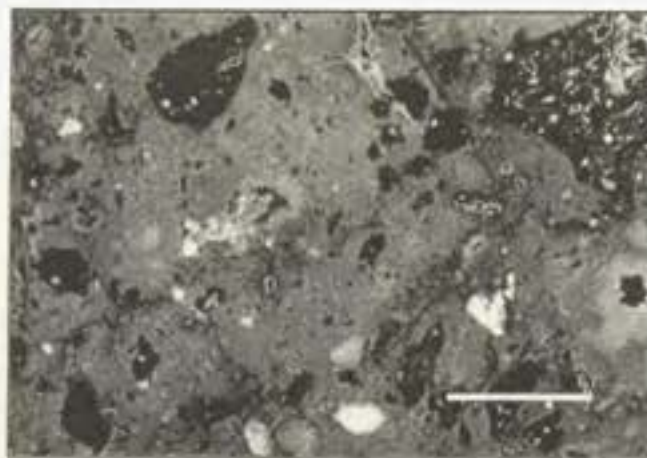


Microfotografia in sezione sottile del campione SME 05: tessera.  
Barra dimensionale 300  $\mu$ m ; nicol<sup>+</sup>

luoghi è possibile distinguere nella matrice una struttura di tipo peloidale, con peloidi di dimensioni analoghe con il resto dei bioclasti. La matrice è abbondante e la tessitura pertanto può essere definita a supporto di matrice. La prevalente disposizione disorientata dei clasti di forma allungata definisce una tessitura anisotropa. Il campione comunque rappresenta una varietà dello stesso tipo litologico descritto per le tessere bianche di San Menna.

**La malta**

La malta è analoga alla precedente, ma il rapporto tra cocciopesto e pozzolana propende nettamente a favore del primo componente. Orientativamente è stimabile intorno a 4:1. Il rapporto complessivo tra aggregato e legante è invece stimabile intorno 1:3. Il legante è costituito prevalentemente da calcite micritica, ed ha una struttura a grumi. Molti di questi grumi presentano fessurazioni



Microfotografia in sezione sottile del campione SME 05: malta.  
Barra dimensionale 1 mm ; nicol<sup>+</sup>

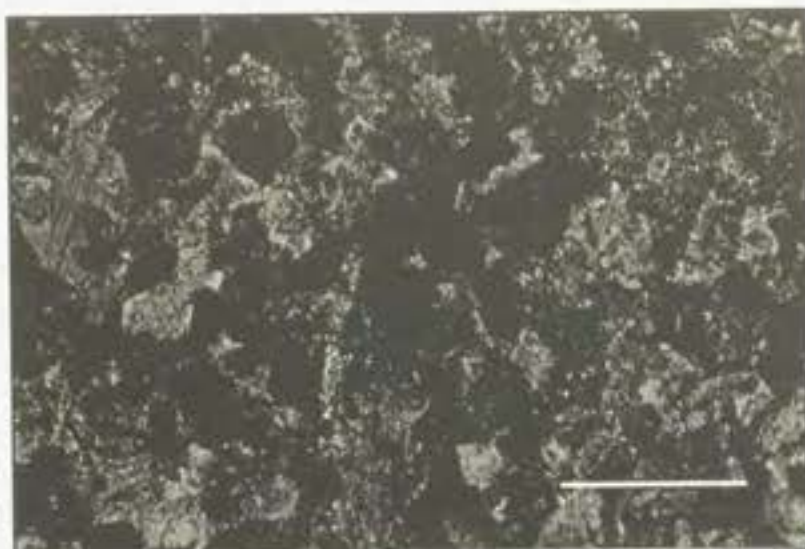
da espansione. Al microscopio non si osservano evidenti orli di reazione pozzolanica. La pozzolana è rappresentata da granuli pomicei, litoclasti vulcanici e frammenti cristallini di minerali vulcanici rappresentati da plagioclasio, feldspato alcalino, clinopirosseno.

## CAMPIONE SME 06

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE:

#### Tessera

Palombino a grana omogenea, leggermente più grossolana rispetto all' R4, con dimensione media di 0,2 mm, massima di 0,6. Oltre ai frammenti di crinoidi, sono presenti peloidi e intraclasti micritici, secondo un rapporto 1:1. Subordinati frammenti di gusci di molluschi. La matrice interstiziale è micritica, quasi microspartica, a grana leggermente maggiore rispetto

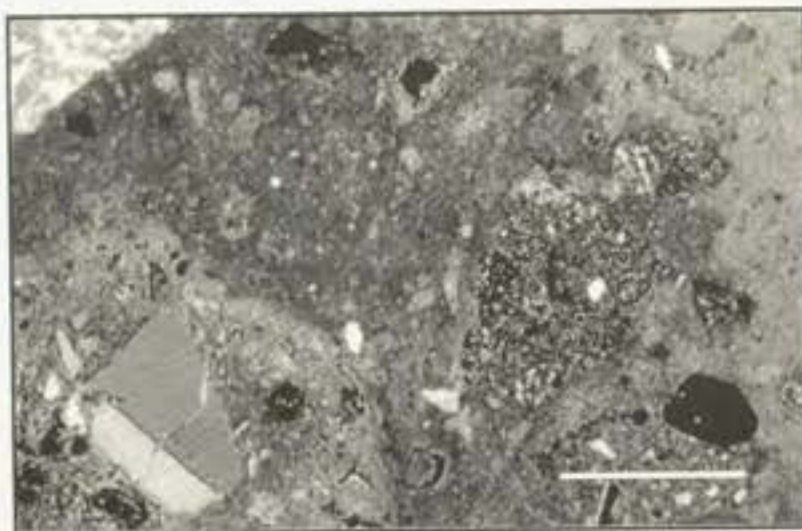


Microfotografia in sezione sottile del campione SME 06: tessera. Barra dimensionale 300  $\mu$ m : nicol+

alla micrite dei crinoidi e degli intraclasti. La tessitura è a supporto di scheletro.

#### La malta

Pozzolonica, con qualche frammento di cocciopesto. Si tratta di una malta a base di calce, pozzolana e cocci pesto, mal distribuiti nell'impasto. Dove la pozzolana è più addensata la malta mostra, oltre a micrite carbonatata, anche prodotti da reazione pozzolanica. La maggior parte della micrite è



Microfotografia in sezione sottile del campione SME 06: malta. Barra dimensionale 1 mm : nicol+

calce carbonatata, con struttura a grumi. Nell'insieme è piuttosto povera di aggregato. Il rapporto aggregato legante è stimabile intorno 1:3. Il rapporto cocciopesto pozzolana è stimabile approssimativamente intorno 1:1.

## CAPPELLA PALATINA, Palermo

### RESOCONTAZIONE DELLE ANALISI

#### SCHEDA PAL 01

#### DESCRIZIONE

#### MACROSCOPICA

Tessera di forma triangolare grossolanamente sbazzata alla base e nelle facce laterali.

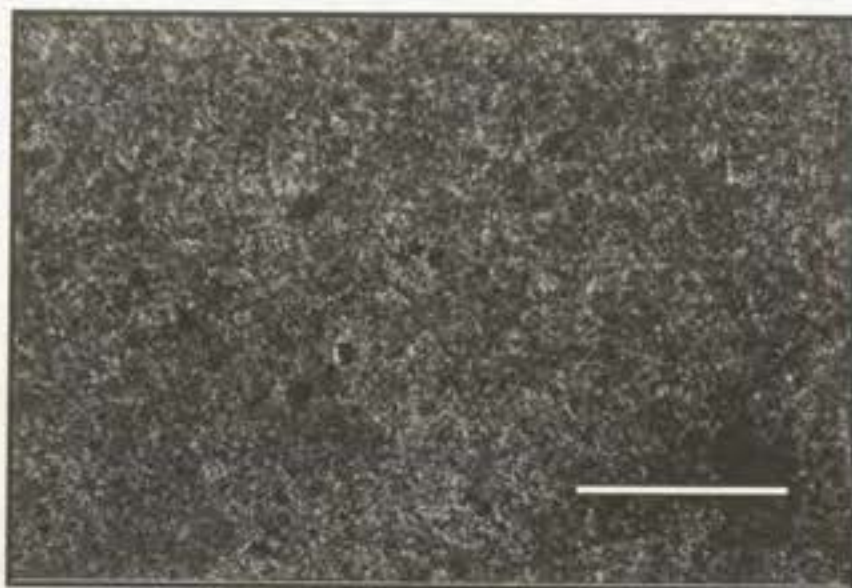
Dimensioni: spessore 8 mm, lato 9.5 mm.

Presenta una tinta uniforme, bianco lattiginosa. La superficie di frattura è concoide.



#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

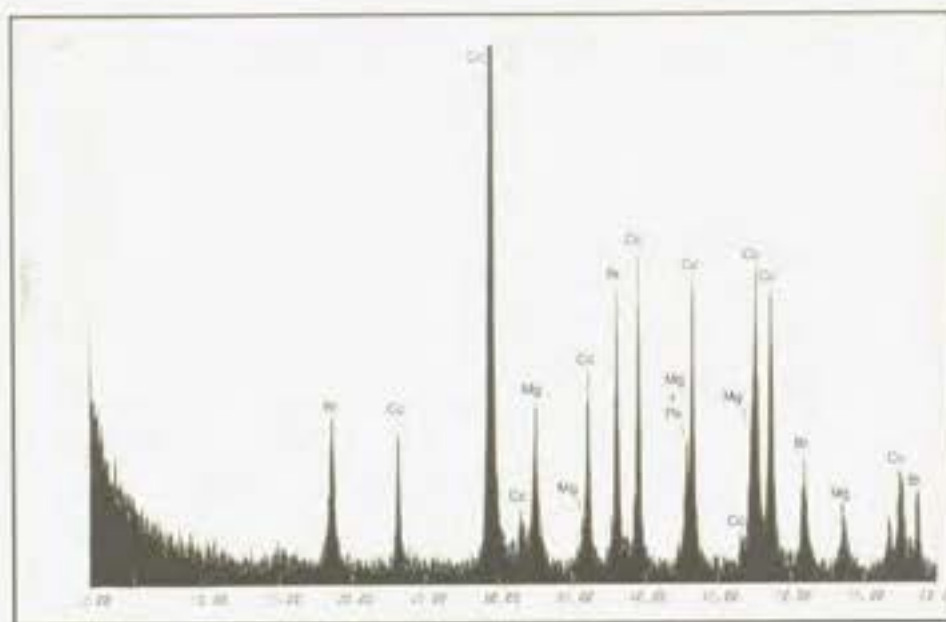
In alcune porzioni del campione si osservano le vestigia di originari cristalli di dolomite di cui se ne intravedono i contorni romboedrici. Inoltre si osservano delle cavità di forma irregolare, di dimensioni intorno a 0.1 mm.



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 01  
Barra dimensionale 300  $\mu\text{m}$  ; nicol+

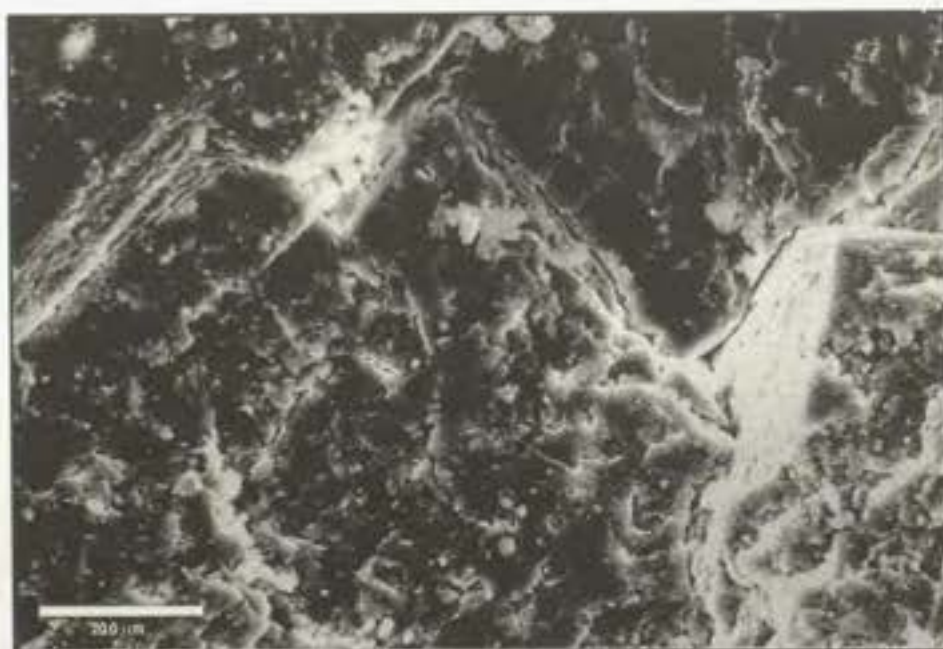
## ANALISI DIFFRATTOMETRICA

Br = Brucite  
Cc = Calcite  
Dl = Dolomite  
Mg = Magnesite  
Pe = Periclasio  
Qz = Quarzo



## OSSERVAZIONE AL MICROSCOPIO A SCANSIONE ELETTRONICA

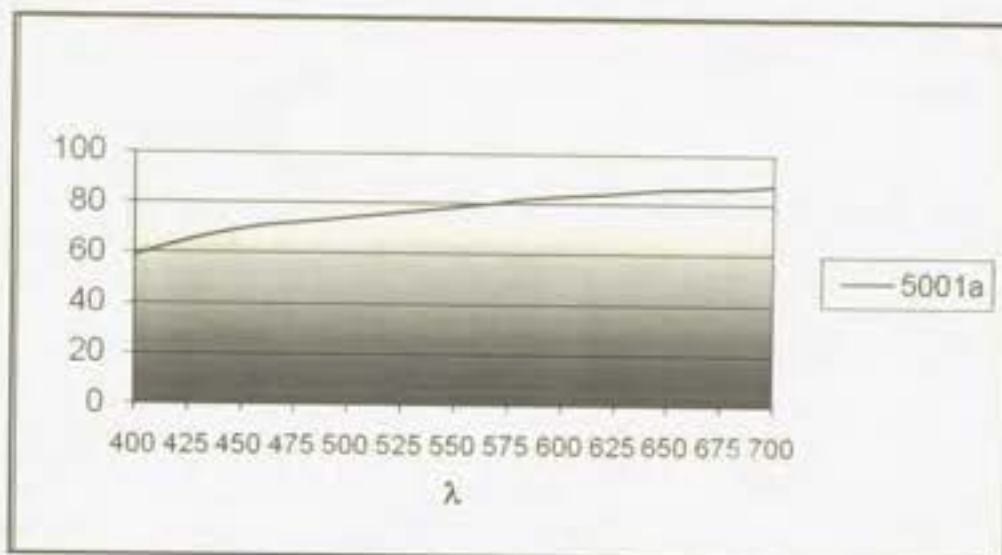
Le indagini al microscopio a scansione elettronica hanno consentito di evidenziare con maggior dettaglio gli aspetti tessiturali rilevati nelle indagini al microscopio ottico su sezione sottile. In



particolare si osserva la sostituzione dell'originario mosaico cristallino dolomitico da parte di calcite e/o magnesite micro-criptocristallina. La compagine neomorfica osservata ad elevati ingrandimenti presenta una tessitura sinterizzata definita dalla coalescenza dei cristalliti di aspetto simile a quello osservabile nei materiali ceramici. Queste osservazioni lasciano

supporre che la tessera in esame sia stata ricavata da un materiale artificiale derivante dalla calcinazione di un originario calcare dolomitico o di una dolomia.

#### ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA



## DESCRIZIONE

### MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera e parte della malta di allettamento.

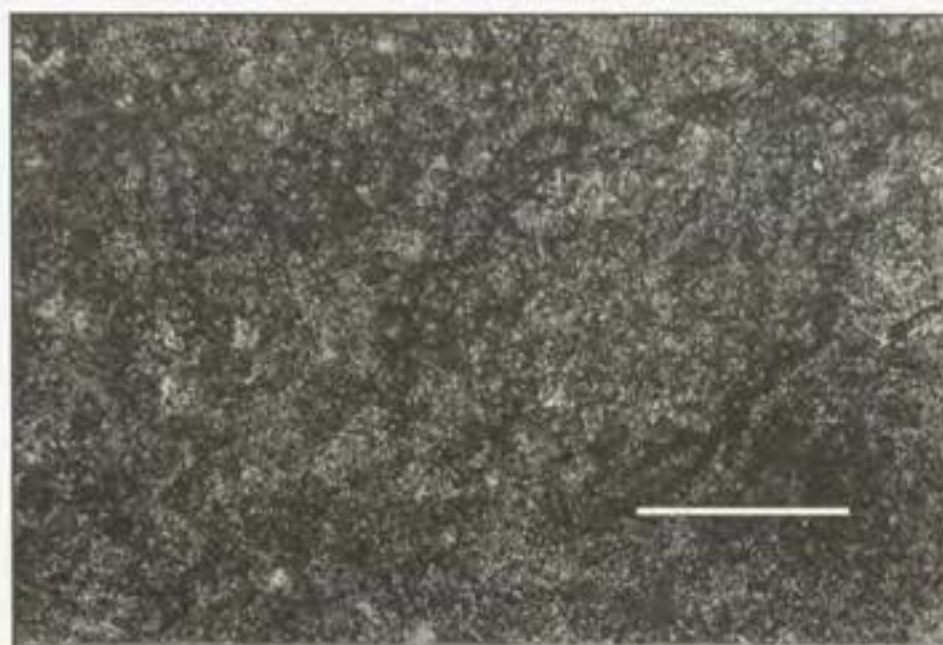
La tessera, grossolanamente sbazzata, ha la forma di un triangolo equilatero, con lato di 16 mm. Lo spessore è di 8 mm. Presenta una tinta uniforme bianco lattiginosa. La superficie di frattura è conoide.



La malta è caratterizzata dalla presenza di sporadici granuli di cocchiopesto in una matrice legante a struttura grumosa.

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera risulta costituita da una matrice micritica piuttosto compatta che ha parzialmente sostituito un precedente mosaico cristallino dolomitico a grana molto più grossolana (50-150  $\mu\text{m}$ ), con individui di forma subedrale ed euedrale, di cui



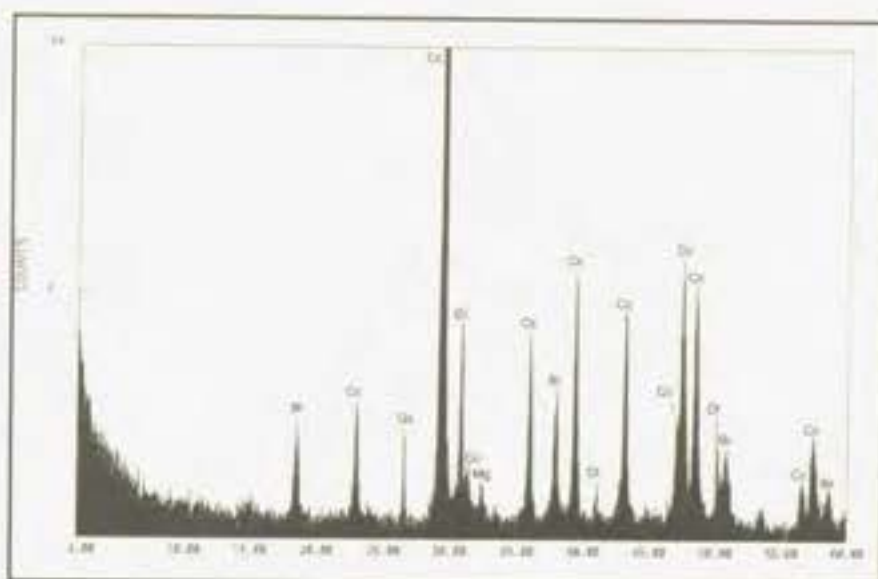
Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 02  
Nicol +; Barra dimensionale: 300  $\mu\text{m}$

rimangono plaghe residue. All'interno della compagine si osservano cavità molto grossolane di forma irregolare e dal contorno definito dall'abito romboedrico dei cristalli dolomitici, occlusi da calcite spatica a grana grossolana (2 mm).

La malta, visibile solo in parte in sezione sottile, appare molto povera d'aggregato, costituito da granuli di terracotta di dimensioni medio-grossolane, sporadici granuli di quarzo e bioclasti in una matrice legante carbonatica a tessitura criptoeristallina molto compatta.

## ANALISI DIFFRATTOMETRICA

Br = Brucite  
 Cc = Calcite  
 Dl = Dolomite  
 Mg = Magnesite  
 Pe = Periclasio  
 Qz = Quarzo



## OSSERVAZIONE

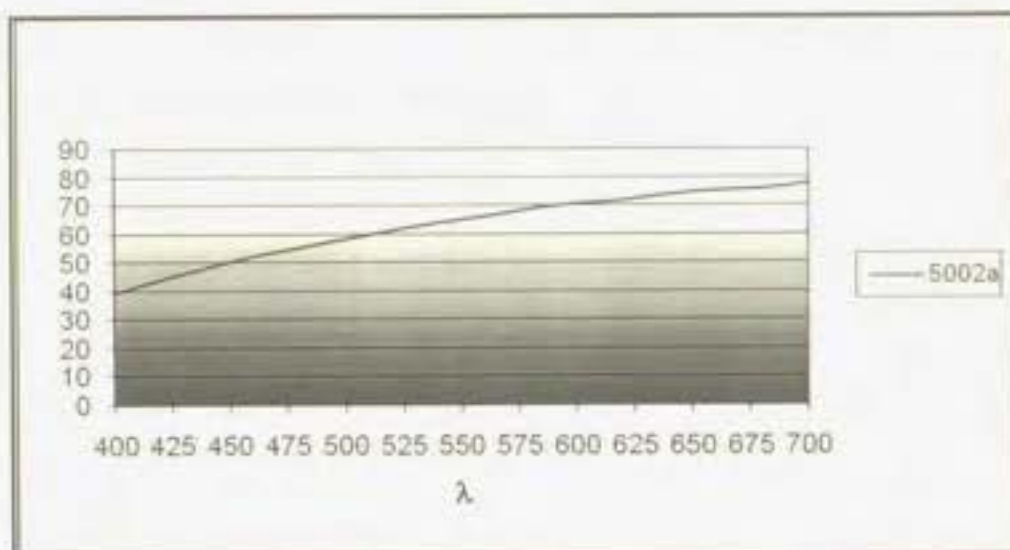
AL  
 MICROSCOPIO  
 A  
 SCANSIONE  
 ELETTRONICA  
 CAMPIONE: 5002-  
 1

Il campione in  
 esame presenta  
 caratteri  
 microstrutturali  
 analoghi a quelli



riscontrati nel campione 5001 (Vedi scheda 1). Nella foto a fianco si osserva un aggregato di cristalli lamellari di brucite interclusi nella matrice carbonatica.

# ANALISI SPETTROCOLORIMETRICA



## CAMPIONE PAL 03

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera quadrata di colore bianco candido grossolanamente sbazzata.

Dimensioni: spessore 8 mm, lato 9 mm.

La superficie di frattura è concoide.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera, osservata al microscopio in sezione sottile, risulta costituita da una matrice carbonatica micro-cristallina molto compatta, nella quale si distingue appena il mosaico cristallino originario, definito da grani subedrali-euedrali di dolomite

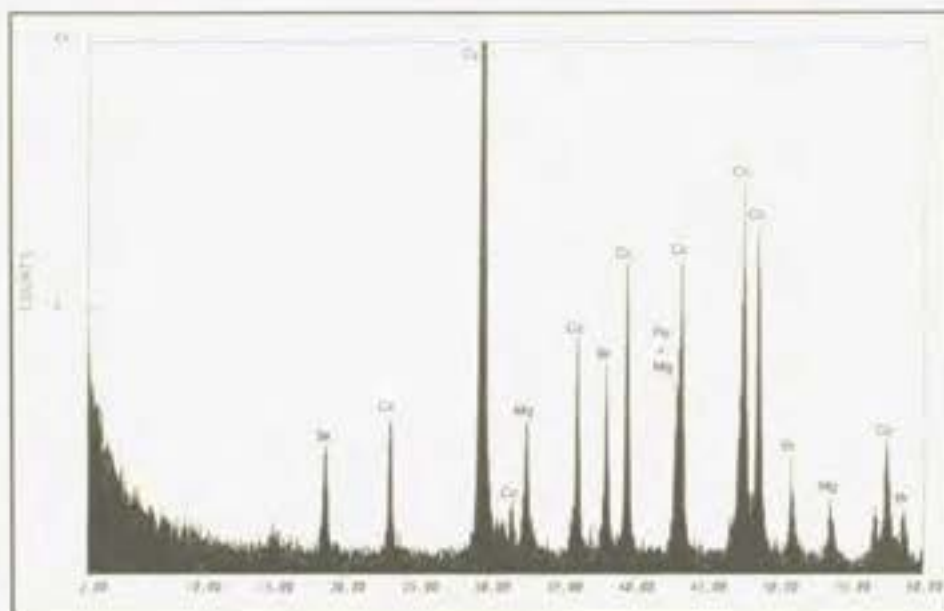


Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 03  
Nicol +; Barra dimensionale: 300  $\mu$ m.

di dimensioni medie intorno a 150-200  $\mu$ m. Si osservano inoltre alcune cavità di dimensioni massime intorno ad 1 mm occluse da calcite spatica. In prossimità di queste cavità si notano grani ben definiti, dalla forma romboedrica, che ne determinano il contorno.

# ANALISI DIFFRATTOMETRICA

- Br = Brucite
- Ce = Calcite
- Di = Dolomite
- Mg = Magnesite
- Pe = Periclasio
- Qz = Quarzo



### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera e parte della malta di allettamento.

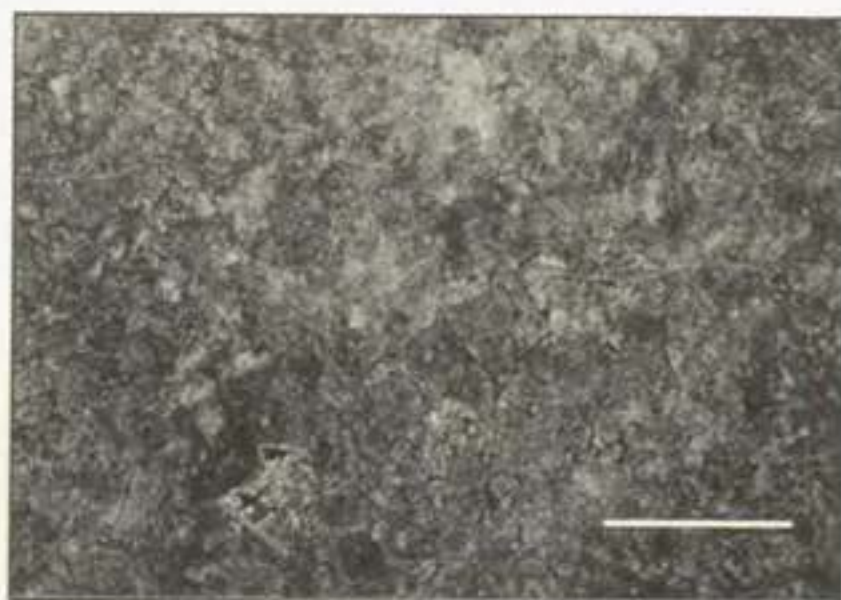
La tessera ha la forma di un triangolo equilatero, con lato di 12 mm. Lo spessore è di 9,5 mm. Essa appare grossolanamente sbazzata e levigata in una delle facce laterali. Presenta una tinta uniforme bianco lattiginosa. La superficie di frattura è concoide.



La malta è caratterizzata dalla presenza di sporadici granuli di cocciopesto in una matrice legante a struttura grumosa.

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera risulta costituita al microscopio da una matrice carbonatica finemente cristallina (micritica con plaghe microspartiche) piuttosto compatta. La matrice appare sostituire neomorficamente un originario mosaico cristallino, definito da grani subedrali-cuedrali di dolomite di dimensioni medie intorno a 150-200  $\mu\text{m}$ . Si osservano inoltre alcune cavità di dimensioni



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 04.  
Nicol +; Barra dimensionale: 300  $\mu\text{m}$ .

massime intorno ad 1 mm occluse da calcite spatica. In prossimità di queste cavità si notano grani ben definiti, dalla forma romboedrica, che ne determinano il contorno.

La malta, a base di calce, appare pressoché priva d'aggregato. Raramente si osservano clasti di terracotta di dimensioni intorno ai 100  $\mu\text{m}$ . Il legante mostra una tessitura micritica ed una struttura a grumi con pervasive fessure primarie (da ritiro).

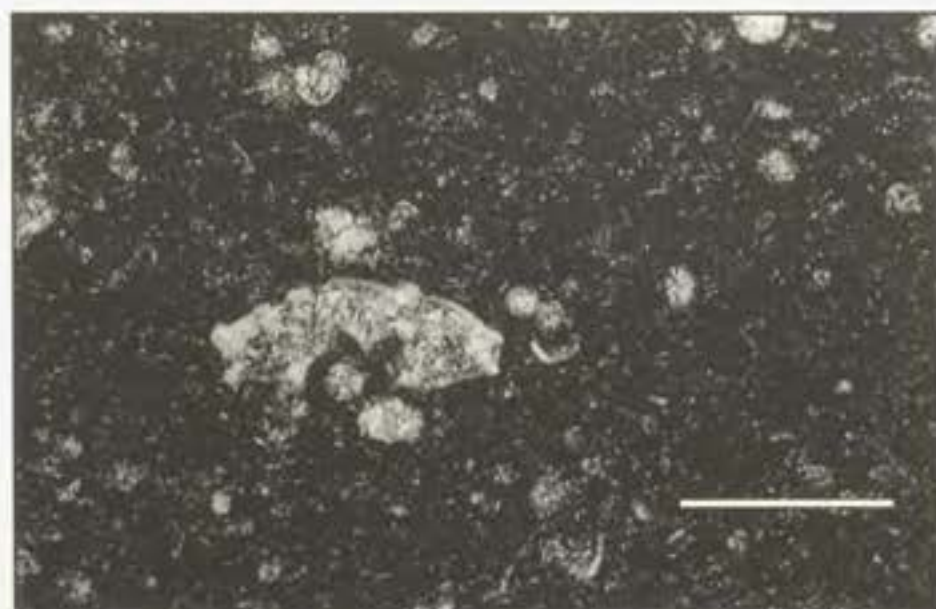
### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Si tratta di una tessera a forma di triangolo isoscele con base di 24 mm, altezza 12 mm e spessore 12 mm. Le superfici laterali appaiono levigate. Presenta una tinta uniforme di colore bianco lattiginoso con inclusioni puntiformi e sottili venature stilolitiche di colore grigio.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera presenta al microscopio una tessitura biomicritica definita dalla presenza di microfossili planctonici omogeneamente distribuiti in una matrice carbonatica fine. Tra i microfossili si riconoscono anche



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 05  
Nicol +; Barra dimensionale: 300 µm.

foraminiferi del genere *Globotruncana*. Le camere interne dei fossili appaiono occluse da calcite microspartica e/o spatica. Si osservano sporadiche suture stilolitiche marcate da ossidi di ferro.

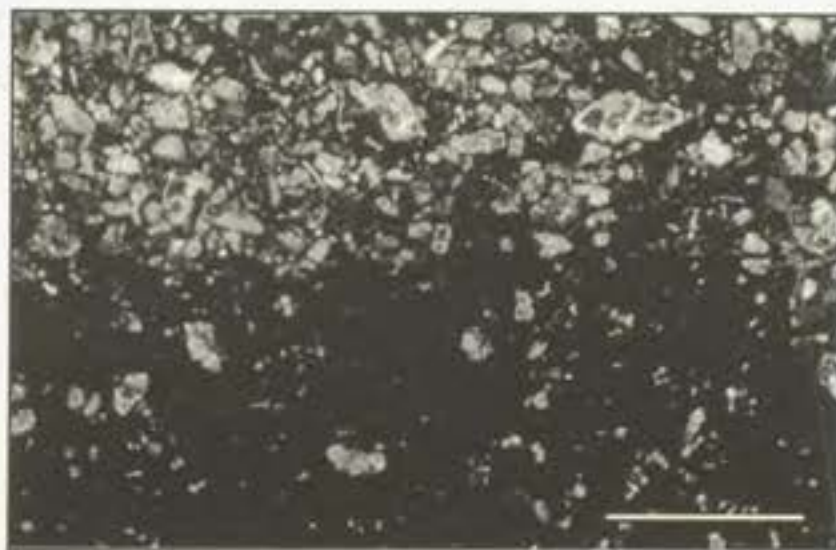
### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Il campione è costituito da un frammento informe di una tessera bianca di spessore pari ad 11 mm. Macroscopicamente il campione è caratterizzato da una tinta a bande lievemente differenti sui toni del grigio. Nella compagine si osservano inoltre suture stilolitiche e sottili vene di calcite spatica.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione presenta una struttura biomieritica definita dalla presenza di microfossili planctonici dispersi in una matrice carbonatica a grana molto fine, irrisolvibile al microscopio. Nella porzione centrale del campione si riscontra la presenza di una lamina, di spessore dell'ordine del centimetro,



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 06  
Nicol +; Barra dimensionale: 1 mm.

costituita da un alto addensamento di microfossili insieme a bioclasti. Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del genere *Globotruncana*, mentre i bioclasti sono perlopiù rappresentati da frammenti monocristallini d'echinodermi.

Si osservano vene molto sottili (10-30  $\mu\text{m}$ ) insieme con altre di notevole spessore (0,2-1,5 mm), con orientamento ortogonale rispetto all'originaria stratificazione, costituite da calcite rispettivamente microspatica e spatica.

## DESCRIZIONE

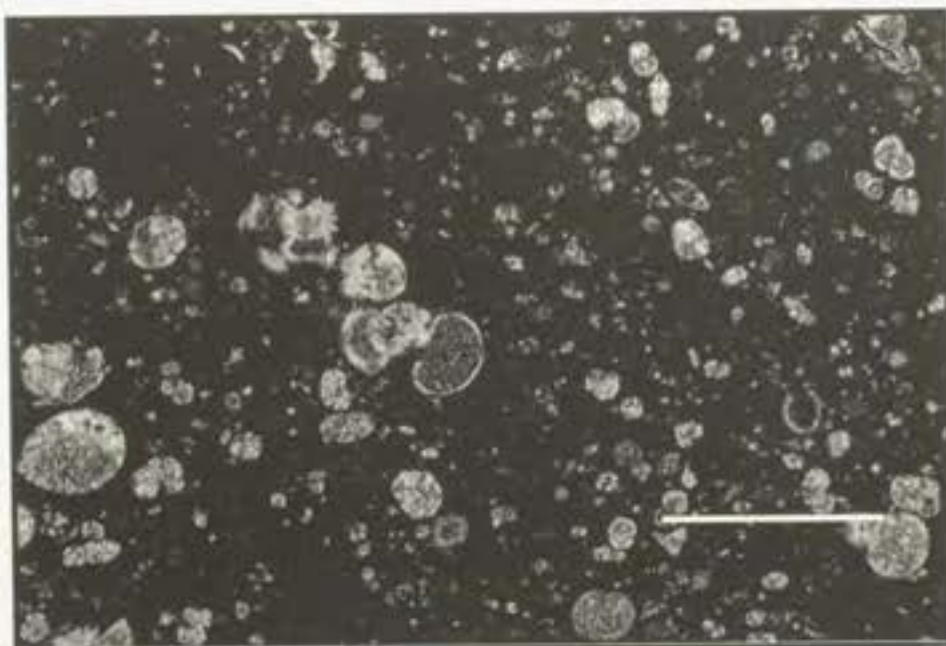
### MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera a forma di triangolo isoscele, con base di 19 mm e altezza di 10 mm. Lo spessore è di circa 6 mm. Le superfici laterali appaiono grossolanamente sbazzate. Macroscopicamente la tessera presenta una tinta di fondo avorio tendente al beige, con piccole macchie più chiare eterogeneamente diffuse e rare vene molto sottili.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Al microscopio la tessera mostra una tessitura biomicritica definita dalla presenza di microfossili planctonici (prevalentemente rappresentati da *globigerine*) in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine, irrisolvibile al

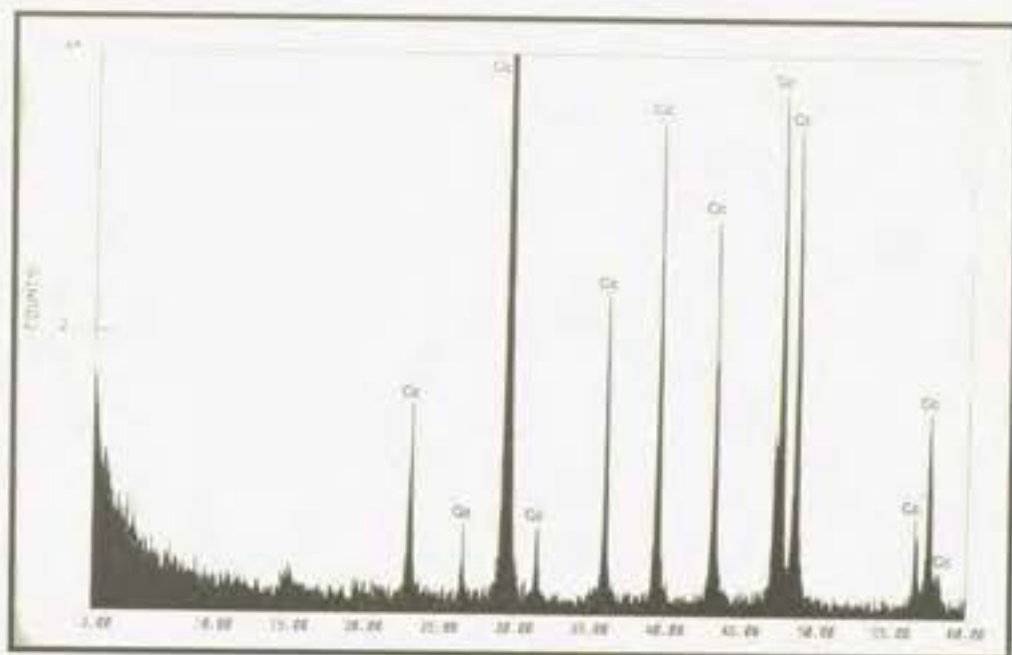


Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 07  
Nicol +; Barra dimensionale: 1 mm.

microscopio ottico. Le *globigerine* presentano una distribuzione tendenzialmente stratificata. Le cavità interne sono riempite da calcite microsparitica. Più raramente si osservano parziali riempimenti sparitici. Si osservano inoltre rare venature di spessore molto sottile (20  $\mu$ m), riempite da calcite microsparitica.

# ANALISI DIFFRATTOMETRICA

- Br = Brucite
- Cc = Calcite
- DI = Dolomite
- Mg = Magnesite
- Pe = Periclasio
- Qz = Quarzo



### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Si tratta di una tessera a forma di triangolo isoscele con base 15 mm, altezza 9 mm e spessore 8,5 mm. Le superfici laterali appaiono levigate. Presenta una tinta uniforme di colore bianco avorio con inclusioni puntiformi e sottili venature di colore grigio.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Al microscopio la tessera mostra una tessitura

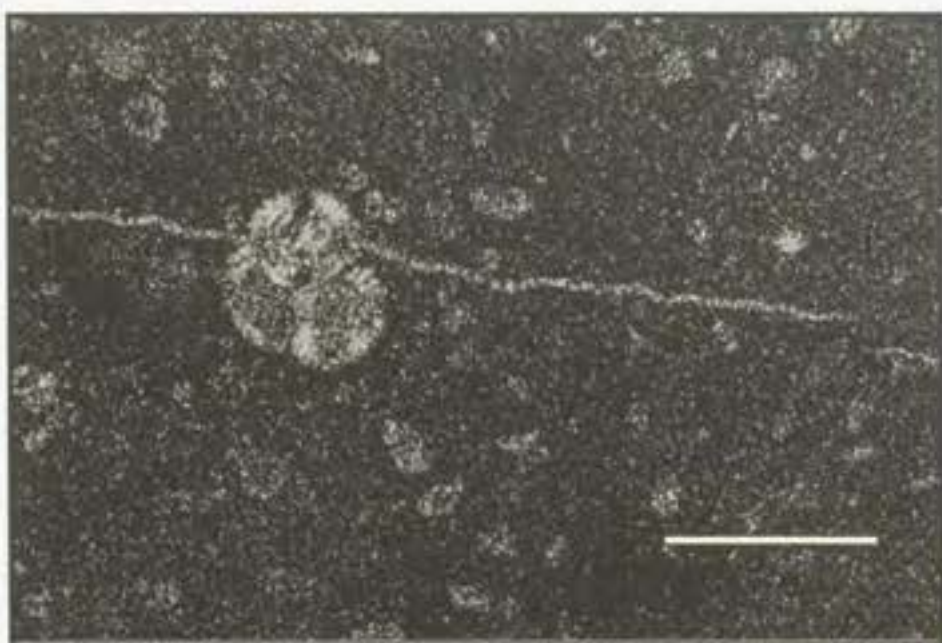
biomicritica definita dalla presenza di microfossili

planctonici in una matrice carbonatica omogenea e

compatta. Tra i microfossili si riconoscono

foraminiferi del genere *Globigerina*

e *Globorotalia*. Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microsparitica e spatica. Si osservano sottili vene di calcite microsparitica di spessore intorno ai 10  $\mu\text{m}$ .



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 08.  
Nicol +; Barra dimensionale: 300  $\mu\text{m}$ .

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera rettangolare, di colore bianco avorio tendente al beige.

Le superfici laterali appaiono levigate.

Macroscopicamente la tessera presenta piccole inclusioni puntiformi e sottili venature di colore grigio.

Dimensioni: spessore 8 mm, lati 10x16 mm.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Al microscopio la tessera mostra una tessitura biomicritica definita dalla presenza di microfossili planctonici in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine, irrisolvibile al microscopio ottico.



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 09  
Nicol +; Barra dimensionale: 300  $\mu$ m.

Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del genere *Globigerina* e *Globorotalia*. Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite micritica e/o microsparitica. Si osservano rare vene di calcite microsparitica di spessore intorno ai 50  $\mu$ m.

## CAMPIONE PAL 10

### DESCRIZIONE

#### MACROSCOPICA

Il campione è costituito da una tessera rettangolare, di colore bianco avorio tendente al beige.

Le superfici laterali appaiono levigate.

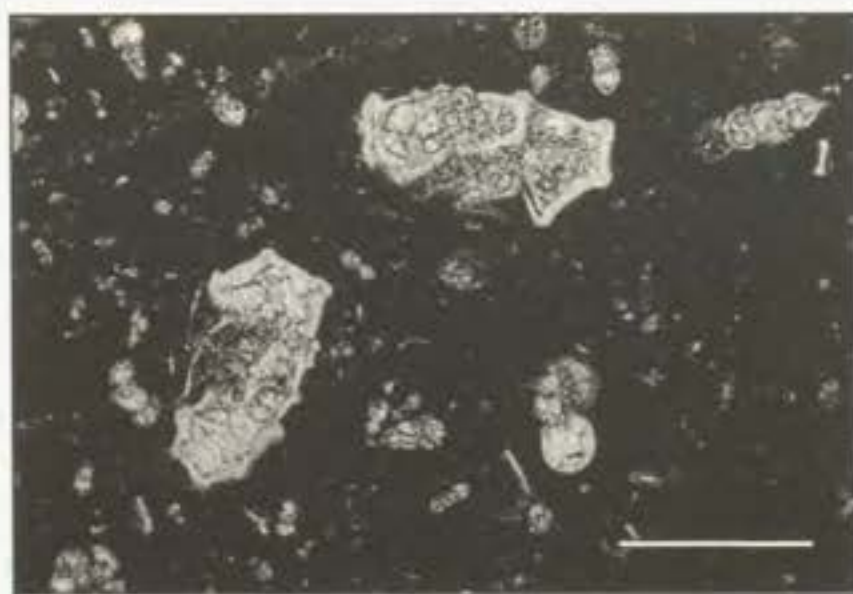
Macroscopicamente la tessera presenta abbondanti inclusioni puntiformi, sottili venature di colore grigio e diverse tracce di levigatura.

Dimensioni: spessore 9 mm, lati 12x20 mm.



#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione al microscopio mostra una tessitura biomicritica costituita da microfossili planctonici in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine. Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del genere *Globotruncana*. Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microsparitica e spatica. Raramente si osservano sottilissime venature di calcite microsparitica o di ossidi di ferro.



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 10  
Barra dimensionale: 300  $\mu$ m.

## CAMPIONE PAL 11

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Il campione è costituito da un frammento di tessera a forma di triangolo equilatero, di colore bianco lattiginoso.

Le superfici laterali appaiono levigate.

Macroscopicamente la tessera presenta inclusioni puntiformi.

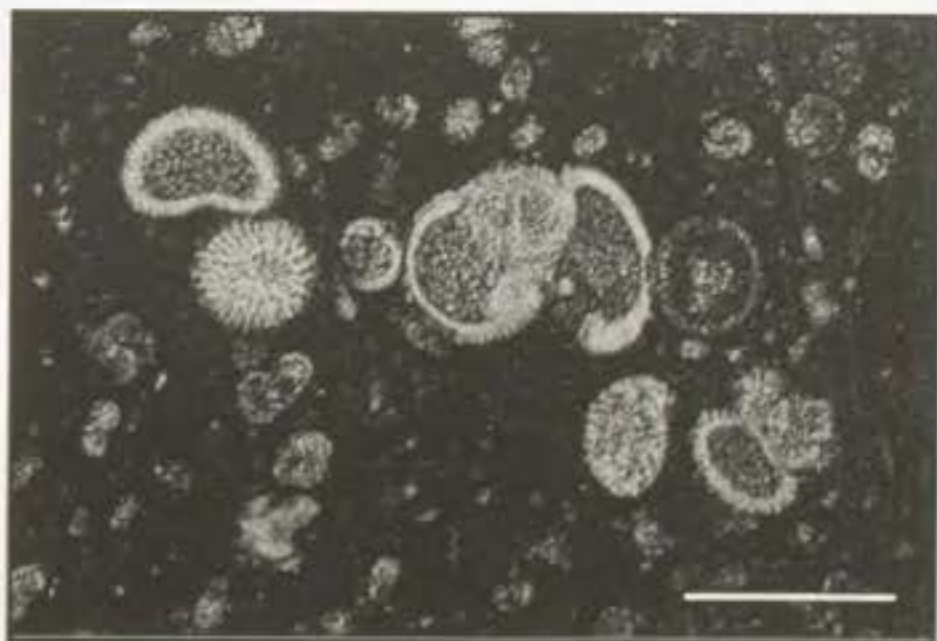
Dimensioni: spessore 7 mm, lato 16 mm.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Al microscopio la tessera mostra una tessitura biocritica definita dalla presenza di microfossili planctonici in una matrice carbonatica finemente cristallina, omogenea e compatta. Tra i microfossili si riconoscono *Globigerine* e più raramente *Globorotalie*.

Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microspartita.



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 11  
Barra dimensionale: 300 µm.

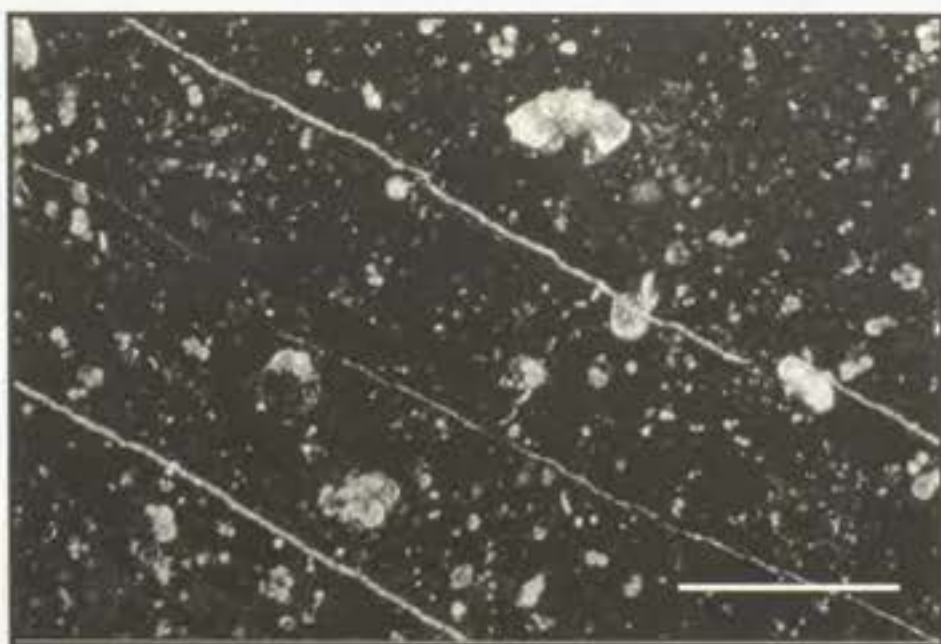
### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Si tratta di una tessera a forma di triangolo isoscele con base di 25,5 mm, altezza 11 mm e spessore 14 mm. Le superfici laterali appaiono levigate. Presenta una tinta uniforme di colore bianco lattiginoso con inclusioni puntiformi e sottili venature di colore grigio.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione al microscopio mostra una tessitura biomicritica costituita da microfossili planctonici in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine. Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL 12  
Barra dimensionale: 1 mm.

genere *Globotruncana*. Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microspartica e spatica. Raramente si osservano sottilissime venature di calcite microspartica e sporadiche macchie di ossidi di ferro.

## CAMPIONE PAL. 13

### DESCRIZIONE

#### MACROSCOPICA

Si tratta di una tessera quadrangolare (parallelogramma) con lati di 28 mm e 9 mm. Lo spessore è di circa 6 mm. Le superfici laterali appaiono ben levigate.

Macroscopicamente la tessera è caratterizzata da una tinta

eterogenea, di fondo bianco lattiginoso con macchie e plaghe irregolari sui toni del beige. La frattura è concoide.



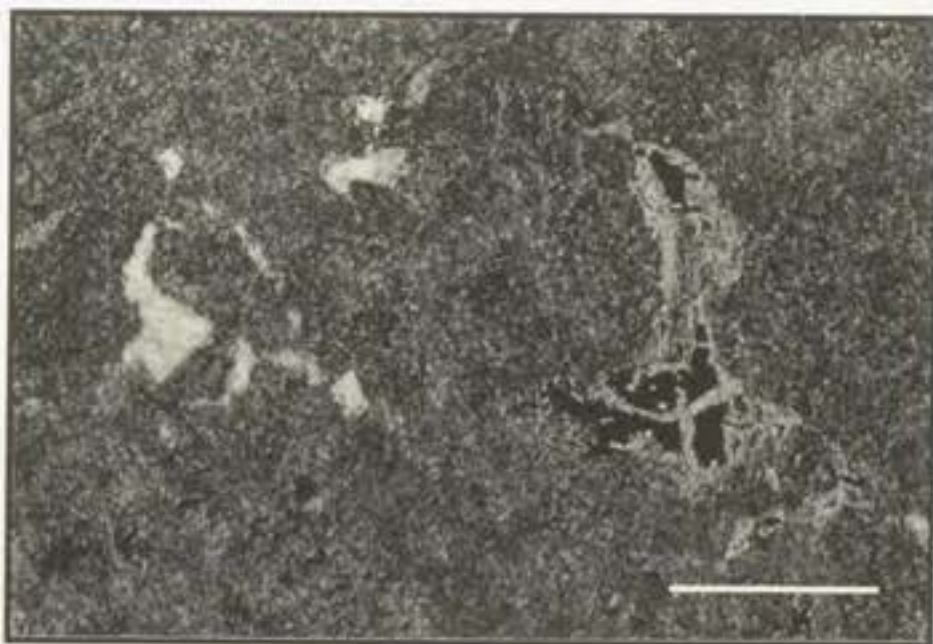
#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera presenta al microscopio una compagine carbonatica micritica a struttura molto compatta.

Osservando il campione al solo polarizzatore è possibile distinguere plaghe e noduli a grana poco più grossolana che corrispondono alle macchie beige notate su scala macroscopica.

Disperse nella

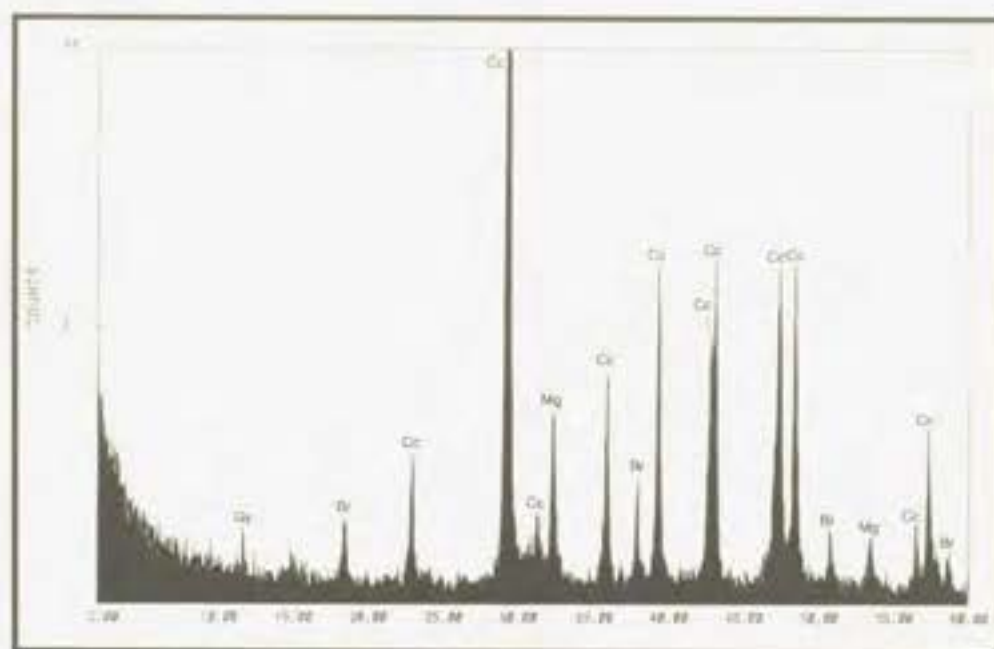
compagine si notano sporadiche cavità dal contorno seghettato, definito dall'abito romboedrico degli originari cristalli di dolomite, occluse da monocristalli di calcite spatica a grana grossolana (0,5-0,2 mm).



Microfotografia in sezione sottile del campione PAL. 13  
Nicol + Barra dimensionale: 300  $\mu$ m.

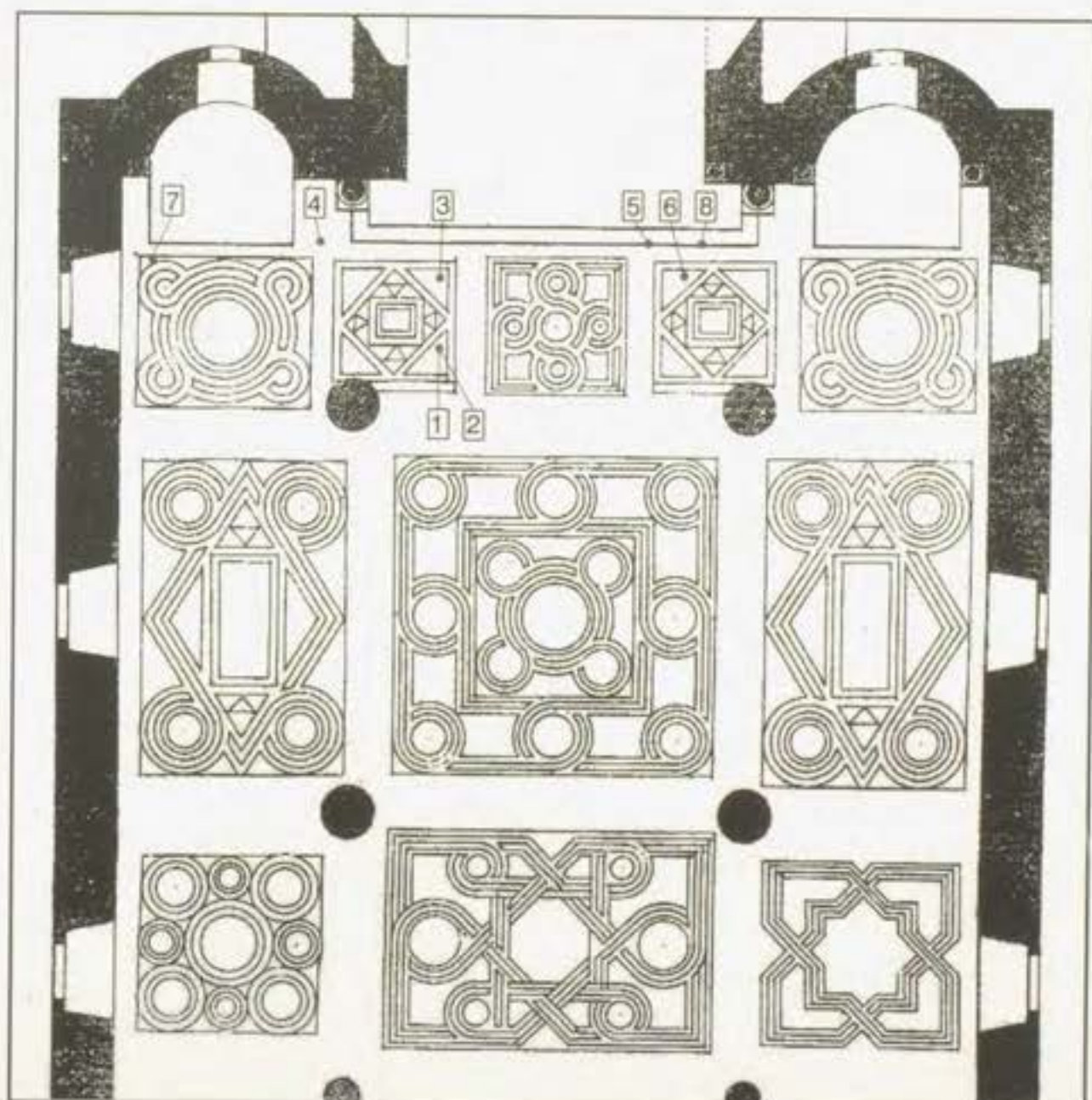
# ANALISI DIFFRATTOMETRICA

- Br = Brucite
- Ce = Calcite
- Dl = Dolomite
- Gy = Gesso
- Mg = Magnesite
- Pe = Periclasio
- Qz = Quarzo






S. MARIA DELL'AMMIRAGLIO, Palermo



UBICAZIONE DEI CAMPIONI



SCHEDE DI CAMPIONAMENTO



<b>CAMPIONE:</b>	<b>MART 01</b>	Foto del riquadro con ubicazione del campione
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n°2	
<b>Oggetto:</b>	Tessera bianca chiara di forma triangolare	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Colore bianco candido, fratturazioni frequenti, consumazione a plaghe	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile, Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

<b>CAMPIONE:</b>	<b>MART 02</b>	Foto del riquadro con ubicazione del campione
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n°2	
<b>Oggetto:</b>	Malta di allettamento del campione Mart 01	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta grigio chiara con puntini più scuri, tenace.	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico - petrografica	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	


<b>CAMPIONE:</b>	<b>MART 03</b>	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n°2	
<b>Oggetto:</b>	Tessera triangolare di colore giallo arancio,	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Calcare compatto	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	



<b>CAMPIONE:</b>	MART 03m	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n°2	
<b>Oggetto:</b>	Malta di allettamento del campione Mart 03	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta grigio chiara a grana fina, mediamente tenace.	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico - petrografica	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	MART 05	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Pannello dell'iconostasi	
<b>Oggetto:</b>	Tessera triangolare di colore bianco	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Calcere compatto con puntature e venature brune	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	<b>MART 06</b>	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n°4	
<b>Oggetto:</b>	Fessera triangolare bianca	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Colore bianco candido, fratturazioni frequenti, consunzione a plaghe	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	MART 07	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n° 1	
<b>Oggetto:</b>	Frammento di tessera gialla	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Litotipo compatto di colore giallo intenso e venature rosso scuro	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	MART 07m	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Riquadro pavimentale n° 1	
<b>Oggetto:</b>	Malta di allettamento del campione Mart 07	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta coesa di colore grigio chiaro con puntinature brune.	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico - petrografica	
	Osservazione in sezione sottile	

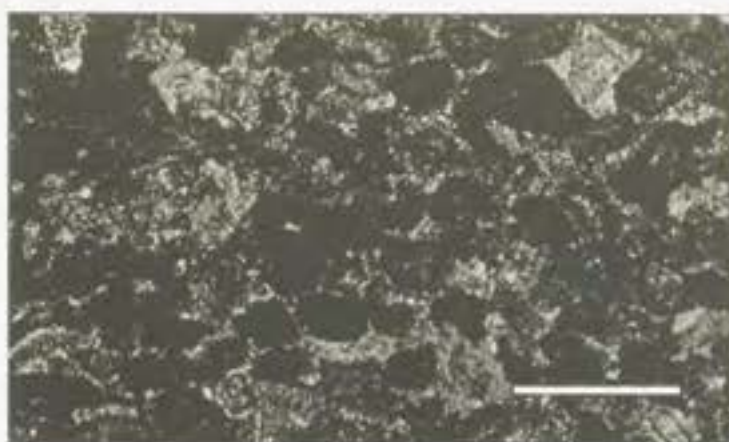
<b>CAMPIONE:</b>	MART 08	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Pluteo dell'iconostasi	
<b>Oggetto:</b>	Tessera triangolare bianca.	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Litotipo compatto, dall'aspetto corneo e dal colore bianco candido	
<b>Finalità:</b>	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

<b>CAMPIONE:</b>	MART 08m	<i>Foto della zona del campione</i>
<b>Provenienza:</b>	Pluteo dell'iconostasi	
<b>Oggetto:</b>	Malta di allettamento del campione Mart 08	
<b>Caratteristiche oggetto:</b>	Malta tenace di colore bianco grigiastro	
<b>Finalità:</b>	Caratterizzazione mineralogico-petrografica	
<b>Indagini:</b>	Osservazione in sezione sottile	

CAMPIONE MARI 01

DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Palombino. La tessitura del campione appare molto chiara, in cui si distinguono chiaramente i frammenti monocristallini di erinoidi, sia i peloidi e gli intraclasti micritici, in una matrice interstiziale micritico-microsparitica. È un calcare con bioclasti, intraclasti e peloidi micritici. I bioclasti sono

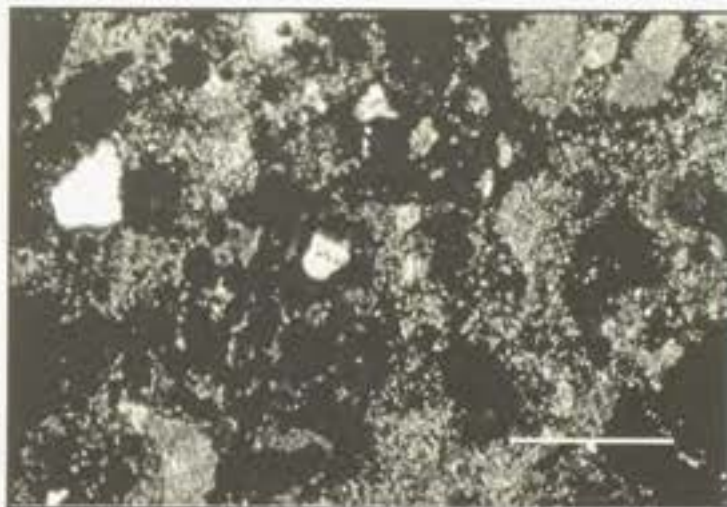


Microfotografia in sezione sottile del campione MART 01  
Barra dimensionale 300  $\mu\text{m}$  : nicol-

rappresentati in assoluta prevalenza da frammenti di echinodermi, mentre subordinati appaiono anche molluschi e rari foraminiferi bentonici. Anche qui vediamo dei segni di deformazione plastica intracristallina. La grana è uniforme, con dimensione media dei grani di 0,1 mm, max. 1 mm. Il cemento interstiziale è microsparitico.

DESCRIZIONE IN SEZIONE  
SOTTILE

Si tratta di una malta costituita da aggregato carbonatico ricavato da frantumazione artificiale, cocciopesto e legante a base di calce idraulica. L'aggregato ha una granulometria della sabbia media con mediocre grado di classazione (max. 1,2 mm), ed è costituito da frammenti angolosi di calcare bioclastico (briozoi, alghe, echinodermi, molluschi) a matrice



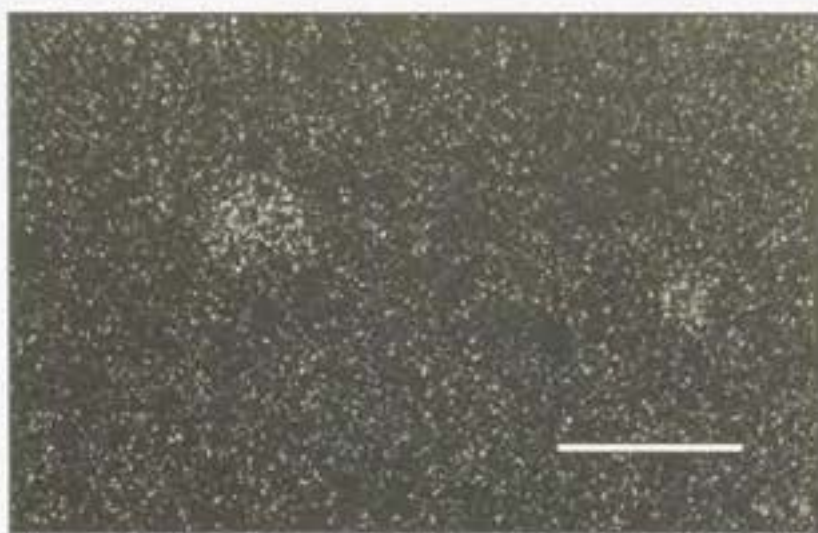
Microfotografia in sezione sottile del campione MART 02  
Barra dimensionale 300  $\mu$ m ; nicol+

micritico-microsparitica, con sporadici granuli di quarzo. Il cocciopesto ha dimensioni affini a quelle dell'aggregato carbonatico. L'addensamento dell'aggregato è alto. Il rapporto aggregato legante è stimabile intorno a 2:1. Lo stesso rapporto esiste tra aggregato carbonatico e cocciopesto. La matrice legante presenta una tessitura piuttosto eterogenea, in gran parte criptocristallina con plaghe amorfe e carbonato finemente diffuso.

## CAMPIONE MART 03

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

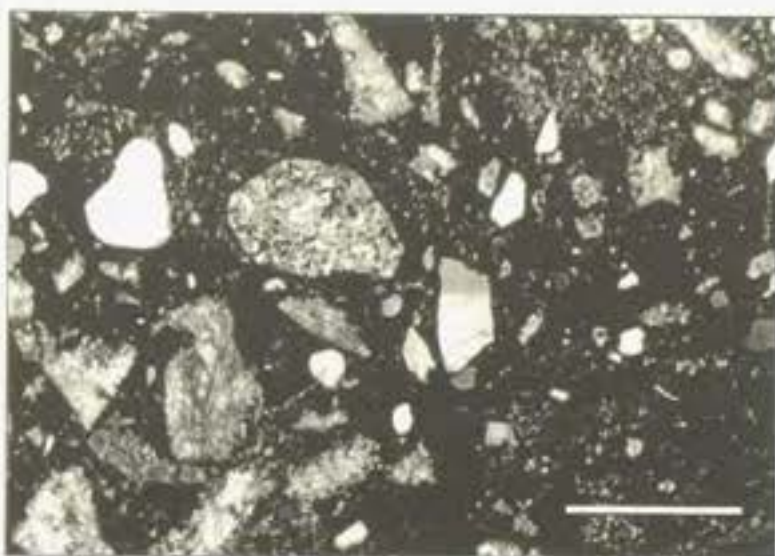
La tessera al microscopio presenta una tessitura micritica molto compatta e omogenea con dispersi sporadici noduli di calcite spatica, di dimensioni oscillanti tra 100 e 200  $\mu\text{m}$ , verosimilmente riconducibili a *cast* di radiolari. La matrice è attraversata da vene di calcite spatica di vario spessore (0,2-1 mm), e contiene dispersi granuli minuti e chiazze di ossidi di ferro.



Microfotografia in sezione sottile del campione MART 03  
Barra dimensionale 300  $\mu\text{m}$ ; nicol<sup>+</sup>

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di una malta confezionata con aggregato silico-carbonatico con prevalenza della componente carbonatica (sabbia naturale di fiume) e legante a base di calce idraulica. L'aggregato ha una granulometria compresa prevalentemente nella sabbia grossolana (0,5-1 mm) con mediocre classazione e dimensione max. di 1,5 mm. I granuli presentano contorni

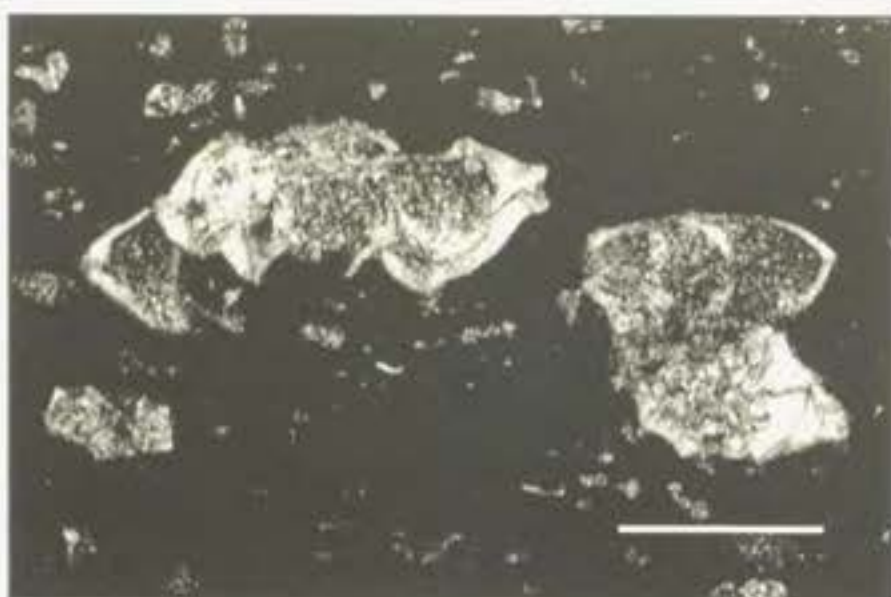


Microfotografia in sezione sottile del campione MART 03m  
Barra dimensionale 1 mm ; nicol+

subarrotondati e sono rappresentati prevalentemente da granuli di rocce carbonatiche a tessitura prevalentemente cristallina con grana sparitica. Subordinatamente si rinvengono granuli di quarzo monocristallino, più raramente policristallino, ma anche selce, granuli quarzarenitici e granuli argillosi. La matrice legante presenta una tessitura criptocristallina otticamente isotropa, ed è interessata da diffuse microfessurazioni verosimilmente da ritiro. Nella malta sono presenti alcuni vacuoli grossolani di forma molto irregolare e rare bolle da intrappolamento d'aria. Il apporto aggregato legante è pari a 2:1 circa.

DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione al microscopio mostra una tessitura biomicritica costituita da microfossili planctonici in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine. Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del genere



*Globigerina*

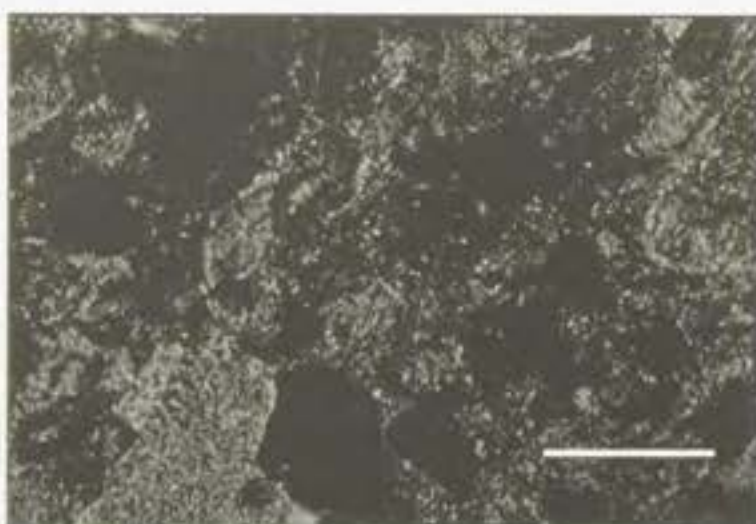
☉ Microfotografia in sezione sottile del campione MART 05.  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

*Globotruncana*.

Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microsparitica. Raramente si osservano sporadiche macchie di ossidi di ferro. Scaglia cretacea (controlla anche i generi Lagenidae e Textularidae)

**DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE**

Ancora visibili peloidi e bioclasti, questi ultimi rappresentati da frammenti di echinodermi e di molluschi. I peloidi micritici sono abbondanti. La matrice interstiziale è micritica con diffusa ricristallizzazione neomorfica di tipo microsparitico. La grana è moderatamente classata, con dimensione media intorno a 0,2, max 2 mm. La tessitura è a supporto di scheletro.



Microfotografia in sezione sottile del campione MART 06  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

**DESCRIZIONE SEZIONE SOTILE**

Sostanzialmente il litotipo presenta caratteristiche tessiturali affini al campione di Tivoli (cfr. *infra*, *Campioni provenienti da altri siti*, GIALLO NUMIDICO).

Raramente si osservano anche granuli di quarzo e sparsi e minuti granuli di ossido di ferro. Si tratta dunque di giallo numidico.



Microfotografia in sezione sottile del campione MART 07.  
Barra dimensionale 300  $\mu$ m ; nicol+.

#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di una malta costituita da aggregato carbonatico ricavato da frantumazione artificiale, cocciopesto e legante a base di calce idraulica. L'aggregato ha una granulometria della sabbia media (max. 1 mm) con mediocre grado di classazione, ed è costituito da frammenti angolosi di calcare bioclastico (briozoi, alghe, echinodermi, molluschi) a matrice micritico-



Microfotografia in sezione sottile del campione MART 07m.  
Barra dimensionale 300  $\mu$ m : nicol+

microsparitica, con sporadici granuli di quarzo. Il cocciopesto ha dimensioni affini a quelle dell'aggregato carbonatico. L'addensamento dell'aggregato è alto. Il rapporto aggregato legante è stimabile intorno a 2:1. Lo stesso rapporto esiste tra aggregato carbonatico e cocciopesto. La matrice legante presenta una tessitura piuttosto eterogenea, in gran parte amorfa, con plaghe criptocristalline e carbonato finemente diffuso.

## CAMPIONE MART08

straecotto 32x, nicol = MART08 (simile al 5001) porzione originale dell'iconostasi.

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La tessera risulta costituita da una matrice micritica criptocristallina piuttosto compatta che ha completamente sostituito un precedente mosaico cristallino dolomitico a grana grossolana (50-300  $\mu\text{m}$ ), con individui di forma eudrale. Questi ultimi risultano ben visibili, all'interno della compagine,

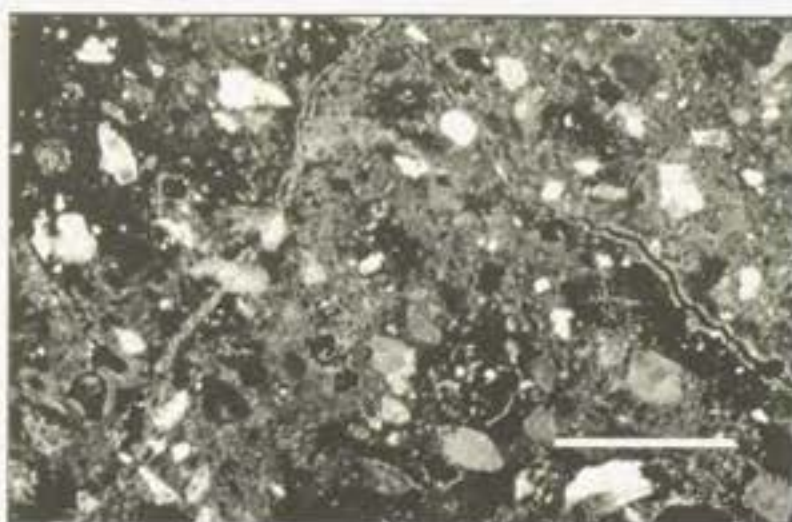


Microfotografia in sezione sottile del campione MART 08  
Barra dimensionale 1mm ; nicol+

in corrispondenza di cavità molto grossolane di forma irregolare e dal contorno definito dall'abito romboedrico dei cristalli dolomitici. Le cavità risultano occluse da calcite spatica a grana grossolana (2 mm).

#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE.

Si tratta di una malta confezionata con aggregato carbonatico da frantumazione artificiale, cocchiopesto e legante a base di calce verosimilmente idraulica. L'aggregato ha una granulometria della sabbia media con mediocre grado di classazione e diametro massimo di 0,4 mm, ed è costituito dal punto di vista

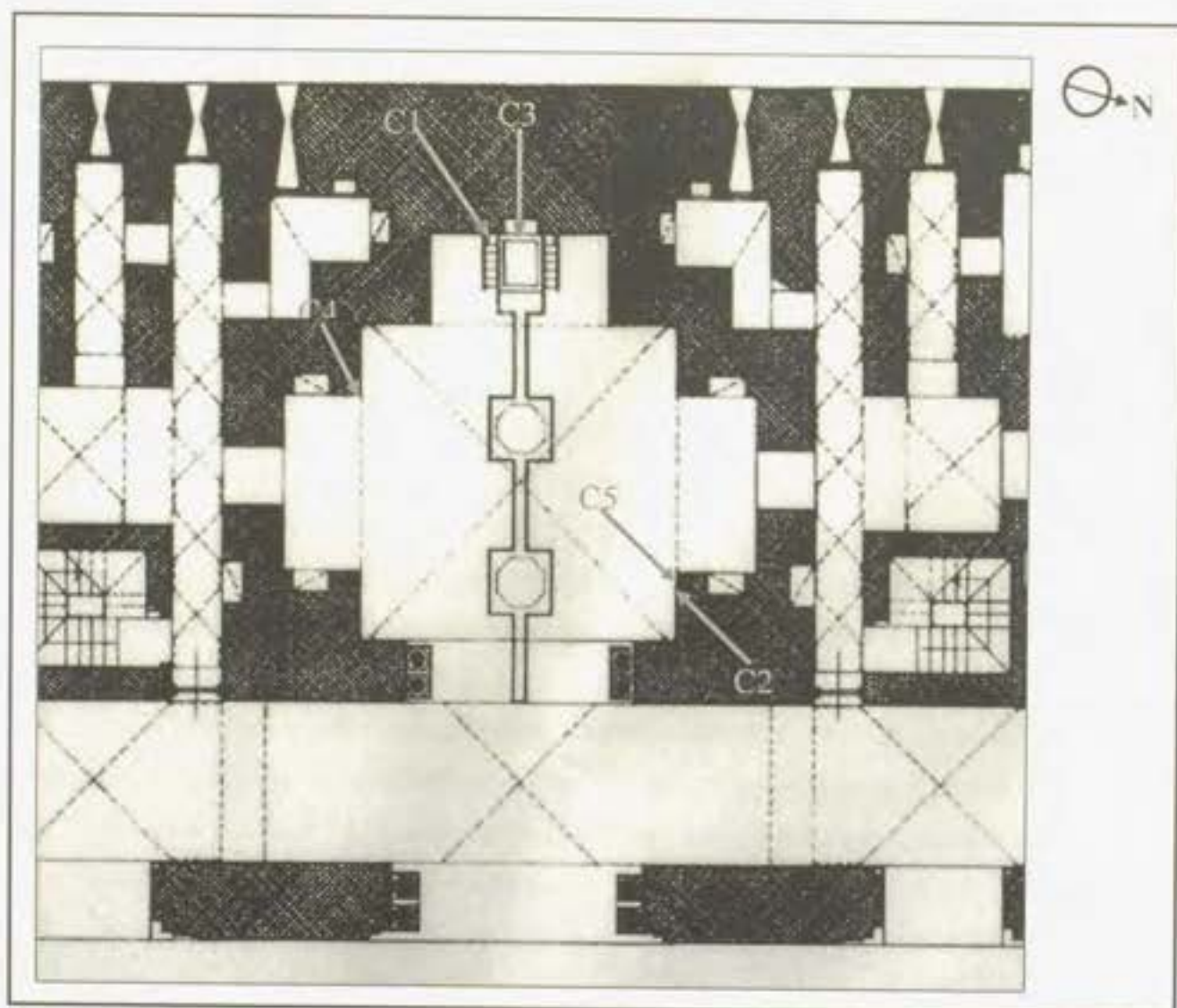


Microfotografia in sezione sottile del campione MART08  
Barra dimensionale 1mm ; nicol+

petrografico da frammenti di calcarenite bioclastica a cemento prevalentemente microspartico (alghe, echinodermi, molluschi). Il cocchiopesto è presente in quantità e granulometria all'incirca equivalenti a quelle dell'aggregato carbonatico. La matrice legante presenta una tessitura criptocristallina otticamente isotropa con sparse plaghe micritiche. Verosimilmente si tratta di calce idraulica. Si osservano infine bolle da intrappolamento d'aria all'interno della malta. Il rapporto aggregato legante è pari 1:2. In definitiva si tratta di una malta di composizione analoga a M2 ed M7m, ma confezionata con una minore quantità di aggregato. Inoltre la matrice legante ha un aspetto tessiturale differente essendo caratterizzato da una compagine prevalentemente criptocristallina, possibile risultato della diversa esposizione che ha favorito la cinetica di carbonatazione piuttosto che l'idratazione dei componenti idraulici.

# PALAZZO DELLA ZISA, Palermo

## UBICAZIONE DEI CAMPIONI

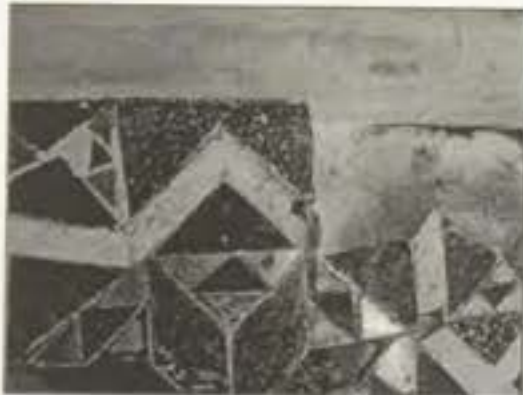


SCHEDA DI CAMPIONAMENTO

Scheda 1

CAMPIONE:	ZISA 01	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Parete occidentale, mosaici figurati. Pancia dell'arciere.	
Oggetto:	Frammenti di malta e porzioni pulverulente associate.	
Caratteristiche oggetto:	Malta decoesa con notevole quantità di materiale incoerente.	
Finalità:	Caratterizzazione della malta e di eventuali sali presenti.	
Indagini:	Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

Scheda 2

CAMPIONE:	ZISA 02	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Parete settentrionale, decorazione in opus sectile. Fascia superiore.	
Oggetto:	Tessera lapidea bianca.	
Caratteristiche oggetto:	Colore bianco candido con piccole plaghe beige.	
Finalità:	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato.	
Indagini:	Osservazione in sezione sottile. Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

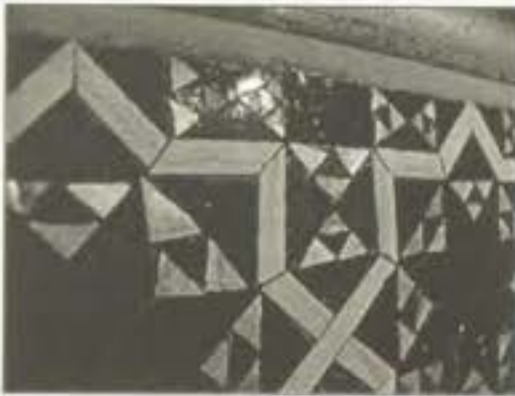
### Scheda 3

CAMPIONE:	ZISA 03	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Parete occidentale, decorazione in opus sectile. Fascia superiore.	
Oggetto:	Malta di allettamento delle tessere.	
Caratteristiche oggetto:	Colore bianco-grigiastro con puntinature rosse.	
Finalità:	Identificazione e caratterizzazione del materiale costituente.	
Indagini:	Osservazione in sezione sottile.	

### Scheda 4

CAMPIONE:	ZISA 04	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Parete meridionale, fregio decorativo a mosaico in prossimità dello spigolo.	
Oggetto:	Malta di allettamento delle tessere.	
Caratteristiche oggetto:	Colore bianco con impronta delle tessere sulla superficie preparata ad affresco di colore rosso.	
Finalità:	Identificazione e caratterizzazione del materiale costituente.	
Indagini:	Osservazione in sezione sottile.	

Scheda 5

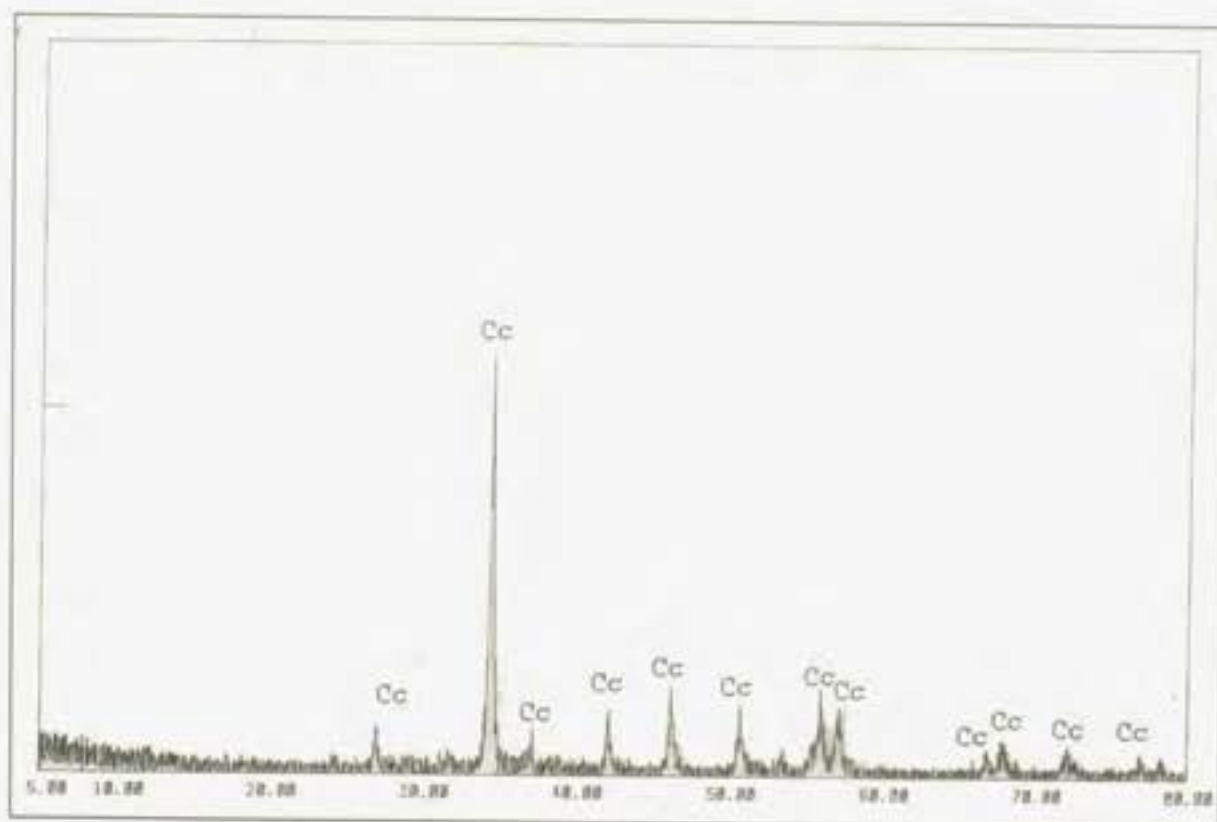
CAMPIONE:	ZISA 05	<i>Foto della zona del campione</i>
Provenienza:	Parete settentrionale, decorazione in opus sectile. Fascia inferiore.	
Oggetto:	Tessera lapidea bianca.	
Caratteristiche oggetto:	Colore bianco opaco con venature grigie e/o brune.	
Finalità:	Identificazione e caratterizzazione del litotipo impiegato.	
Indagini:	Osservazione in sezione sottile, Analisi diffrattometrica ai raggi X.	

## RESOCONTAZIONE DELLE ANALISI

CAMPIONE ZISA 01

porzione di malta decoesa

### ANALISI DIFFRATTOMETRICA



L'analisi diffrattometrica ha evidenziato la presenza di Calcite.

## CAMPIONE ZISA 02

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Tessera lapidea.

Forma: quadrilatero irregolare  
grossolanamente sbuzzato.

Presenta una tinta bianco  
lattiginosa con piccole plaghe  
beige.

Dimensioni: lunghezza 35 mm;  
larghezza 8 mm;  
spessore 6 mm.

La superficie di frattura è concoide.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

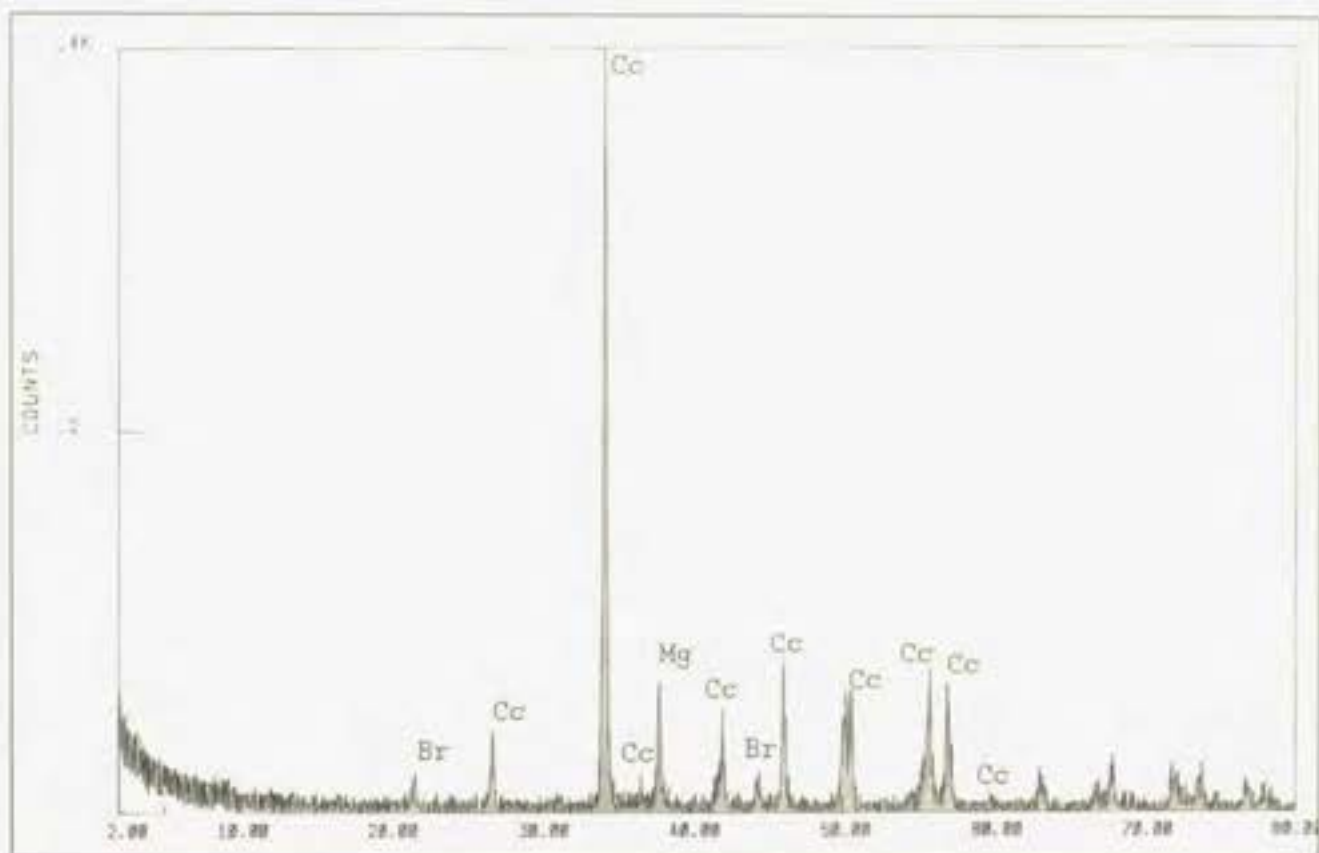
La tessera risulta costituita al  
microscopio da una matrice  
carbonatica finemente cristallina  
(micritica con plaghe  
criptocristalline) piuttosto  
compatta. La matrice appare  
sostituire neomorficamente un  
originario mosaico cristallino  
appena distinguibile, definito da  
grani subedrali-eudrali di  
originaria dolomite di dimensioni



Microfotografia in sezione sottile del campione ZISA 02  
Barra dimensionale 150 μm; nicol+

medie intorno a 100 μm, max 200. Si osservano inoltre alcuni vacuoli di dimensioni massime intorno a 0,1 mm, occluse da aggregati lamellari di brucite. In prossimità di queste cavità si notano grani ben definiti, dalla forma romboedrica, che ne determinano il contorno.

Analisi diffrattometrica del campione ZISA 02



L'analisi diffrattometrica ha evidenziato la presenza di Calcite e subordinate quantità di Brucite e Magnesite.

## CAMPIONI ZISA 03

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Malta di allettamento

Forma: irregolare.

Presenta una tinta bianca grigiastra con puntinature rosse.

Dimensioni: lunghezza 20 mm;

larghezza 15 mm;

spessore 15 mm.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di una malta molto povera d'aggregato, con addensamento medio del 10%. Essa è costituita da aggregato carbonatico di forma angolosa, da frantumazione artificiale, intercluso in una matrice legante anch'essa di natura carbonatica. L'aggregato è eterogeneamente distribuito ed ha una granulometria scarsamente classata con dimensioni



Microfotografia in sezione sottile del campione ZISA 03  
Barra dimensionale 1 mm ; nicol+

dei clasti che ricadono in prevalenza nella classi della sabbia media e della sabbia grossolana (0,25 – 1 mm). Dal punto di vista litologico l'aggregato risulta costituito da frammenti di rocce carbonatiche compatte rappresentate da dolomie cristalline e subordinatamente da calcari compatti con tessitura da micritica a microspartita.

La matrice legante presenta una tessitura micritica e una struttura eterogenea, a grumi, pervasa da microfessurazione primaria. L'aspetto tessiturale d'insieme suggerisce la possibilità che si tratti di un legante a base di calce magnesiaca.

## CAMPIONE ZISA 04

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Malta di allettamento

Forma: irregolare.

Presenta una tinta bianca, con impronta delle tessere sulla superficie preparata ad affresco di colore rosso.

Dimensioni: lunghezza 14 mm;

larghezza 13 mm;

spessore 13 mm.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di una malta praticamente priva di aggregato, ad eccezione di rari granuli di quarzo di forma ben arrotondata e dimensioni variabili da 0,2 a 1 mm. Verosimilmente si tratta di una componente accidentale non deliberatamente all'impasto. È predominante la matrice carbonatica a tessitura criptocristallina molto compatta.

Nella matrice legante si osservano numerosi grumi e fessure verosimilmente primarie.



Microfotografia in sezione sottile del campione ZISA 04  
Barra dimensionale 1mm ; nicol+

CAMPIONE ZISA 05 Zisa, 100x, nicol+

### DESCRIZIONE MACROSCOPICA

Tessera lapidea

Forma: quadrilatero irregolare.

Presenta una tinta bianca con venature grigie e/o brune. Ad una osservazione attenta si notano piccoli puntini grigi.

Dimensioni: lunghezza 35 mm;

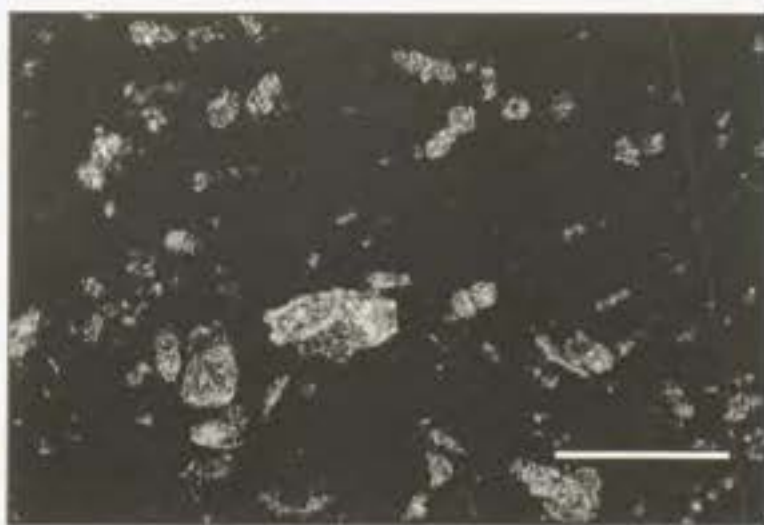
larghezza 9 mm;

spessore 4 mm.



### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

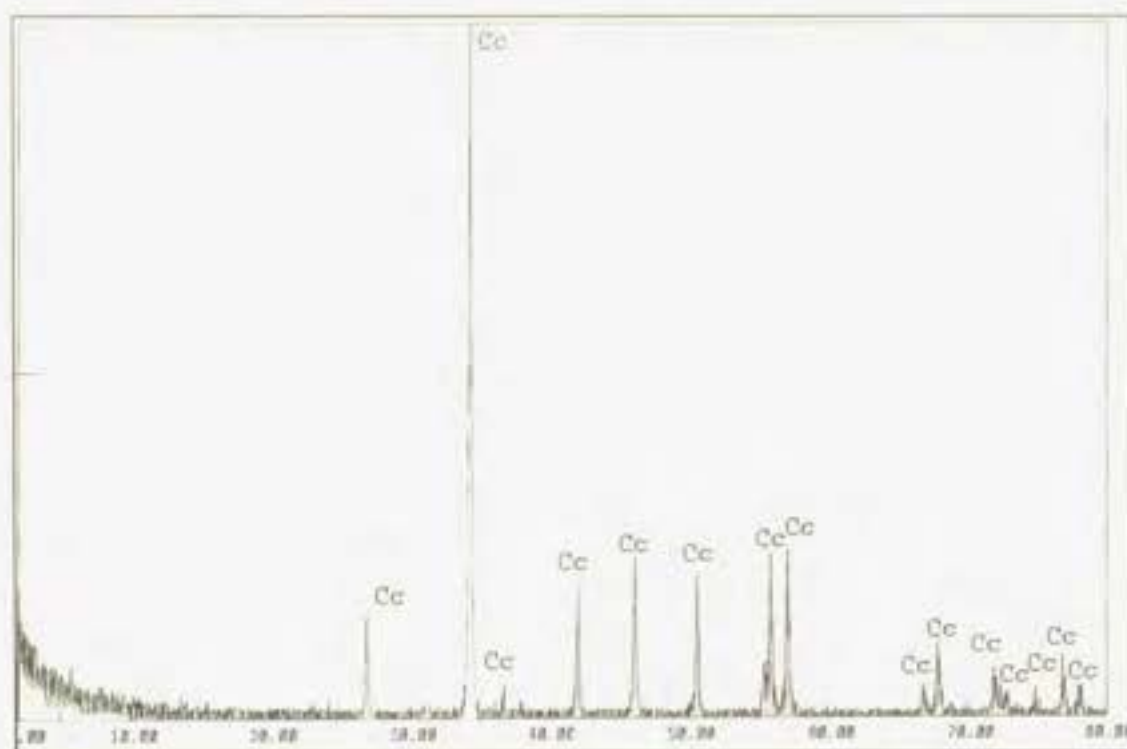
Si tratta di una roccia carbonatica caratterizzata da una tessitura biomicrotica, definita dalla presenza di microfossili planctonici uniformemente sparsi in una matrice carbonatica fine piuttosto omogenea e compatta. Tra i microfossili sono presenti foraminiferi del genere Globotruncana caratteristici dei calcari del cretaceo superiore. Le osservazioni al microscopio consentono di concludere che si



Microfotografia in sezione sottile del campione ZISA 05  
Barra dimensionale 300 µm ; nicol+

tratta di un materiale lapideo naturale, attribuibile dal punto di vista litologico alle calcilutiti pelagiche, note in letteratura con la denominazione di "Scaglia", affiorante in diverse località della Sicilia occidentale (Monti di Palermo, Monti del trapanese, Monti Sicani), ma anche nel settore orientale dell'Isola, nei dintorni di Taormina, e a nord, nei pressi di Longi.

## ANALISI DIFFRATTOMETRICA



L'analisi diffrattometrica ha evidenziato la presenza di Calcite.

## CAMPIONE ZISA 06

Il campione, indispensabile per completare le indagini sui litotipi bianchi della Sala a *bianco* della Zisa, mi è stato gentilmente fornito dal Dottor Franco Fazzio, curatore dei restauri eseguiti tra il 2005 e il 2007. Esso è stato prelevato dalle decorazioni in *opus sectile* del pavimento.

Il campione al microscopio mostra una tessitura biomicritica costituita da microfossili planctonici e bioclasti (piastrine di echinodermi e frammenti di molluschi) in una matrice carbonatica omogenea e compatta a grana molto fine. Tra i microfossili si riconoscono foraminiferi del genere *Globigerina* e *Globotruncana*. Le cavità interne dei microfossili sono riempite da calcite microsparitica. I bioclasti, si addensano in letti di spessore millimetrico. Raramente si osservano sporadiche macchie di ossidi di ferro. Scaglia cretacea.

## CAMPIONI PROVENIENTI DA ALTRI SITI

### PALOMBINO

Il litotipo bianco detto *Palombino*, di epoca classica, è stato analizzato grazie alla disponibilità del Dott. Giuseppe Bultrini (Dip. Scienze chimiche Università di Catania), che ha gentilmente fornito una sezione sottile.

I campioni di diversi calcari bianchi campionati sono costituiti dallo stesso litotipo.

L'identificazione del palombino nei monumenti oggetto dell'indagine ha permesso di caratterizzare il litotipo da un punto di vista mineralogico - petrografico, strutturale e tessiturale, rilevando la variabilità dei calcari appartenenti alla stessa *facies*.

Descrizione microscopica, strutturale e tessiturale del palombino.

Il litotipo denominato palombino è costituito da un alto addensamento di bioclasti, intraclasti e peloidi micritici, con prevalenza in alcuni casi dei bioclasti, rappresentati perlopiù da resti monocristallini di echinodermi, in altri casi invece la componente costituita da intraclasti e peloidi risulta equamente rappresentata. Tra i bioclasti, oltre gli echinodermi, si osservano anche frammenti di gusci di molluschi, ma sempre subordinati. In alcuni campioni tuttavia questi ultimi appaiono predominanti, e di dimensioni relativamente più grossolane, fino a 3 mm., distribuiti in una matrice micritica. La tessitura generalmente è isotropa, la grana uniforme, da mediofine (0,2-0,3 mm) a fine (0,1 mm). La matrice interstiziale è costituita da calcite micritico-microsparitica. Quando essa è relativamente più abbondante risulta difficile distinguere i granuli di intraclasti e peloidi. La componente sparitica, rappresentata principalmente dai frammenti di echinodermi, presenta segni molto evidenti di deformazione plastica intracristallina, quali microgeminazione, estinzione a settori e a volte piegatura della stessa lamina di geminazione. Questi segni rivelano che la roccia ha subito un'azione deformativa di origine tettonica, particolarmente evidenti nel campione SME 01.

Il palombino può essere definito calcarenite bioclastica compatta.

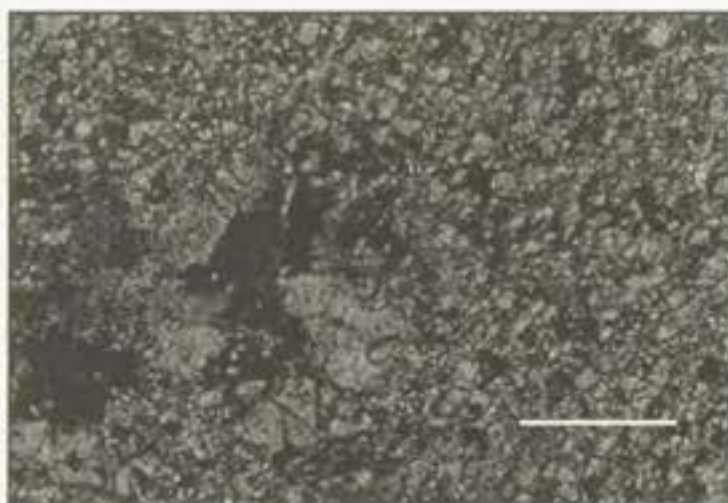
## GIALLO NUMIDICO

da Villa Adriana, Tivoli (coll. privata)

[Un campione analogo, che ha permesso un ulteriore confronto, è stato cortesemente messo a disposizione dal Dott. Giuseppe Bultrini ( Dip. Scienze chimiche Università di Catania) ]

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Si tratta di un calcare metamorfosato a tessitura cristallina fine isotropa. Il litotipo prevalentemente è costituito da un mosaico granoblastico di cristalli di calcite di dimensioni abbastanza omogenee, intorno a 50 micron. Nella compagine sono visibili sporadicamente delle porzioni di forma lenticolare, costituite da calcite a grana molto più grossolana (150-500 micron). Questi ultimi



Microfotografia in sezione sottile del campione  
GIALLO NUMIDICO  
Barra dimensionale 300  $\mu\text{m}$ ; nicol+

mostrano segni di deformazione plastica intracristallina quali estinzione geminazione polisintetica. Raramente si osservano anche granuli di quarzo.

Il campione, costituito da stricotto, è stato prelevato da un frammento di aggregato contenuto nella malta a vista di una muratura esterna del castello di Arechi II (Salerno). La muratura in questione risale all'epoca normanna.

#### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Il campione non costituisce tessera, ma una probabile intera scoria di forma ellissoidale. L'osservazione in sezione sottile mostra una struttura stratificata, costituita da uno spesso nucleo centrale contornato da 'bande' esterne di colorazione leggermente differente. Il nucleo presenta una tessitura criptocristallina molto omogenea e compatta, con rari vacuoli di piccole dimensioni (intorno ai 0,2



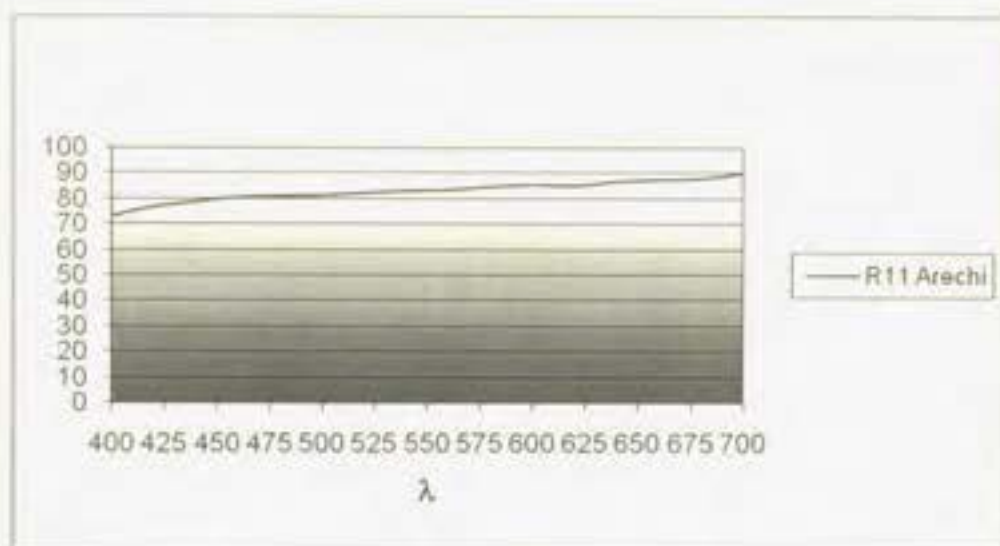
Microfotografia in sezione sottile del campione  
CASTELLO DI ARECHI  
Barra dimensionale 150  $\mu\text{m}$ ; nicol+

.mm). Questi pori hanno una forma esterna definita da cristalli romboedrici di originaria dolomite, e sono occlusi da brucite. Inoltre, rarissimi, si osservano anche bolle da degassamento di dimensioni micrometriche, circa 10-20 micron). Le bande esterne si differenziano anzitutto per la tessitura, che alterna in sequenza una compagine criptocristallina ed una micritica. Varia notevolmente inoltre l'addensamento e la dimensione delle bolle (media 50 micron, max 150), quasi tutte occluse da aggregati lamellari di brucite. A volte le bolle sono tra loro coalescenti.

La tessitura quindi evidenzia una completa decomposizione termica di originaria dolomia, dovuta a un elevato grado di cottura, indotto o da alte temperature o da cottura prolungata.

La sostituzione neomorfica di un originario mosaico dolomitico è comprovata anche dall'estinzione uniforme che si osserva a nicol incrociati in corrispondenza di alcune plaghe la cui forma è appunto definita dall'abito romboedrico di cristalli di dolomite. Questi evidentemente, nonostante la decomposizione termica, hanno conservato la loro anisotropia ottica.

# ANALISI SPETTROCOLORIMETRICHE

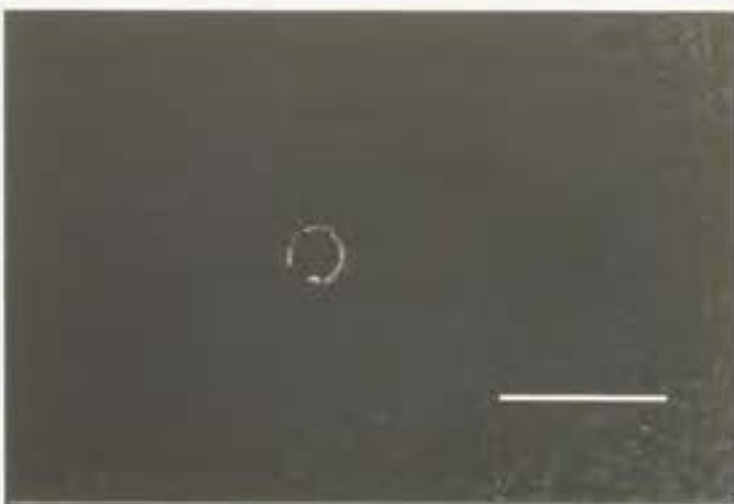


## TESSERA BIANCA DEL DUOMO DI SALERNO

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

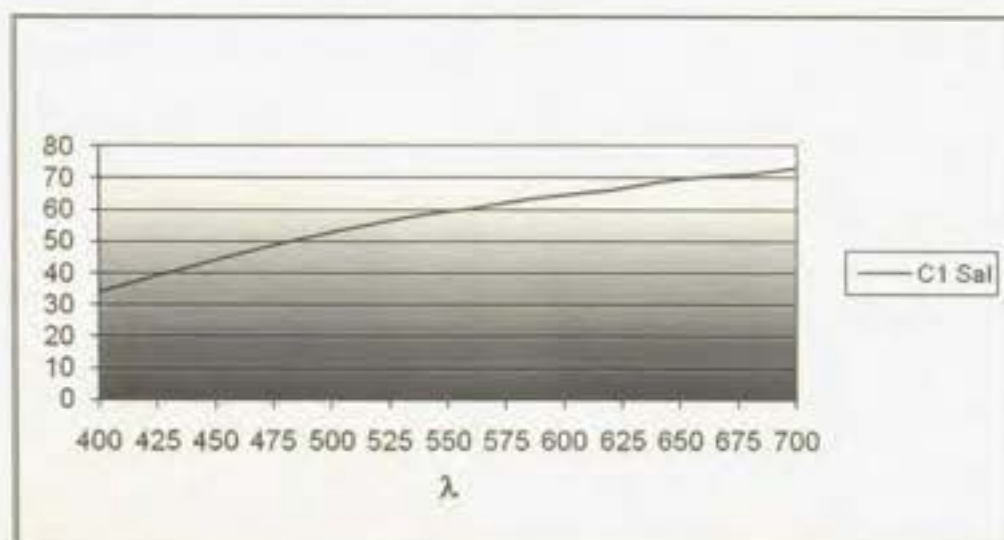
Compagine criptocristallina abbastanza omogenea e compatta che sostituisce neomorficamente un originario mosaico cristallino di dolomite a grana eterogenea e abito da anedrale a subedrale, a luoghi anche euedrale.

Si osservano pori di forma sferica e di dimensioni intorno ai 0,05 mm (tra 10 e 50 micron).



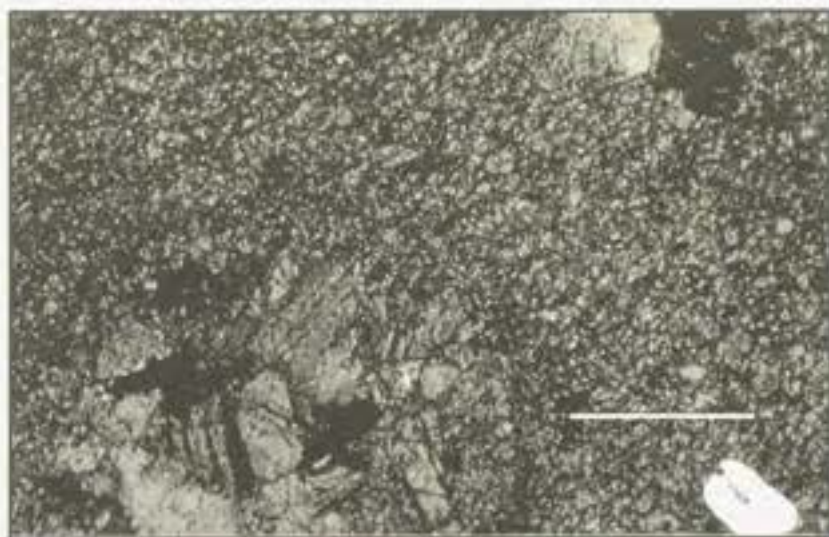
Microfotografia in sezione sottile del campione  
Barra dimensionale 150  $\mu\text{m}$  - nicol+

### ANALISI SPETTROCOLORIMETRICHE



DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

Sostanzialmente il litotipo presenta caratteristiche tessiturali affini al campione di Tivoli precedentemente descritto. La matrice carbonatica appare piuttosto fine (dimensioni dei cristalli di massimo 20-30 micron), con rare lenti costituite da aggregati granoblastici di calcite con cristalli di dimensioni relativamente



Microfotografia in sezione sottile del campione GIALLO  
NUMIDICO  
Barra dimensionale 300 µm : nicot\*

molto più grossolane (0,2 mm). I cristalli di calcite presentano evidenti segni di deformazione plastica intracristallina. Tra i minerali accessori con frequenza sporadica si osservano cristalli euedrali di plagioclasio disposti nella compagine in modo isotropo (cristallizzazione statica secondaria), subordinati granuli di quarzo e ossidi di ferro in granuli singoli ed anche aggregati.

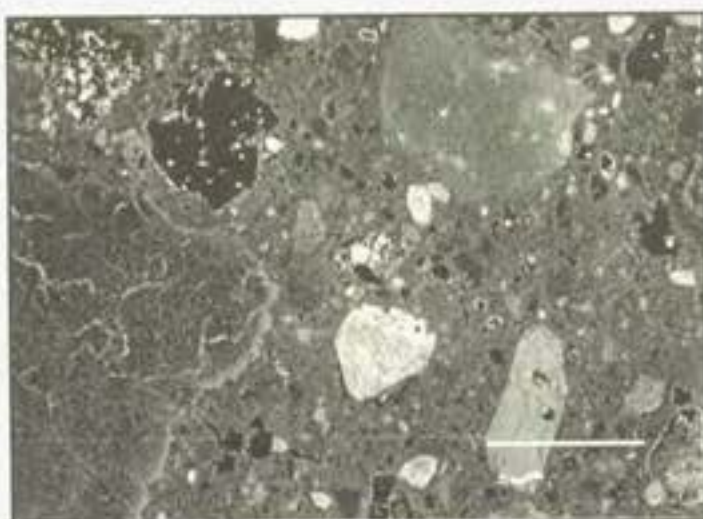
## MALTA DI SALERNO TIPO 1

[Malta di allettamento campionata dal pavimento del transetto del Duomo]

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La malta è costituita da aggregato silico-carbonatico naturale, cocchiopesto e calce.

L'aggregato è eterogeneamente distribuito a causa di grumi di legante o calcinelli che possono raggiungere anche i 4 mm. Il rapporto aggregato-legante è valutabile intorno a 1:3. L'aggregato, di dimensioni da fini a grossolane, con prevalenza della classe media, max. 0,8 mm, è costituito soprattutto da cocchiopesto,



Microfotografia in sezione sottile del campione MALTA DI SALERNO TIPO 1.  
Barra dimensionale 1 mm; nicol+

mentre subordinata appare la componente litica naturale. Il cocchiopesto è rappresentato da frammenti di terracotta di varia composizione e grado di cottura. Quest'ultima è rappresentata da clasti di rocce carbonatiche, e granuli monomineralici di origine vulcanica (clinopiroseni, feldspato alcalino). Il rapporto tra le due componenti, naturale e cocchiopesto, è pari a 1:2 circa. La matrice legante è costituita da calcite micritica con struttura grumosa, con grumi di dimensioni anche molto grossolane, fino a 3 mm, e con relitti di granuli di calce poco cotta o, al contrario, stracotta.

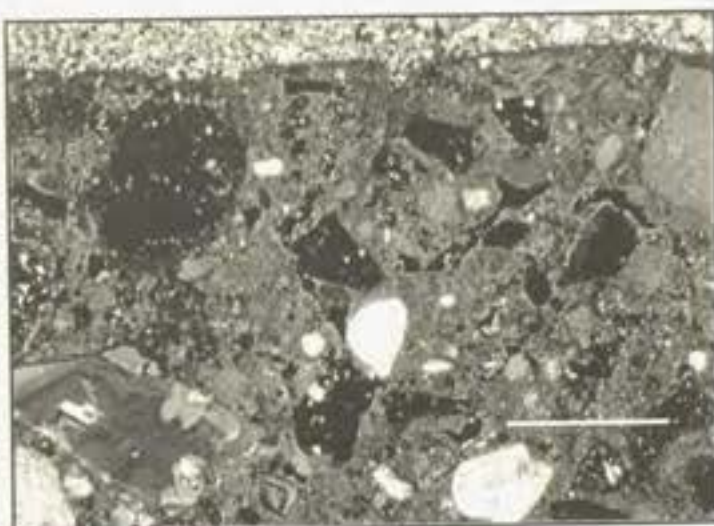
## MALTA DI SALERNO TIPO 2

[Malta di allettamento campionata dal pavimento del transetto del Duomo]

### DESCRIZIONE IN SEZIONE SOTTILE

La malta è costituita da aggregato silico-carbonatico naturale, cocciopesto e calce.

L'aggregato naturale è rappresentato prevalentemente da frammenti di clinopirosseno, e subordinati frammenti di rocce carbonatiche a tessitura da micritica a microspartica fino a spartica. Si osservano anche, raramente, mono cristalli di anfibolo e feldspato alcalino. Le dimensioni



Microfotografia in sezione sottile del campione MALTA DI SALERNO TIPO 2.  
Barra dimensionale 1 mm ; nicol+

dell'aggregato sono più eterogenee e mediamente più grossolane rispetto al camp. R15, con dimensioni medie corrispondenti a quelle della sabbia grossolana, e diametro massimo di 2 mm. I clasti di origine naturale hanno dimensioni medie equivalenti a quelle del cocciopesto. Quest'ultimo è rappresentato da frammenti di terracotta di varia composizione e grado di cottura. La matrice legante ha una tessitura micritica e una struttura grumosa, con grumi anche molto grossolani, fino a 3 mm. Il rapporto aggregato legante è a favore dell'aggregato, intorno a 2:1. Il cocciopesto prevale infine sui clasti naturali, secondo un rapporto pari a 3:1. Nel campione è visibile uno strato di materiale più recente costituito da una malta con aggregato silico-carbonatico (clinopirosseno e subordinate quantità di feldspato alcalino e ossidi opachi; granuli mono e policristallini di calcite) fine (max. 0,2 mm) molto abbondante e legante a base di calce idraulica.

## RIEPILOGO

Le analisi mineralogico-petrografiche effettuate sui campioni di tessere prelevati dalle decorazioni in *opus sectile* dei monumenti di epoca normanna hanno permesso di individuare tre classi di tessere bianche: palombino, stracotto e scaglia.

### **Palombino**

Al litotipo palombino sono riconducibili i campioni:

SAD 01; SAD 02; SME 01; SME 02; SME 05; SME 06; MART 01; MART 06.

### **Stracotto**

Al litotipo artificiale stracotto sono riconducibili i campioni:

PAL 01; PAL 02; PAL 03; PAL 04; PAL 13; MART 08; ZISA 02; CAMPIONE CASTELLO DI ARECHI II; BIANCO DI SALERNO.

### **Scaglia**

Al litotipo scaglia sono riconducibili i campioni:

PAL 05; PAL 06; PAL 07; PAL 08; PAL 09; PAL 10; PAL 11; PAL 12; MART 05; ZISA 05; ZISA 06.

Inoltre sono state identificate e caratterizzate tessere di **Giallo Numidico** alla Martorana e a Salerno (MART 07 e GIALLO SALERNO), mentre il campione MART 03 è costituito da **Giallo di Castronovo**, calcare siciliano cavato dal secolo XVI.

L'impiego di scaglia nei monumenti palermitani è riconducibile prevalentemente ad interventi manutentivi eseguiti tra la fine del secolo XIX e gli anni trenta del secolo XX.

È possibile comunque che il litotipo, nella varietà eocenica, sia stato impiegato in origine.





Longo Ruggero (2009)

*L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*

vol. 1, pp. 1-376

Viterbo: Università della Tuscia

2009

© 2009 Università della Tuscia, Ruggero Longo

ISBN: 9791220051958

