

LA FONDAZIONE SICILIA
TRA RICERCHE E RESTAURI

1

Collana diretta da
Maria Concetta Di Natale

Mauro Sebastianelli Giovanni Travagliato

L'ODIGITRIA DETTA 'DI GUGLIELMO II'
DELLA CATTEDRALE DI MONREALE

Con un saggio di
Claudia Pellerito, Maria Letizia Amadori, Valentina Raspugli,
Simonpietro Agnello, Bruno Pignataro



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

LA FONDAZIONE SICILIA TRA RICERCHE E RESTAURI

Collana diretta da

Maria Concetta Di Natale

Coordinatore

Mauro Sebastianelli

Comitato scientifico

Maria Letizia Amadori

Maria Giulia Aurigemma

Antonella Basile

Lina Bellanca

Raffaele Casciaro

Roberto Ciabattoni

Rosanna Cioffi

Raffaella D'Amico

Lorenzo Finocchi Gheri

Riccardo Lattuada

Chiara Omodei Zorini

Bruno Pignataro

Gianluca Poldi

Claudia Pellerito

Catherine Rivière

Pasquale Rossi

Giuseppe Salerno

Alessandro Tomei

Alessandro Zuccari

L'Odigitria detta 'di Guglielmo II' della Cattedrale di Monreale / Mauro Sebastianelli,
Giovanni Travagliato - Palermo: Palermo University Press 2019.

ISBN (a stampa): 978-88-5509-058-2

ISBN (online): 978-88-5509-061-2



PRESIDENTE
Raffaele Bonsignore

CONSIGLIO SUPERIORE

Vice Presidente
Nicola Piazza

Membri

Roberto Ciciani
Francesca Dionisi
Maria Giovanna Gulino
Rita Lungaro
Paolo Matthiae
Salvino Mondello
Francesco Panepinto
Pietro Perconti
Giuseppe Pilato
Valeria Rizzo
Umberto Schininà

PRESIDENTE EMERITO

Giovanni Puglisi

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

Vice Presidente
Salvatore Carrubba

Membri

Caterina Silvia Maria Carrubba
Maurizio Caserta
Giuseppe Salerno

COLLEGIO SINDACALE

Presidente
Michelangelo Fabio Montesano

Membri

Massimo Anzalone
Alessandra Maria Dibartolo

SEGRETARIO GENERALE

Guido Gianferrara

Organizzazione mostra



Società strumentale soggetta ad attività di direzione e coordinamento da parte della Fondazione Sicilia

Indice

<i>Prefazione</i> ARCIVESCOVO DI MONREALE MONS. MICHELE PENNISI	9
<i>Premessa</i> RAFFAELE BONSIGNORE	11
<i>L'icona di Monreale</i> MARIA CONCETTA DI NATALE	13
<i>La Madonna della Bruna di Monreale: un testimone della maniera cypria nell'abbazia benedettina del re Guglielmo II</i> GIOVANNI TRAVAGLIATO	17
<i>La Madonna Odigitria del Duomo di Monreale dalla leggenda alla realtà: storia, tecnica e restauro critico di un'antica icona</i> MAURO SEBASTIANELLI	55
<i>Le indagini scientifiche per lo studio e la conservazione dei beni culturali: un approccio analitico integrato, la conoscenza dei materiali costitutivi e della tecnica esecutiva della Madonna Odigitria di Monreale</i> CLAUDIA PELLERITO, MARIA LETIZIA AMADORI, VALENTINA RASPUGLI, SIMONPIETRO AGNELLO, BRUNO PIGNATARO	133

Prefazione

Mons. Michele Pennisi Arcivescovo di Monreale

Il 27 settembre 2017, nell'ambito delle celebrazioni per il 750° anniversario della dedizione della Cattedrale, stabilii, in accordo con la prof.ssa Maria Concetta Di Natale, direttrice del nostro Museo Diocesano, che l'immagine restaurata della Madonna *Odighitria* – nota tradizionalmente come *Madonna Bruna* - tornasse ad essere oggetto di venerazione da parte dei fedeli nel tempio voluto dal re Guglielmo II il Buono, dopo quasi due secoli di assenza.

Nel corso di quella suggestiva cerimonia di "intronazione", cui partecipò anche il confratello eparca di Piana degli Albanesi, S.E. mons. Giorgio Demetrio Gallaro, fu letta ai presenti una interessantissima "lectio magistralis" sul tema "La teologia delle icone e la sua dimensione teologica" di S.E. mons. Chrysostomos Savatos, metropolita ortodosso di Messina, assente per motivi di salute.

Un evento che mi aveva convinto a riportare la preziosa antica icona in Cattedrale era avvenuto nel settembre del 2014 in occasione di un convegno dal titolo "la bellezza che salva". Rimasi colpito della commossa ed edificante venerazione della icona della Madonna da parte di un gruppo di ortodossi russi che si inginocchiarono e piansero.

La bellezza di cui sovrabbonda la Cattedrale di Monreale – ivi compresa la nostra icona mariana - è espressione della fede profonda dei padri; l'arte visiva diventa anche in questo caso veicolo privilegiato della Parola, che il senso comune percepisce come un mezzo in grado di mettere in moto soltanto le nostre capacità cognitive; la visione richiama la pienezza percettiva di tutti i sensi.

Siamo grati all'avv. Raffaele Bonsignore, Presidente della Fondazione Sicilia, per aver patrocinato il restauro scientifico dell'icona realizzato dal dott. Mauro Sebastianelli col supporto storico-artistico del prof. Giovanni Travagliato dell'Università degli Studi di Palermo e l'alta sorveglianza della Soprintendenza ai BB. CC. AA. della Regione Sicilia, e lieti che gli importanti risultati dell'intervento si possano finalmente leggere nel catalogo che presentiamo.

Si parte dalla tradizione orale, nota a partire dai primi del '600, che legava la tavola dipinta a Guglielmo II. Nella lunetta sopra l'ingresso principale del duomo di Monreale è raffigurata una Madonna Odighitria (guida del cammino) simile per certi aspetti alla nostra Icona, quasi ad accompagnare il pellegrino lungo la via del ritorno indicando il Bambino come la Via verso la Vita eterna. Sotto l'icona c'è una scritta in latino: "Sponsa tue prolis stella puerpera solis pro cuntis ora sed plus pro rege labora" in cui c'è un richiamo al motto benedettino "ora et labora" e al re committente della cattedrale e di tutto il complesso monastico. La puntuale verifica attraverso i documenti d'archivio e la comparazione con tante altrettanto preziose, famose e venerate immagini (presenti in Sicilia, in Italia meridionale, a Cipro), hanno indotto Travagliato a spostare avanti la datazione dell'icona, ipotesi compatibile con le considerazioni tecnico-esecutive avanzate da Sebastianelli e le analisi scientifiche condotte da fisici e chimici delle Università di Palermo e Urbino coinvolti nello studio.

La *Madonna Bruna* di Monreale è, al contempo, opera d'arte e immagine sacra. Maria SS. con la tunica azzurra rivestita da un mantello porpora indica con la mano destra il Figlio che tiene in braccio, rivestito da una camiciola bianca, una tunica rossa e una toga purpurea. Si tratta di una sintesi plastica del dogma cristologico e mariano che riconosce Gesù come vero Dio e vero uomo e Maria come madre di Dio sempre vergine. Di fronte a questa icona l'ammirazione si traduce in venerazione.

Premessa

Raffaele Bonsignore
Presidente Fondazione Sicilia

La Sicilia è l'isola del "tesoro". Un "tesoro" architettonico e artistico immenso ed unico, perché unica è la storia della Sicilia. Invasioni e dominazioni di popolazioni straniere si sono susseguite senza tregua. I Greci, i Romani, i Bizantini, gli Arabi, i Normanni, gli Svevi, gli Angioini, gli Aragonesi e gli Spagnoli hanno tutti lasciato il segno del loro passaggio in Sicilia. Ognuno ha arricchito quanto già era stato realizzato da chi prima era sbarcato in Sicilia, incrementando così il patrimonio architettonico e artistico siciliano. È per questo che, oggi, abbiamo ereditato un patrimonio costituito da siti e reperti archeologici, cattedrali, chiese, castelli, torri, palazzi, archivi, biblioteche, dipinti, sculture, maioliche e tanto altro. Un "tesoro" meraviglioso, ancora in parte nascosto negli abissi marini e nel sottosuolo, che testimonia la storia della Sicilia. Un "tesoro" spesso trascurato, abbandonato e non sempre adeguatamente valorizzato.

Non mancano, però, in Sicilia esempi virtuosi, luoghi in cui il patrimonio architettonico e artistico è tutelato, custodito e valorizzato da Istituzioni lungimiranti, attente e responsabili. La Cattedrale di Monreale rappresenta un esempio: è, infatti, uno dei monumenti del sito seriale arabo-normanno iscritto nel 2015 nella World Heritage List dell'UNESCO. Un riconoscimento prestigioso e meritato – al quale la Fondazione Sicilia ha dato il suo sostegno sin dal 2008 – che evidenzia l'impegno dell'Arcidiocesi di Monreale nella tutela e conservazione non solo della Cattedrale, ma dell'intero patrimonio artistico in essa custodito, tra cui il dipinto su tavola, raffigurante la *Madonna Odigitria*. Il restauro e lo studio di quest'opera, voluto dall'Arcivescovo di Monreale, Mons. Michele Pennisi, ne è un'evidente dimostrazione e la Fondazione Sicilia ha voluto dare il suo contributo, per restituire nel suo originario splendore la *Madonna Odigitria* alla Cattedrale di Monreale.

Il restauro scientifico è stato mirabilmente eseguito da Mauro Sebastianelli e l'approfondita ricerca storico-artistica da Giovanni Travagliato. Questa occasione costituisce inoltre il punto di partenza di una nuova collana di studi edita da Palermo University Press e curata da Maria Concetta Di Natale, con un qualificato comitato scientifico, che proporrà da qui in avanti i restauri promossi dalla Fondazione stessa, a partire da quelli già programmati. Prima di tornare alla sua sede originaria, l'*Odigitria* detta "di Guglielmo II" della Cattedrale di Monreale sarà oggetto di una mostra presso Palazzo Branciforte, dove dettagliati pannelli didattici illustreranno l'iter del restauro scientifico e il percorso degli studi storico-artistici.

L'icona di Monreale

Maria Concetta Di Natale

Miracolosamente scampata all'incendio che nel 1811 colpì la Cattedrale di Monreale, l'icona detta "di Guglielmo II" fu per lunghi anni ricoverata in sacrestia per poi passare al Palazzo Arcivescovile, troppo riservata e come dimenticata dopo secoli di devozione. La recente apertura del Museo Diocesano di Monreale nel 2011 l'ha riconsegnata alla pubblica fruizione facendone la gemma principale dell'esposizione delle opere di tutta la Diocesi. La tavola, strategicamente inserita nella *sala normanna* del primo piano del Museo, veniva strettamente legata ai mosaici della Cattedrale che da quell'ambiente è possibile ammirare, consentendo di sottolinearne il legame storico-artistico. L'*Odighitria*, tuttavia, restava privata della sua funzione devozionale e culturale per la quale in origine era stata pensata e voluta. La richiesta di esporla nella conca absidale del Duomo per una particolare funzione da parte del Parroco Don Nicola Gaglio, sostenuta dal Vescovo S.E. Mons. Michele Pennisi, ha fatto riemergere spontanea quella devozione sopita per secoli.

Una delle funzioni dei Musei Diocesani è, infatti, proprio quella di ricoverare ed esporre le opere d'arte non più legate al culto e, qualora se ne presentasse l'occasione, consentirne, anche solo temporaneamente, il ritorno al luogo e alla funzione originaria. Una volta in Cattedrale, l'icona della *Madonna Bruna*, come è appellata dalle fonti, tornò a rivivere e a diffondere la sua luce, tornò ad espletare quella funzione per cui Guglielmo, il re normanno non a caso detto "il Buono", l'aveva certamente pensata e voluta anche se forse, alla luce degli studi condotti oggi, non dovette riuscire a fare in tempo a vederla *in situ* e solo un altro committente riuscì a realizzare il completamento del suo sogno. L'icona, in perfetta sinergia tra Museo e Cattedrale, è stata così destinata a rientrare in Cattedrale e ad essere posta in quel luogo che le aveva riservato il Cardinale Ludovico II Torres nella sua ristrutturazione del Duomo. Veniva e verrà posta dunque vicino a quel mosaico della Vergine che il re normanno vide e al modello iconografico della quale sembra essere legata.

Si devono all'attenzione della Fondazione Sicilia e del suo Presidente avv. Raffaele Bon-signore la realizzazione del restauro scientifico affidato a Mauro Sebastianelli sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza ai BB. CC. AA. della Regione Siciliana ed il prezioso volume in cui lo stesso viene documentato, insieme allo studio storico-artistico in cui si è impegnato Giovanni Travagliato.

L'opera, già restaurata dopo il 1427, come viene rilevato dalle fonti, dovette subire un ulteriore intervento dopo l'incendio ottocentesco, come confermato oggi grazie al restauro scientifico, conservativo e non di ripristino come era usuale nel passato non troppo lontano, e un ulteriore intervento era stato effettuato anche negli anni settanta-ottanta del secolo scorso.

Dopo una Mostra dedicata alla rara opera e al suo articolato e oculato restauro scientifico, l'*Odighitria* tornerà quindi alla sua funzione originaria nel Duomo di Monreale, dove potrà essere ammirata dai numerosissimi turisti che lo visitano e dove potranno fermarsi in raccoglimento gli innumerevoli fedeli.

Le ricerche di Giovanni Travagliato, confortate dai risultati delle analisi fatte realizzare a supporto del restauro da Mauro Sebastianelli, hanno portato all'ipotesi di un avanzamento nel tempo (metà XIII secolo) della realizzazione della tavola, che si distingue anche per le notevoli dimensioni: è come se, rimasto incompiuto il sogno di Guglielmo che, dedicata la chiesa tutta alla Madonna, non riuscì a dotarla di un'icona a Lei dedicata – come il Gran Cancelliere Matteo d'Ajello aveva fatto con il monastero di Santa Maria *de Latinis*, donando la sua icona alla Badessa Marotta –, tale voto venisse negli anni successivi sciolto da un attento abate del Monastero dallo stesso sovrano normanno fondato e legato alla sua Cattedrale, come ipotizza lo studioso individuando due particolari figure.

La ricerche del Travagliato hanno inoltre consentito di ripercorrere l'*iter* delle citazioni e di ricostruire di conseguenza i relativi spostamenti dell'icona documentati dalle fonti, tra cui quella, particolarmente significativa, riportata dal padre gesuita Ottavio Gaetani (Cajetani), a sua volta riferitagli da un anonimo informatore legato ai primi due famosi arcivescovi Torres, e proprio Ludovico II ha lasciato a Monreale segni indelebili: della «Madonna chiamata la Negra per essere denigrata, alla Greca, di gran devozione», egli si sofferma a trattare nel suo manoscritto *Sulle Madonne di Sicilia* (Tomo I), della prima metà del XVII secolo, conservato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, ma non nel volume *Raguagli delli ritratti della Santissima Vergine Nostra Signora più celebri [...]*, pubblicato dopo la sua morte, nel 1664.

Lo scrupoloso restauro del Sebastianelli ha consentito di approfondire la conoscenza dell'icona stessa che è ritornata all'antico splendore, evidenziando dettagli significativi anche per la sua collocazione culturale, come il fondo d'argento, riemerso grazie all'accurato intervento, o le parti realizzate a rilievo in gesso e colla. Le perlinature bianche sono peraltro presenti e diffuse nella miniatura già di età normanna, e nella coeva oreficeria non si lesinano le piccole candide perline. Vengono nel restauro attenzionati con cautela materiali costitutivi e tecniche esecutive, compresi il supporto, la struttura di sostegno e la cornice, analizzati gli strati preparatori dell'opera e messe in atto tutte le moderne indagini tecniche di laboratorio utili. Lo stato di conservazione apparentemente discreto ha lasciato rilevare l'invasivo restauro ottocentesco che, come usuale per i criteri di ripristino dell'epoca, aveva sovrapposto alla stesura pittorica un fondo aureo, consueto per le icone in genere, ma non pertinente nel caso in esame.

L'opera, raffrontata con innumerevoli icone, tutte di quell'*habitat* mediterraneo meridionale, già vivace al tempo di Guglielmo, al quale rimane legata come primo ispiratore e committente, attento a completare il suo Duomo e a corredare il suo sogno la cui tradizione già da tempo esistente, verrà raccolta e storicizzata dall'arcivescovo Francesco Testa con il volume del 1769 *De vita et rebus gestis Guillelmi II Siciliae Regis*, non solo con il Monastero e quindi con la presenza di monaci che dovevano occuparsi di tutto il complesso abbaziale, ma anche fornendolo di biblioteca, la cui esistenza è documentata dal 1183 e verisimilmente di *scriptorium*. Già Angela Daneu Lattanzi riteneva che quivi venissero realizzati sin dall'origine, dal tempo di Guglielmo, raffinati codici miniati legati alla preziosa produzione di età normanna sia greca sia latina che variamente si articolava tra Messina e Palermo sin dal tempo di Ruggero, culminando proprio nel periodo dell'ultimo grande sovrano con manoscritti miniati come l'*Evangelarium* della Biblioteca Torres del Seminario Arcivescovile (ms.8), unico superstite a Monreale della fine del XII secolo. L'*Evangelarium* era stato

realizzato per Santa Maria La Nuova, mentre era ancora in vita Guglielmo II, entro il 1189, e presenta caratteristiche stilistiche tipiche dei codici normanni, come il *Sacramentario* (ms. 52) oggi alla Biblioteca Nacional di Madrid, dove è significativamente una miniatura raffigurante un' *Odighitria* in trono a figura intera (c. 80r) che rimanda non solo a quella dei mosaici monreallesi o ad affreschi coevi, ma anche alla nostra icona.

Il Re normanno buono, che voleva che il suo nome restasse nei secoli saldamente legato alla Cattedrale di Monreale, vedeva la fine di un'epoca luminosa per la Sicilia, come testimoniano significativamente ancora oggi il complesso della Cattedrale con i suoi mosaici, le rare sculture dei capitelli del chiostro e idealmente, comunque, l'icona della *Madonna Bruna*, detta, certamente non a caso, "di Guglielmo II".



Fig. 1. Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA).

La *Madonna della Bruna* di Monreale: un testimone della *maniera cypria* nell'abbazia benedettina del re Guglielmo II

Giovanni Travagliato

L'Hodigitria palladio degli *Hauteville*

La grande tavola, detta “Madonna Bruna” o “della Negra”, è stata legata tradizionalmente al re Guglielmo II, fondatore dell'abbazia benedettina di “Santa Maria Nuova” e quindi dell'Arcidiocesi di Monreale (talora addirittura al nonno di lui, Ruggero II), e raffrontata tipologicamente con analoghe raffigurazioni presenti su altri dipinti, come la “Madonna della Perla” o “del Cancelliere” nel Museo Diocesano di Palermo (1171 ca.), e con la Vergine col Bambino nel mosaico della lunetta sopra l'ingresso principale del tempio monrealese, nonché con affreschi, manoscritti miniati, rilievi marmorei, sigilli e monete siciliani del XII secolo.

Considerazioni preliminari e seguite al recente restauro, invece, che ha riportato alla luce il fondo argentato e le parti a rilievo in gesso e colla animale plasmate a mano (impropriamente definiti *pastiglia*), e analizzato il disegno preparatorio, proporrebbero di fissarne la realizzazione intorno alla metà del XIII secolo, in età federiciana o comunque ancora sveva o protoangioina; si tratterebbe, in sostanza, non di una icona “bizantina” per la preghiera privata o di una “dispotica” parte di un'improbabile iconostasi, ma di una *tabula* d'altare romanica, pur strettamente legata ancora alla “maniera greca” circolante tra Cipro, Terrasanta, Italia meridionale (“Apulia” in particolare), voluta e venerata

per secoli dalla comunità monastica benedettina monrealese forse anche in omaggio alla religiosità dei re normanni.

In questa iconografia, tra le più diffuse nel mondo orientale, la Παναγία Οδηγήτρια (= *Colei che indica la via*) con la mano destra ossuta raccomanda al fedele, verso cui rivolge lo sguardo, il proprio Figlio che sostiene col braccio sinistro. I colori simbolici dei suoi abiti, tunica verde-azzurra e mantello porpora orlato di perline delineati da pesanti linee nere (come negli affreschi della *Panaghia tou Anakos* di Lagoudera a Cipro completati nel dicembre 1192¹, ma non attestate nei mosaici di Monreale), fanno riferimento alla sua umanità rivestita di divinità, così come le stelle a otto punte ricamate anch'esse con perle sulle spalle e sulla fronte attestano la sua miracolosa verginità conservata prima, durante e dopo il parto. Il Bambino-*Lògos-Via*, che indossa una camicia bianca trasparente e sovrastanti tunica rossa e toga purpurea (colori rispettivamente alludenti al martirio e alla regalità), benedice con la destra e stringe con la sinistra un rotolo di pergamena chiuso (Fig. 1).

La devozione dei sovrani normanni di Sicilia per la Madonna, e in particolare per questa iconografia, trova esplicito riscontro in manufatti, legati ad un loro intervento diretto o del loro stretto *entourage*, dalla forte valenza evocativa, con funzione di scudo, per l'appunto, al pari degli imperatori di Costantinopoli che per secoli venerarono l'an-



Fig. 2. Ignoto pittore, *Madonna delle Vittorie*, Terzo/ quarto decennio del XIII secolo, Cattedrale, Piazza Armerina (EN).

tica immagine taumaturgica ritenuta opera dell'evangelista San Luca - autore tradizionale delle più antiche immagini mariane tra Oriente e Occidente - nel monastero basiliano "degli Hodigoi" ad Est di Santa Sofia e ne invocheranno la protezione sulla città, almeno fino all'invasione dei Turchi e alla sua caduta (1453)².

Non è escluso che alla base del fenomeno non possa esserci il racconto della consegna, da parte del papa Niccolò II (1060) a Roberto *il Guiscardo* (che in seguito al trattato di Melfi [24 giugno 1059] riceveva l'investitura del ducato di Puglia, Calabria e Sicilia) e al fratello minore Ruggero, il futuro *Gran Conte*, di una sacra immagine mariana da usare come vessillo distintivo dell'esercito cristiano a guida normanna durante la riconquista della Sicilia islamizzata da secoli: la Madonna "del Vessillo" o "delle

Vittorie", tradizionalmente identificata con l'icona mariana del tipo cipriota della *Kykkòtissa* nella Cattedrale di Piazza Armerina³ (Fig. 2).

La figura apotropaica, rassicurante e garante della Madre di Dio, appare infatti su sigilli in piombo del Grande Ammiraglio Giorgio di Antiochia (Tabulario Capp. Palatina, perg. n. 8, maggio 1143), dell'abate-vescovo Teobaldo di Santa Maria Nova di Monreale (BCRS, Tabulario S.M. Nova, perg. n. 20, marzo 1177) e dell'arcivescovo Gualtiero di Palermo, il *protofamiliare del re* (Tabulario Capp. Palatina, perg. n. 18, marzo 1187), così come su un trifollaro (zecca di Mileto?, 1098-1101ca.) del Gran Conte Ruggero⁴ o in follari in rame di Guglielmo I (zecca di Messina, Bibl. Com. Palermo, 1155-1156, inv. n. 250)⁵ (Figg. 3-7).

Il medesimo soggetto, insieme al Cristo *Pantokràtor* e ai simboli degli Evangelisti, come quello realizzato a bassorilievo entro clipeo, è presente inoltre sul coperchio del sarcofago porfirio destinato a Ruggero II (sec. XII, *ante* 1145), riuso di un manufatto antico con intenzionale *imitatio imperii* per la sepoltura dinastica all'interno della Cattedrale di Cefalù, ma poi, trasportato nella Cattedrale di Palermo nel 1209 o 1215, usato per il nipote Federico II⁶ (Fig. 8).

La «dolce figura della Vergine bizantineggiante» (a dire di mons. Pottino⁷), un'*Hodighitria* del "puro tipo B"⁸ raffigurata assisa su faldistorio con ampi cuscini in un affresco della chiesa inferiore (*S. Maria di Hyerusalem* o *delle Grazie*) della Cappella Palatina di Palermo, rinvenuto negli anni '30-'40 del secolo scorso, staccato e temporaneamente collocato sulla parete occidentale del pronao, datata alla metà del XII secolo⁹ (Fig. 9), è analoga non solo al mosaico coevo e con medesimo soggetto collocato sopra l'absidiosa della protesi della stessa Palatina (Fig. 10) o con quello più tardo di qualche decennio



Fig. 3. *Sigillo del Grande Ammiraglio Giorgio di Antiochia*, Maggio 1143, Tabulario Cappella Palatina, Palermo.

Fig. 4. *Sigillo dell' Abate-Vescovo Teobaldo di Monreale*, BCRS, Marzo 1177, Palermo.



Fig. 5. *Sigillo dell' Arcivescovo Gualtiero di Palermo*, Marzo 1187, Tabulario Cappella Palatina, Palermo.

Fig. 6. *Zecca di Mileto?, Trifollaro del Gran Conte Ruggero*, 1098 -1101 ca., Palermo.



Fig. 7. *Zecca di Messina, Follaro di Guglielmo I*, 1155-1156, Biblioteca Comunale, Palermo.

Fig. 8. *Ignoto scultore, Clipeo con Madonna Hodighitria nel coperchio del sarcofago di Federico II*, destinato a Ruggero II, secolo XII, ante 1145, Cattedrale, Palermo.



Fig. 9. Ignoto pittore, *Hodigitria*, Metà del XII secolo, già Santa Maria di Ierusalem, oggi pronao Cappella Palatina, Palermo.

nella controfacciata della Cattedrale di Monreale (che a partire da Gaetani - come diremo tra poco - è stato dagli studiosi ritenuto come una riproduzione con varianti della nostra tavola) (Fig. 11), o, ancora, con la Vergine che accoglie la supplica di Giorgio d'Antiochia nel notissimo pannello della chiesa dell'Ammiraglio (1143-1149)¹⁰ (Fig. 12), ma anche con l'affresco purtroppo acefalo nella sala capitolare contigua alla *diakonikon* della chiesa di S. Giovanni degli Eremiti, di cronologia incerta (XII-XIII secolo) ma che risente senza dubbio delle esperienze dei cantieri monrealesi, in cui la Madonna col Bambino, in posizione speculare rispetto all'affresco palatino, è affiancata da due Santi (Giovanni Evangelista e Giacomo o Ermete)¹¹ (Fig. 13). Come teorizzato per esempi campani¹², si potrebbe



Fig. 10. Maestranze bizantine, *Hodigitria*, (1140-1143), Cappella Palatina, Palermo.



Fig. 11. Ignoti mosaicisti, *Hodigitria*, (1177-1183), Cattedrale, Monreale (PA).

pensare che anche questi affreschi palermitani, eseguiti da artefici magari non-iconografi di professione ma possibilmente con una qualche esperienza come *pictor imaginarius* o *parietarius* in cantieri musivi, potessero imitare in maniera compendiaria, con costi certamente minori e con finalità devoziona-



Fig. 12. Maestranze bizantine, *Deesis dell'Ammiraglio Giorgio di Antiochia*, 1143-1149, Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo.



Fig. 13. Ignoto pittore, *Hodighitria*, XII-XIII secolo, Sala Capitolare, S. Giovanni degli Eremiti, Palermo.

li, icone lignee più antiche e rappresentative presenti sul territorio o di cui si aveva memoria ma già allora scomparse.

Un'ulteriore tavola, classificata dalla Sandberg Vavalà come quinta modificazione del tipo dell'*Hodighitria*, nota appunto come *Madonna della Perla*, o *Imperlata*, quella «*imago gloriosae Virginis Mariae Christum in ulnis tenens*», oggi al Museo Diocesano di Palermo, ha però una cronologia "blindata" ante 1171, in quanto donata in quell'anno dal salernitano Matteo (detto impropriamente "d'Aiello" in quanto il figlio Riccardo ne otterrà il predicato divenendo conte, ma solo nel 1192, maestro notaio di Guglielmo I, consigliere della regina Margherita di Navarra e poi del figlio Guglielmo II, quindi vicecancelliere del Regno di Sicilia sotto lo stesso Guglielmo II, cancelliere del suo successore Tancredi) a Marotta, sua parente per parte di madre, prima badessa del monastero femminile palermitano da lui stesso fondato, significativamente noto come S. Maria "de



Fig. 14. Ignoto pittore, *Hodighitria o Madonna della perla*, ante 1171, Museo Diocesano, Palermo.

Latinis” (per distinguerlo da altri greci) o, appunto, “del Gran Cancelliere”¹³ (Fig. 14).

Il rapporto tra queste opere siciliane si è a lungo posto in termini di prototipo-copie sulla base di considerazioni cronologiche o meramente stilistiche, ma se è comunque indubbia per tutti l’influenza esercitata dai mosaici di Cefalù, Palermo e Monreale, andrebbe parimenti considerato il ruolo avuto dalla circolazione, dopo il 1204 (presa di Costantinopoli alla fine della fratricida quarta crociata), tramite opere ed artisti, di un linguaggio mediterraneo, di “maniera greca”, che, per citare una felice espressione di Valentino Pace, «tributa un omaggio all’arte bizantina, ma non è “arte bizantina”¹⁴.

Ottavio Gaetani e la *Madonna della Negra*: luoghi e funzioni dell’antica immagine nel tempo

Il «*quadro della nostra Signora della Bruna*» è elencato - anche se non se ne specifica la collocazione, ancora in chiesa o già in sagrestia - in un inventario del 1838¹⁵, mentre fervono i lavori per ripristinare il tempio monrealese dopo il terribile incendio del 1811¹⁶.

Teorizzata una datazione duecentesca per il dipinto, magari prossima al momento della consacrazione e dedizione del tempio alla Natività di Maria, 25 aprile 1267, piuttosto che quella tradizionale all’undicesimo o dodicesimo secolo, come si dirà espressamente a breve, propongo due possibili collocazioni originarie, poiché nessun nuovo dato rilevante a riguardo è purtroppo venuto fuori dalle fonti archivistiche consultate (inventari, atti amministrativi); non ne fa alcun cenno neanche il pellegrino guascone Nompar de Caumont, che visita Monreale nel 1420 ed è naturalmente attratto dai mosaici e dalla profusione del porfido, specie nel coro «*dove*

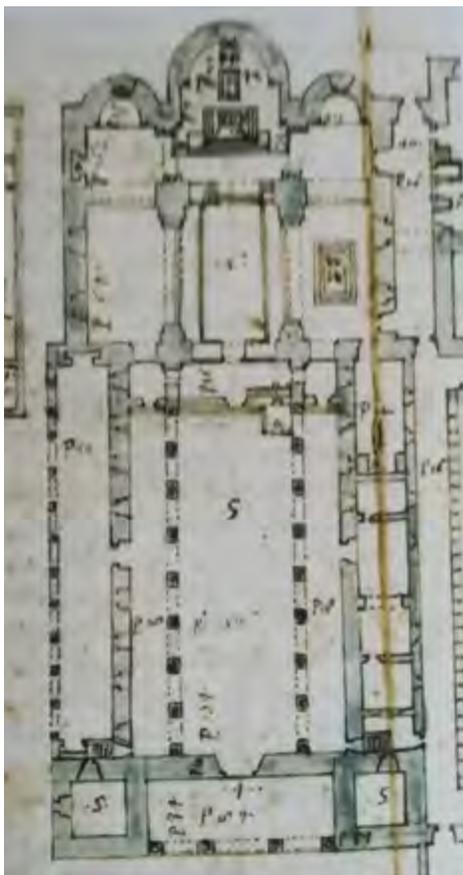


Fig. 15. Ignoto disegnatore, *Pianta del complesso monrealese*, 1590 ca. da G. Schirò, 2009.

era il grande altare [...], pietre belle e molto maravigliose e rilucenti dentro le quali si può chiaramente vedere [...]; fuori del coro, c'è una piccola cappella dove ci sono 10 colonne di questo porfido, tutte di colore violetto, assai lunghe»¹⁷, riferendosi alla recinzione del presbiterio, all’ambone e alla sottostante cappella di S. Giovanni Battista con fonte battesimale, fatti rimuovere dall’arcivescovo Los Cameros nel 1658¹⁸ ma ancora visibili nella pianta del complesso monrealese all’epoca del card. Ludovico II Torres (1590) resa nota da Giuseppe Schirò¹⁹ (Fig. 15).

Apprendiamo da documenti pubblicati nell’800 e dagli studi di Geneviève Bress-Bautier che in particolare l’aspetto origina-

rio della zona del santuario, rimasta pressoché invariata fino al 1371 per le condizioni di degrado in cui versava la fabbrica²⁰ (peraltro, la comunità monastica, insieme all'arcivescovo Spinola, era stata decimata dalla peste nel 1362²¹), richiese interventi ed aggiornamenti liturgico-stilistici in seguito al ripopolamento con monaci provenienti da altri monasteri isolani, godendo di denaro proveniente dalla Mensa Arcivescovile (1382), dal re Martino I (1398-1399), da testamenti di privati (*Aloisio Iacobi*, ricco speziale e produttore agricolo di Palermo, a favore dell'altare e di una «*cona sancti Benedicti*», 1409): nel 1379, una tavola per l'altare maggiore con la Madonna e in basso il donatore in preghiera, l'arcivescovo catalano Guglielmo *Monstrius* - traslato da Messina e già prima a Mazara - (deposto nello stesso anno perché aderente allo scisma avignonese di Clemente VII), talora identificata con la *Madonna dell'Umiltà* oggi nel Museo Diocesano²² (Fig. 16), e due altre tavole dei Santi Pietro e Paolo con lo



Fig. 16. Ignoto pittore, *Madonna dell'umiltà*, 1379?, Museo Diocesano, Monreale (PA).

stemma dello stesso presule, nelle rispettive cappelle laterali; un importante politico gotico-catalano con parti dipinte alternate a sculture (addirittura una Madonna di Pere Sanglada o Ça Anglada) commissionato a Guerau Janer o Gener da Pere de Queralt (1401 o 1407), padre del futuro arcivescovo Guerau - eletto e insediato (1403), ma presto rinunciante (1409)- verosimilmente mai realizzato (malgrado l'opinione contraria del Di Marzo, al quale però dobbiamo la citazione della contestuale realizzazione di «*uno scannello di legno dorato all'altare maggiore ed un ornamento in oro opaco, lu quali sta supra la cona*»); gli sportelli dipinti con quattro figure dentro e fuori per il nuovo tabernacolo dell'altare del Santissimo Sacramento, 18 grandi figure nel perimetro interno della



Fig. 17. Intagliatore iberico o siciliano, *Madonna del Popolo*, Metà del XV secolo, Cattedrale, Monreale (PA).



Fig. 18. Pittore franco-fiammingo, *Messa di Sant'Egidio* (o *Saint Giles*), Fine del XV secolo, National Gallery, Londra.



Fig. 19. Giotto e aiuti, *Accertamento delle stimmate* o *Funerali di San Francesco*, 1290-1295, Basilica superiore di S. Francesco, Assisi (PG).

basilica riferite alla memoria della sua consacrazione (croci o iscrizioni ornate?) per il vicario dell'arcivescovo Alfonso de Cuevasruvias (1451), nonché una croce dipinta monumentale della stessa *amplificza* di quella già realizzata per la Cattedrale di Cefalù (1468), opere di Gaspare [da] Pesaro²³.

Prima la citata *Madonna dell'Umiltà*, quindi la statua lignea policromata rinascimentale della *Madonna del Popolo* (intagliatore iberico o siciliano, metà del XV sec.), dovuta quest'ultima, insieme al Crocifisso successivamente collocato nella Cappella Roano, alla committenza dell'arcivescovo valenciano Ausias Despuig (1458-†1483)²⁴ (Fig. 17), avrebbero comunque già decretato a partire dalla seconda metà del '300 (dunque ben *ante* 1513, prima attestazione documentaria) lo spostamento dell'antica immagine oggetto del nostro studio, evidentemente non più *à la mode*, in altro sito.

Le due possibili collocazioni originarie della nostra tavola vanno ricercate dunque o sull'altare all'interno del presbiterio

o sul prezioso citato tramezzo marmoreo che separava, anche nella basilica monrealese, la zona riservata ai chierici/monaci da quella per i laici, prendendo a modello due fonti iconografiche d'eccezione: la prima è la *Messa di Sant'Egidio* (o *Saint Giles*) dell'omonimo Maestro franco-fiammingo (Londra, National Gallery, fine del XV sec.), in cui si vede riprodotto l'altare maggiore dell'abbazia di Saint-Denis presso Parigi con la pala d'oro di Carlo il Calvo (873-877), usata non più come paliotto ma come fondale verticale dell'altare (*dossale* o *tabula*), alla quale si rivolge il Santo/sacerdote che non celebra più *versus populum* ma voltando le spalle ai fedeli - come conseguenza dell'affermazione della *transustanziazione* nel IV Concilio Lateranense (1215)²⁵ - (Fig. 18); la seconda è il racconto dell'episodio dell'*Accertamento delle stimmate* - o *Funerali di San Francesco* - di Giotto e aiuti (Assisi, Basilica superiore di San Francesco, 1290-1295)²⁶, dove invece tre diverse monumentali immagini



Fig. 20. Ignoto disegnatore, *Trigramma bernardiniano del nome di Gesù*, post 1837, Archivio storico Diocesano, Monreale (PA).

sacre viste di scorcio e descritte con grande attenzione alla realtà, forse alludendo alla stessa basilica (Madonna col Bambino in trono, Crocifisso, San Michele Arcangelo), accompagnate ciascuna da una lampada votiva, sono proposte alla venerazione dei fedeli dall'alto della transenna - o semplicemente sopra una trave - che divide fisicamente, ma soprattutto simbolicamente, la navata dal presbiterio²⁷ (Fig. 19).

Già il monaco artista tedesco (Roger di Helmarshausen?) che si nasconde dietro lo pseudonimo di Teofilo (XII secolo), autore di un importantissimo trattato di tecniche artistiche seguito alla lettera anche dall'anonimo autore della nostra tavola, ci parla delle immagini fisse collocate *super altare*²⁸, quelle *tabulae* che in Italia prendono il nome di "dossale" prima, e quindi di vera e propria "pala" o "ancona"²⁹.

Ma la presentazione che fa della nostra opera il gesuita Ottavio Gaetani (1615 ca., certamente *post* 1609, anno della morte del card. Ludovico II Torres, più volte citato come defunto nel manoscritto) è oltremodo interessante, in quanto è la prima fonte ad oggi nota che ne attesti la presenza all'interno del tempio e la relativa grande devozione di cui era oggetto - in un altare appoggiato alla controfacciata - denunciandone espressamente la precedente collocazione

nella zona del "letterino", cioè dell'ambone o dell'organo, presso la "colonna grande", che sappiamo avvenuta *ante* 1513, e verosimilmente prima del suo restauro ipotizzato a cura dell'arcidiacono Raineri, di cui si dirà a suo luogo.

Sia che fosse un dossale d'altare costituito da un'unica tavola o elemento centrale di un trittico accompagnato da due sportelli laterali richiudibili, ovvero che incombesse sulla navata centrale dalla transenna o trave di cui sopra, l'*Hodighitria* doveva comunque esser vista anche posteriormente, se facciamo fede ad una inedita testimonianza archivistica associata fortunatamente ad un disegno a penna acquerellato (Fig. 20) in cui compare il trigramma bernardiniano del nome di Gesù "yhs" in lettere gotiche, anche se non entro il consueto sole con dodici raggi serpeggianti ma in un cerchio/ostia con arbusti fioriti ai quattro punti cardinali, apposto sull'opera nel corso di un *re-styling* da collocare *post* 1427, quando papa Martino V ordinò di aggiungere un trattino orizzontale sull'asta della lettera centrale a formare una croce³⁰, come si vede nel nostro caso. A dire dell'anonimo cronista tardo-ottocentesco, la scritta decorata si trovava «*dietro il quadro della Madonna della Bruna, che si levò nel 1837*»³¹, cioè forse contestualmente alla demolizione dell'altare e al trasferimento dell'opera dalla chiesa in sagrestia dopo l'incendio; nel recentissimo intervento di restauro, tuttavia, non ve ne è stata riscontrata traccia alcuna. Poiché la fonte è ambigua, non è da escludere però la possibilità che il trigramma non fosse dipinto sul *verso* della tavola, bensì sulla parete, e quindi potesse essere ad esempio uno dei citati riferimenti alla dedicazione del Tempio realizzati dal [da] Pesaro nel 1451.

Ma prestiamo attenzione finalmente alla descrizione del Gaetani:

«[...] È di gran devozione nella Metropolitana di Monreale la Madonna, chiamata *la Negra*, per esser denigrata dall'antichità, e stante è dipinta in tavola, alla Greca, e si dice esser copia di quelle di S. Luca. Ha la veste d'oltremarino, il manto d'alacca smorzata dal tempo e sparso di stelle, e di fioroni d'oro già smorzato; per tutto l'orlo camina un freggio d'oro, e del manto alla destra dall'estremo freggio cadono gigli. Ha la diadema d'oro all'antica di basso rilievo, nell'angoli due Angeli che dimostrano sostenere la diadema. Sostiene nel braccio sinistro il figlio c'ha la veste di color gialnino, et il manto del medesimo colore di quello della Madre l'una e l'altro sgraffito d'oro, e colla diadema d'oro di mezzo rilievo. Nella mano sinistra tiene una carta rinvoltata in modo di supplica, e nella destra avanti al petto della Madre una rosa d'oro. Si tiene che questa imagine la teneva il Re Guglielmo nella sua camera. Al presente è nell'altare sotto all'ala a man destra all'entrare dove fu riportata dalla colonna grande vicino al lettore. [...] È un quadro in tavola antichissimo della *Madonna della Negra* fatta a guisa della *Madonna del Popolo* di Roma col Christo al braccio destro tutto coperto della propria veste, quale tiene una carta serrata involta nella mano, quali dicono essere opera di San Luca, tenuta dal Conte Roggiero in camera con grandissima devottione quale dopo la morte l'ebbe Guglielmo Primo detto *il magno*, o *malo*, figlio di detto / Roggero, da cui l'ebbe Guglielmo Secondo detto *il bono*, quale da lui fu posta nella



Fig. 21. Filippo Rusuti, *Madonna del Popolo*, ante 1297, Santa Maria del Popolo, Roma.

detta chiesa metropolitana, facendola copiar di musaico nella volta dell'arco sopra la porta maggiore di detta chiesa dalla parte di dentro nella medesima forma, eccetto che il Bambino tieni le gambe scoperte, credo fatto da pittori per ligiadria dell'opera, et lo scartoccio in mano aperto, quasi volendo mostrare che la chiesa di Monreale prima stava nascosta, e descritta in quello cartoccio serrato, hora propachata, e manifestata nel cartoccio spiegato, sotto la quale vi sono l'infrascritti versi: *Sponsa tuae prolis, o stella puerpera solis. Pro cunctis ora, sed plus pro rege labora.* Innanti della quale figura di continuo vi sta una lampa accesa per divotione di particolari, di più ho havuto un denaro del Re Guglielmo Secondo in una parti del quale vi era questa figura della Nigra depinta in tavola, e dall'altra parte *Rex W. Secundus*, quali ditto Re fece stampare nelle sue monete per la gran devozione che li havea a detta figura [...]³².

Raffrontando la descrizione pervenuta al dotto gesuita dal contemporaneo anonimo informatore monrealese - che riteniamo fededegna - direttamente con la tavola, segnaliamo delle discrepanze, frutto anch'esse verosimilmente di ridipinture e reinterpretazioni dei secoli XV e XVI: innanzitutto, l'opera, che a tutti i costi si vuole apparentare con la *Madonna del Popolo* di Roma, opera però recentemente assegnata come autografa a Filippo Rusuti, uno dei più importanti mosaicisti e pittori romani attivo tra gli ultimi decenni del Duecento e dei primi del Trecento (*ante* 1297)³³ (Fig. 21), è ritenuta prototipo non solo del mosaico nella citata lunetta della controfacciata, con cui si colgono differenze nella tecnica e, relativamente al Bambino, nelle gambe scoperte e nel rotolo aperto (vedi *supra*, Fig. 11), ma addirittura di un conio, identificabile con il citato follaro di rame, non già però di Guglielmo II ma del padre Guglielmo I (vedi *supra*, Fig. 7); il manto della Vergine è «sparso di stelle e fioroni», replicando con ogni probabilità le due stelle verginali già visibili sul capo e sulla spalla di cui non si comprendeva più il significato; gli angeli speculari, oggi poco leggibili, che nella versione precedente i



Fig. 22. Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), part. della fibula.



Fig. 23. Ignoti mosaicisti, *Aquila di S. Giovanni Evangelista*, XII secolo o 1260 ca., Cattedrale, Salerno. part. della fibula.



Fig. 24. Opificio del Palazzo Reale di Palermo o maestranze campane, *Razionale o Fibula*, Fine del XII secolo, Museo Nazionale dell' Alto Medioevo, Roma.

più recenti restauri erano *turiferarii*, sono detti invece sostenere una «diadema all'antica di basso rilievo», intendendosi ambigualmente una corona o semplicemente la *taddema* (aureola) in gesso e colla a rilievo; la veste del Bambino, oggi rossa, è descritta invece «color gialnino» (ocra?), e si denuncia la presenza di lumeggiature auree («oro sgraffito»), di cui invece non vi è traccia; infine, la fibula preziosa, con perle di diversa grandezza disposte su due cerchi concentrici e grande castone centrale con gemma, appuntata sul bordo del mantello della Vergine alla base del collo (Fig. 22), è addirittura letta come una rosa che il Bambino tiene nella mano destra, non più interpretata come benedicente.

A proposito di quest'ultimo gioiello, del tipo «a disco» di derivazione longobardo-campana, può stabilirsi un utile raffronto con quello analogamente riprodotto sul petto dell'aquila dell'Evangelista San Giovanni proprio nei mosaici absidali della Cattedrale di Salerno (XII sec., commissionati dall'arcivescovo Alfano II, o 1260 ca.)³⁴ (Fig. 23): entrambi sembrano riproduzioni bidimensionali di manufatti come il prezioso razionale aureo ornato con filigrana a vermicelli e gemme (fine del XII sec.) recuperato nel 1898 insieme a monete siciliane in un terreno pertinente all'Abbazia di Montecassino nel Lazio meridionale, ritenuto prodotto degli opifici del Palazzo Reale di Palermo (Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, inv. n. 15)³⁵ (Fig. 24). Anche il Bambino ha una piccola fibula ad anello di colore rosso, che chiude la scollatura della singolare sottoveste plissettata trasparente, e sandali essenziali in corda delineati col medesimo colore (*pedila*), riscontrabili in molte figure dei mosaici monrealesi, come le pieghe del bordo inferiore della tunica, disposte a meandro.



Fig. 25. Ignoto pittore, *Madonna Bruna*, XII- XIII secolo, Santuario di Mater Domini, Nocera Superiore (SA).



Fig. 26. Artista toscano o adriatico, *Madonna Bruna*, XIII- XIV secolo, Carmine Maggiore, Napoli.



Fig. 27. Giovanni o Rinaldo da Taranto, *Madonna Bruna*, 1270-1300 ca., Cattedrale, Matera.

Il titolo di “Madonna Bruna” con le sue varianti linguistiche raccoglie un discreto numero di esemplari pittorici italo-meridionali destinati al culto, a partire dalle tavole venerate nel santuario di *Mater Domini* a Nocera Superiore (ignoto bizantineggiante, XII-XIII sec.) (Fig. 25) e nella chiesa del Carmine Maggiore a Napoli (artista toscano o adriatico, XIII-XIV sec.)³⁶ (Fig. 26), fino all'affresco nella Cattedrale di Matera (Giovanni o Rinaldo da Taranto, 1270-1300 ca.)³⁷ (Fig. 27).

Si tratta, come nel caso di Monreale, di Madonne col Bambino, nei tipi iconografici dell'*Odighitria* o dell'*Eleoussa-Glykophilousa*, accomunate dal colore bruno degli incarnati³⁸.

La motivazione *a posteriori* di questa devozione, a dispetto delle specifiche indicazioni tecnico-pittoriche sul ritratto tardo-antico e medievale, si è voluta trovare simbolicamente nel noto brano del Cantico dei Cantici (1, 5): «*Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem, sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis*» o «*Salma*»), in cui la Sposa, principale personaggio del testo biblico,



Fig. 28. Ignoto pittore, *Desiderio Abate di Montecassino*, 1072-1087, Abbazia di S. Angelo in Formis (CE).

in particolare dopo la predicazione e la pubblicazione dell'*Expositio in Canticum Cantecorum* di Bernardo di Chiaravalle (†1153), è considerata una delle figure femminili dell'Antico Testamento che possono essere interpretate come prefigurazioni della Vergine³⁹. Per il beato Bernardo, infatti, Maria è al contempo *Mater-Sponsa* di Cristo ed *Ecclesia*, e quindi la festa della sua Assunzione al cielo in anima e corpo (15 agosto, data e/o titolo di molte grandi chiese di impianto medievale, comprese le Cattedrali di Palermo e Monreale in Sicilia, e soggetto rappresentato dopo la Riforma Gregoriana anche in absidi di antiche basiliche prestigiose, come S. Maria in Trastevere a Roma) è da intendersi come il giorno dello *Sposalizio mistico* di Cristo con la Chiesa⁴⁰.

«*A 25 ottobre 1658* - come annotato in un volume miscelaneo raccolto dal dotto canonico parroco e arciprete di Monreale Don Onofrio Tagliavia (†1857) - *si tolsero il Crocifisso grande, che si trovava situato nel muro sotto l'arco della nave ed il muro che divideva la detta nave e coro per ordine di monsignor Don Ludovico de Los Cameros*». Tre anni



Fig. 29. Ignoto pittore, *Madonna col Bambino*, XIII secolo, Cattedrale, Andria.



Fig. 30. Ignoto pittore, *Madonna di Corsignano*, Ultimo quarto del XIII secolo, Cattedrale, Giovinazzo (BA).

dopo (1661), però, il sagrista maggiore della Cattedrale ha ancora in carico (e ne redige l'inventario) parte dei frammenti architettonici preziosi dismessi, alcuni dei quali (mosaico staccato, statua bronzea di S. Giovanni e relativo piedistallo in porfido) di lì a poco troveranno finalmente l'attuale collocazione; intanto, l'altare della *Madonna Bruna* costituisce l'appoggio per alcuni di essi:

«in primis dui colanni di porfido di quelli, che sostentavano lo lettorino, dove stavano li mantaci dell'organo; item la statua di bronzo di S. Giovanni Battista, la quale al presente sta, et è posta sopra l'altare della Madonna di Nostra Signora detta della Nigra esistente dentro detta Maggior Chiesa; item un piede di porfido, sopra del quale stava la detta statua di S. Giovan Battista / di bronzo; item una tavola di marmora verde di palmi setti incirca; item un'altra tavola piccola di detto colore di palmi tre incirca; item due pezzi di porfido in tavola di tre palmi in circa per ognuno; item altri pezzi di marmo, e di pietre e mosaichi, che sono restati dalla detta fabrica, e si conservano dentro la Cappella di Santo Placido colleterale con detta Maggior Chiesa;

item dui pezzi di porfido larghi un terzo, e lunghi di palmi tre in circa; item et la nicchia di San Giovan battista depinto di musaico, che era nel Battisterio, al presente intilarata, et di sopra ingissata»⁴¹.

Michele Del Giudice (1702), commentando e aggiornando l'opera del Lello *alias* Torres, nella *Lamina IV. Pianta della Metropolitana Basilica di Morreale*, al numero 53 descrive:

«Altare freggiato di Marmi rossi dalla devozione di D. Francesco Guarneri <intendi: Raineri>, già Arcidiacono di questa Chiesa, e Vicario Generale nella Sede vacante dopo l'Arcivescovo Venero nel 1628. Era il detto della Città di Taormina, e devoto ad una Imagine della Beatissima Vergine col Bambinello in braccio riverita nella sua Patria, ne fece fare una Copia, e dedicogli quest'Altare, dotandolo di congruo beneficio per l'annuo culto di speciale festa. Questa Imagine, essendo dipinta di color fosco, è chiamata volgarmente S. Maria la Bruna, comparendo speciosissima alla devozione frequente del Popolo, che ne consegue spese Grazie»⁴².



Fig. 31. Ignoto pittore, *Virgo Lactans*, Ultimo quarto del XIII secolo, S. Francesco, Aversa (CE).

Ovviamente, come osserva il ben documentato Millunzi, che riporta il corretto cognome Raineri⁴³ del prelado, non si trattò per la nostra tavola di una realizzazione *ex novo*, ma di una riscoperta della devozione medievale - e forse di un contestuale restauro -, contemporanea allo studio del Gaetani:

«Dal sapersi che il Taormitano D. Francesco Raineri, arcidiacono di Monreale, restaurò l'altare di questa Madonna e lo dotò di un annuo beneficio, l'Abate Giudici - Descrizione del real Tempio pag. 63 - argomentò che anche il quadro fosse stato dipinto per ordine suo, mentre per ordine suo fu solo restaurato. La Madonna poi ha somiglianza veramente con un'altra della città di Taormina, come asserisce il Giudici; però ha pure somiglianza con quella a mosaico che è sopra la porta maggiore del nostro Duomo, con quella che si venera nella chiesa di S. Maria del Popolo in Roma e chi sa con quante altre. Né si può dire che il Giudici (1702) vicinissimo ai tempi del Raineri poteva ben sapere la cosa; mentre più vicino, anzi proprio contemporaneo del Raineri era chi da Monreale scriveva al Gaetani nell'ala destra dell'entrare la porta



Fig. 32. Ignoto pittore, *Madonna della Madia*, XII-XIII secolo, Concattedrale, Monopoli (BA).

maggiore vi è un quadro in tavola antichissimo della Madonna della negra, col Cristo al braccio destro tutto coperto della propria veste, il quale tiene una carta serrata avvolta nella mano, quale dicono essere quella tenuta dal Conte Ruggiero...»⁴⁴.

A ragion veduta e fatta qualche verifica sui luoghi (ma sarà occasione di ulteriore studio dedicato), l'immagine taorminese cui si sarebbe ispirato il Raineri era probabilmente la cosiddetta *Madonna non manifatta*, un'antica icona della *Virgo lactans* venerata all'interno della Basilica Cattedrale di S. Nicolò e superstita di una precedente fabbrica medievale (oggi pressoché illeggibile e rivestita quasi interamente da una manta argentea secentesca) (Fig. 28), mentre la relativa replica cui accenna Del Giudice potrebbe essere il dipinto secentesco sull'altar maggiore della chiesa agostiniana di *S. Maria la Reale* (o "della Grazia"), nella borgata Rocca-Mezzomonreale, fondata e dotata dallo stesso prelado nel 1629 (Fig. 29). Tornando all'al-



Fig. 33. Ignoto pittore, *Virgo lactans*, XIII secolo, argentiere siciliano, di fine XVII secolo, Cattedrale, Taormina.



Fig. 34. Pittore siciliano, *Virgo lactans* o *Madonna della Grazia*, prima metà XVII secolo, Santa Maria la Reale, Rocca-Mezzomonreale.

tare beneficiato dal Raineri all'interno della cattedrale monrealese, ne abbiamo solo altre citazioni episodiche: l'1 maggio 1738 mastro Antonino Catalano falegname e mastro Benedetto Costa muratore ricevono pagamenti per "aver posto un trave sopra l'altare di Nostra Signora chiamata *della Bruna*, conciato il covertizzo, et altri rappezzi"⁴⁵.

Giovan Angelo De Ciochis regio visitatore si reca presso la Chiesa di Monreale a partire dall'8 febbraio 1742, accolto dal fabrianese monsignor Giovanni Battista Giampè vescovo titolare di Filippopoli in Arabia, Vicario e Governatore Generale del cardinale Traiano Acquaviva che si trovava a Roma⁴⁶. Canonico Arcidiacono è don Francesco Corradi, abate o priore di S. Anna *de Scalis* (o *della Portella, de Portellis*, titolo e beneficio già appartenuti al Raineri), e Marammiere il sacerdote Intravaja. In quella occasione l'altare *Santae Mariae de Bruna* non è descritto, essendo uno di quegli otto, escluso il maggiore, «quorum nonnulla

cappellulis marmoreis pollent»⁴⁷, ma sappiamo che vi ardeva innanzi uno dei due «lampieri di rame giallo piccoli, vecchi» elencati in inventario⁴⁸ e che vi si celebravano tre messe alla settimana (per un totale di 156 annue), più 97 *iuxta redditus* in suffragio della defunta Francesca Rappa, fondatrice di beneficio e cappellania eponimi, e altre quattro settimanali per l'anima del defunto canonico parroco don Giacomo Zappia⁴⁹. Il beneficio era attivo ancora fino al 1866⁵⁰.

Motivazioni di carattere liturgico spingono l'arcivescovo Francesco Testa in corso di Visita Pastorale (28 giugno 1755) ad ordinare la demolizione dei quattro altari addossati alla controfacciata, ma a preservare i rispettivi dipinti, tra cui la nostra tavola, che vede transitare le proprie rendite alla Madonna del Popolo:

«[...] Visitavit quatuor Altaria in ima parte / navis Ecclesiae sita, scilicet: Altare Beatae Mariae Virginis vulgo dichae a Sub Nigra, Altare Sanctissimae Trinitatis, alterum Sanctorum



Fig. 35. Tommaso degli Stefani?, *Madonna del Pilerio*, Fine del settimo - Inizi dell'ottavo decennio del XIII secolo, Cattedrale, Cosenza.

Martirum Crispini et Crispiniani, et alterum sub invocatione beatae Mariae Virginis extremos Spiritus trahentis, et ordinavit quod: 1. Sacra eorum Altarium Imagines ad congruentem formam restitutae remaneant, et quatuor praedicta Altaria diruantur, eo quod contra optimam Ecclesiae rationem, ac disciplinam aedificata, et contra praescriptum Divi Caroli ubi cautum fuerat, ut Cappellae, et Altaria a pariete qui in frontispicio Ecclesiae, e regione Altaris maioris in nullo modo exedificentur, neque item alio in loco in quo sacerdos celebrans terga vertat Cappellae maiori act. Par. IV Instruct. Eccles. Tom. 1 pag. 486. Id circo perpetua Missarum onera quae ex legatis instituta, et addicta fuere Altari Beatae mariae Virginis ut aiunt de Sub Nigra transtulit ad Altare Beatae Mariae Virginis dicta de Popolo, et quae prius in Altari Sanctissimae Trinitatis in illo Sanctissimi Sacramenti imposturum <sic> adimplenda esse pronunciavit»⁵¹.

A tal proposito, citiamo ancora il dotto canonico Millunzi, che, presentando i restauri e le modifiche apportate alla basilica monrealese al tempo del cardinale Farnese (1536-1573), cita il nostro al numero 6 tra i venti altari di diverse dimensioni allora presenti «appoggiati non solo alle pareti ma spesso anche alle colonne», davanti al quale nel 1559, secondo il cerimoniale di mons. Fasside, erano accese lampade che non dovevano spegnersi nemmeno il sabato santo «finitis vespere» per la grande devozione del popolo, come avveniva per l'altare del SS. Sacramento e per la Madonna del Popolo, ancora dietro l'altare maggiore finché il Torres (1589) non ne disponesse il trasferimento nell'attuale sito presso il *diakonicon*, già cappella di S. Pietro⁵².

Il 22 dicembre 1791 il pittore Pietro Licciardi riceve pagamenti: «nell'ala destra della nave sopra il quadro di Maria SS.ma nominata *la Bruna*, in aver fatto un pezzo di fasciata, ed un pezzo di soffitta al tetto, ed un pezzo di coperticcio»⁵³.

Non viene citato invece l'altare con l'icona mariana nel circostanziato racconto dell'incendio dell'11 novembre 1811⁵⁴; il



Fig. 36. Ignoto pittore, *Madonna Hodighitria in trono e S. Lucia*, Tardo XIII secolo, Cripta di S. Lucia, Melfi (PZ).



Fig. 37. Ignoto Pittore, *Madonna Hodighitria in trono e Santa Lucia*, Tardo XIII secolo, S. Maria di Devia, Sannicandro Garganico (FG).

18 settembre 1878 il pittore Gabriele Burgo (mandato n. 76) riceve dal marammiere Don Vincenzo Mirto 58 lire per «avere ristorato i tre quadri esistenti nella sagristia di detta Chiesa Cattedrale», tra i quali era forse compresa anche la nostra *Hodighitria*⁵⁵. Potrebbe essere questo l'intervento riscontrato sull'opera e documentato da foto storiche reperite nell'Archivio della Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo e nel fondo storico



Fig. 38. Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), part.

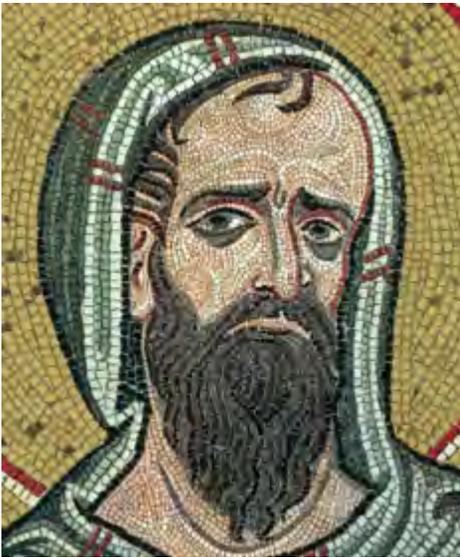


Fig. 39. Ignoto mosaicista, *Profeta Abacuc*, 1177-1183, Cattedrale, Monreale (PA), part.

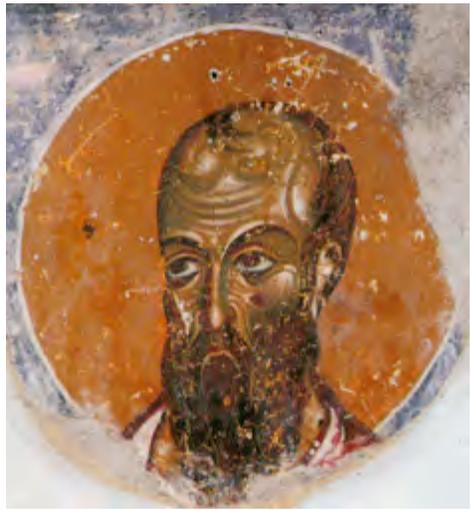


Fig. 40. Ignoto pittore, *S. Paolo*, Tardo XII Inizii XIII secolo, *S. Pietro alli Marmi*, Eboli (SA).

della Fondazione Federico Zeri (1911), per cui *infra*, Sebastianelli, Fig. 57.

Infine, nell'inventario del 1913, è elencato anche «altro quadro dipinto su tavola rappresentante Nostra Signora detta *La Bruna*, adorna di dorature e posta in cornice dorata», ma non si specifica il luogo della conservazione; la cornice è quella a mezza canna che corredeva il dipinto fino a quanto era esposto nella sala rossa del Palazzo Arcivescovile, come risulta da foto del 1999⁵⁶.

Ora et labora. Per la commitmentenza degli abati-arcivescovi dalla fondazione del Monastero al Vespro

Le considerazioni di natura storico-architettonica o storico-artistica sulla fabbrica di Monreale, specialmente dopo le leggi eversive e soppressive delle corporazioni religiose del 1866-1867 e la scomparsa dei monaci⁵⁷, si sono spesso incentrate sui singoli edifici emergenti (chiesa, chiostro, sala capitolare, dormitorio, soprattutto), perdendosi così di vista l'*unicum* del complesso monastico be-



Fig. 41. Ignoto pittore cipriota, *Odighitria*, Ultimo quarto del XIII secolo, Monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.

nedettino originario, con la sua vita comunitaria liturgica e non, col suo imponente corredo figurativo e decorativo fisso e mobile, librario e documentario, in parte ancora riconoscibile malgrado spoliazioni ed alienazioni, cambiamenti di titolarità e competenze, eventi disastrosi.

Guardando alla magnificenza del re fondatore Guglielmo II, ineguagliata dai suoi successori delle diverse dinastie, e al diritto di patronato dagli stessi esercitato nei secoli sull'istituto, si è attribuito a loro un ruolo unico ed esclusivo nella committenza artistica, almeno fino alla seconda metà del XIV secolo, quando le fonti citano esplicitamente singole iniziative o interventi programmatici di ampio respiro promossi da arcivescovi.

È il momento di iniziare invece a riconsiderare e rileggere anche in chiave benedettina destinazione d'uso e peculiarità delle fabbriche e del loro contenuto, per poterne meglio comprendere il senso. Lo suggeriscono, d'altronde, le due espressioni verbali imperative in locuzione ("ora", "labora", associate generalmente alla regola benedettina) che accompagnano l'*Hodigitria* in controfacciata, da intendersi



Fig. 42. Scriptorium palermitano, *Madonna col Bambino*, 1230 ca., Biblioteca Nacional, Madrid.



Fig. 43. Iconografo crociato sinaitico, *Santi Elias, Venera, Rosalia e Oliva*, Metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 44. Ignoto pittore, *S. Michele Arcangelo*, seconda metà del XIII secolo, Chiesa degli Arcangeli, Laina-Goritsa, part.

non pronunciate dallo stesso re, ma come espressione unanime della preghiera quotidiana della comunità monastica guidata da Teobaldo e dal successore Guglielmo che, adempiendo ad uno dei suoi doveri, chiede l'intercessione della Vergine «pro cunctis», ma in particolare «pro rege». In tal senso sono stati recentemente interpretati anche i due arcinoti episodi musivi in cui si vede Guglielmo II incoronato da Cristo e mentre dona alla Vergine il modello della basilica monrealese, costante promemoria, ad abate e monaci *stantes in choro*, privilegiati fruitori, della motivazione alle origini del loro stesso monastero⁵⁸. Infine, il buon re Guglielmo sarà stato di certo affiancato da un monaco nell'ideare e sovrintendere alla realizzazione del complesso progetto iconografico musivo all'interno della chiesa abbaziale, con l'inserimento di santi benedettini e chiari riferimenti a Montecassino e ad altre fondazioni dell'ordine⁵⁹.

Dei primi abati del monastero di Monreale eletti a vita, dalla fondazione fino al Vespro, conosciamo pochissimo, di alcuni

a stento i nomi: Teobaldo (1176-†1178) e Guglielmo (1178-†1191), campani, già monaci della SS. Trinità a Cava dei Tirreni⁶⁰, al secondo dei quali prima di morire durante l'assedio di San Giovanni d'Acri addirittura Riccardo Cuor di Leone avrebbe offerto nel 1191 l'arcivescovato di Canterbury⁶¹; Caro (1192-†1230 ca.), – uno dei *familiares regis* almeno dal 1198 al 1208, anche lui monaco, fedele al papa – fu presente a Roma al IV Concilio Lateranense nel 1215⁶²; segue un periodo di sede vacante dal 1234 fino all'elezione di Benvenuto (1254-†1260 ca.), che fu censurato e interdetto dal papa Alessandro IV per aver preso parte all'incoronazione di Manfredi; quindi Geoffroy de Beaumont, gran cancelliere del Regno e consigliere di Carlo d'Angiò (1266-1267); Trasmundo, già arcivescovo della Chiesa latina di Corinto eretta nel 1204 nel corso della IV crociata (1267-†1269), sotto il cui governo ad opera di Rodolfo Grosparmi, cardinale vescovo di Albano e legato della Santa Sede, novant'anni dopo la costruzione, fu celebrato il rito della consacrazione e dedicazione della basilica.



Fig. 45. Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), part.

Se non proprio paragonabili a personaggi del calibro di Desiderio Abate di Montecassino (futuro papa col nome di Vittore III), che non esita a farsi ritrarre in veste di committente/donataro mentre offre a Cristo il modellino della stessa chiesa negli affreschi absidali (1072-1087) della medesima chiesa abbaziale di Sant'Angelo in Formis, tra le prime e principali testimonianze della nuova pittura italiana romanica bizantineggiante, (Fig. 30), alcuni di loro, spalleggiati dalla monarchia siciliana e dal Papato, signori feudali di terre, castelli, città, monasteri non solo sull'Isola ma anche in Italia meridionale (Anglona, Brindisi, Bisignano, Bitetto, Reggio ed in altre località di Calabria, Puglia e Basilicata), poterono certamente esprimere una committenza di tutto rispetto aperta alle novità del mondo mediterraneo e continentale, da Roma alla Campania alla Toscana alla Puglia, fino all'Oriente cristiano.

In particolare, Caro e Trasmundo, pur lontani negli anni e con motivazioni diverse, avrebbero potuto entrambi far realizzare *in loco* o far giungere a Monreale la nostra tavola dell'*Hodighitria*: il primo in quanto portatore delle novità teologico-liturgiche del Concilio Lateranense IV, ed il secondo in quanto legato al mondo greco, con la sua peculiare tradizione figurativa, per il ministero, esercitato a Corinto per più di un decennio, precedente alla sede siciliana.

Non è un caso che strette analogie stilistiche, iconografiche e formali, oltre che con i citati esempi siciliani, possano essere intessute anche con opere pugliesi e lucane, quali l'*Ascensione* ad affresco in S. Maria delle Cerrate a Squinzano, la Madonna col Bambino della Cattedrale di Andria (dalle Benedettine della SS. Trinità) (Fig. 31) e quella omologa di Santa Maria a Pulsano, attribuite di volta in volta a pittori pugliesi, siciliani o campani del XIII secolo⁶³; all'icona della Madonna di Corsignano nella Cattedrale di Giovinazzo⁶⁴ (Fig. 32),

alla *Kykkòtissa/Galaktotrophoïsa* in S. Francesco di Aversa (ultimo quarto del XIII sec.) (Fig. 33), all'*Hodighitria* della badia greca di Grottaferrata, alla *Madonna della Madia* a Monopoli⁶⁵ (Fig. 34). Il lungo elenco di opere affini alla nostra e databile anch'esse al tredicesimo secolo potrebbe continuare con l'icona oggi in Cattedrale a Manfredonia da S. Maria di Siponto, a quella di S. Maria di Ripalta a Cerignola, o alla Madonna della Misericordia ad Ascoli Satriano⁶⁶. Infine, la *Madonna del Pilerio* nella Cattedrale di Cosenza (Fig. 35), dovuta probabilmente a Tommaso degli Stefani, che i più recenti studi collocano tra la fine del settimo e gli inizi dell'ottavo decennio del XIII secolo⁶⁷. Gli affreschi con la Madonna *Hodighitria* a figura intera assisa in trono nella cripta di Santa Lucia a Melfi (Fig. 36) e in Santa Maria di Devia a Monte d'Elio di Sannicandro Garganico (Fig. 37), collocabili anch'essi nel tardo XIII secolo, derivano da modelli orientali ripresi e rielaborati in Occidente; in particolare, entrambi gli episodi presentano strettissime analogie con la tavola monrealese non solo formali (ad esempio il nesso Madre/Figlio e le gambe incrociate di quest'ultimo), ma che si colgono anche nella profusione di perlature a segnare i contorni⁶⁸.

Pur con premesse e motivazioni differenti, dunque, la datazione al XIII secolo già avanzata da Krönig per la nostra tavola, sembrerebbe da confermare a dispetto di quella al tempo di Guglielmo II attualmente proposta, come indicherebbero inoltre la semplificazione dei colori, la pennellata compendiarica invisibile a una visione a distanza ed il grafismo dei panneggi, con pieghe spigolose a forma di "T", *infra*, Sebastianelli, Figg. 53-54, sintomi tutti di un momento di stasi e di ripetizione di schemi, che guarda tra l'altro ai mosaici del secolo precedente⁶⁹.

La matrice cipriota ("maniera cypria", XIII secolo) dell'immagine è attestata dalla presenza del fondo d'argento rinvenuto

grazie al restauro, ma soprattutto, delle parti realizzate manualmente in gesso e colla a rilievo⁷⁰, introdotte dagli iconografi bizantini ma diffuse in aria cipriota e sinaitica, e da lì fino in Catalogna⁷¹ e in Toscana⁷², ad imitazione delle costose applicazioni metalliche di cui spesso erano corredate le icone oggetto di maggiore devozione: le aureole, gli orli e le stelle del *maphorion*, la citata fibula alla base del collo della Vergine.

L'opera, quindi, occidentale, con corrispettivi italo-meridionali, per le sue enormi dimensioni non sarebbe un'icona, ma un'immagine d'altare proporzionata per il gigantismo del tempio monrealese; tuttavia, persistono ancora elementi bizantini, come i due lumi ad andamento circolare sulla fronte del Bambino (Fig. 38) raffrontabili con quelli nella figura a mosaico del profeta Abacuc all'interno della stessa Cattedrale di Monreale⁷³ (Fig. 39) e nel San Paolo, lacerto di affresco, in San Pietro alli Marmi a Eboli⁷⁴ (Fig. 40) - entrambi complessi benedettini e di ambito cavense -, emblematiche manifestazioni di quello che Valentino Pace definisce un «*commonwealth* figurativo bizantino tra tardo XII e primo XIII secolo»⁷⁵.

Stesso motivo a girali, ma semplicemente dipinto sullo stesso piano di fondo, è riscontrabile, tra le tante opere che potremmo citare a riguardo, in un'*Hodigitria* prodotta a Cipro nell'ultimo quarto del XIII sec., oggi nelle collezioni del Monastero di S. Caterina al Sinai⁷⁶ (Fig. 41), nell'aureola della Madon-

na col Bambino del *Sacramentario* (ms. 52, c. 80r) della Biblioteca Nacional di Madrid, probabilmente miniato in uno *scriptorium* di Palermo intorno al 1230, anch'esso debitore del ciclo musivo monrealese⁷⁷ (Fig. 42) e in quelle dei Santi - individuati storicamente per le iscrizioni tarde che li accompagnano (*Elias, Venera, Rusalia, Oliva*) - dipinti sulla cosiddetta "tabula omnium antiquissima" recentemente datata alla metà del XIII secolo e assegnata ad iconografo crociato sinaitico, che, transitata dalla collezione del gesuita Giuseppe Orlando, dopo i restauri dell'abate Domenico Benedetto Gravina (*ante* 1886) eseguiti proprio a Monreale, è esposta nel Museo Diocesano di Palermo dal 1927⁷⁸ (Fig. 43).

Concludo con un ciclo di affreschi databili alla seconda metà del XIII secolo nella chiesa degli Arcangeli (*Taxiarchi*) a Laïna-Goritsa (Γκοριτσά), un villaggio a poca distanza da Sparta, di cui sono note solo le immagini di S. Romano "curatore di cavalli" e degli Arcangeli Michele e Gabriele titolari, che da un lato rivela la presenza di modelli italiani, dall'altro il consueto uso di parti in gesso e colla a rilievo (Cipro, Siria, Palestina) per le aureole dei personaggi principali (Madonna con Bambino, Pantokrator, *Taxiarchi*, S. Giorgio a cavallo⁷⁹). Il viso di Michele, in particolare (Fig. 44), è pressoché sovrapponibile a quello dell'*Hodigitria* monrealese (Fig. 45), confortandoci nella nuova lettura e datazione che abbiamo proposto in queste pagine.

Note

¹ D. Winfield, J. Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: the paintings and their painterly significance*, in "Dumbarton Oaks Studies", n. XXXVII, 2003; A. Weyl Carr, *Dumbarton Oaks and the Legacy of Byzantine Cyprus*, in "Near Eastern Archaeology", Vol. 71, N. 1/2, *Ancient Cyprus: American Research* (Mar.- Jun., 2008), pp. 95-103.

² M. Bacci, *Le icone di Messina e la memoria di Costantinopoli*, in R. Lavagnini (a cura di), *Immagine e scrittura. Presenza greca a Messina dal Medioevo all'età Moderna*, Palermo 2013, pp. 198-213; Id., *Gli Hodigoj in Sicilia*, in G. Bordi et Alii (a cura di), *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, vol. 1, pp. 137-144.

³ Sulla vicenda, e sull'identificazione del vessillo con l'icona di Piazza Armerina, si veda M.C. Di Natale, *Le comte Roger et la Madone à l'étendard dans l'art sicilien*, in J.M. Levesque (a cura di), *Les Normands en Sicile. Histoire et légendes (XI-XXI siècles)*, Milano-Caen 2006, pp. 84-89, 173, e i diversi saggi contenuti in M.K. Guida (a cura di), *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, Napoli 2009; G. Travagliato, *Icona graece, latine imago dicitur: culture figurative a confronto in Sicilia (secc. XII-XIX)*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, Palermo 2007, pp. 41-59, in part. p. 43; M. C. Di Natale, "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia, Parte I, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia" (www.unipa.it/oadi/rivista), anno 1, n. 1, giugno 2010, pp. 15-57, in part. pp. 17-20. Sui rapporti tra Cipro e l'Italia, in particolare la Puglia, si rimanda a L. Kouneni, *The Kykkotissa Virgin and Its Italian Appropriation*, in "Artibus et Historiae", Vol. 29, n. 57 (2008), pp. 95-107. Sulla problematica dell'Evangelista Luca primo iconografo si veda M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san*

Luca, Pisa 1998; Id. (a cura di), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Atti delle Giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 21-22 novembre 2003), Pisa 2007.

⁴ G. Carone, *Il Trifollaro di Ruggero I: analisi iconografica*, in "Rogerius", anno IX, n. 1 (Soriano Calabro, gennaio-giugno 2006), pp. 115-119.

⁵ B. Rocco, schede nn. 13, 31, 35, e M. De Luca, scheda n. 25, in R. La Duca (a cura di), *Letà normanna e sveva in Sicilia. Mostra storico-documentaria e bibliografica*, Palermo 1994, pp. 58, 96, 104, 280-281; L. Travaini e G. Sarcinelli, *La zecca di Palermo tra Arabi e Normanni*, in Fondazione Federico II (a cura di), *Castrum superius. Il Palazzo dei re normanni*, Palermo 2019, pp. 94-101.

⁶ F. Daniele, *I reali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Palermo 1784; F. Gandolfo, *Scultori e lapicidi nell'architettura normanno-sveva della chiesa e del chiostro*, in *Materiali per la conoscenza storica e il restauro di una Cattedrale. Mostra di documenti e testimonianze figurative della basilica ruggeriana di Cefalù*, Palermo 1982, pp. 73-89, in part. pp. 81-85; Id., *Le tombe e gli arredi liturgici medioevali*, in L. Urbani (a cura di), *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario dalla fondazione*, Palermo 1993, pp. 231-253, in part. pp. 246-253, note pp. 468-471. Si veda anche il recente A.P. Di Cosmo, *Il porfido e le situazioni del potere normanno di fronte all'evento morte. Sociologia di un segno del rango nel Medioevo*, in "Revista Onoba", n. 6 (2018), pp. 223-241.

⁷ Cfr. F. Pottino, *La cripta della Cappella Palatina di Palermo, storia e leggende, arte e culto*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1966, p. 9.

⁸ E. Sandberg Valalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934, p. 6.

⁹ I. Barcellona, *L'affresco dell'Odigitria nella Cappella Palatina del Reale Palazzo di Palermo*, in F. Abbate (a cura di), *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di*

storia dell'arte, Roma 2005, pp. 3-9, con bibliografia precedente; S. Piazza, scheda VIII.16, in M. Andaloro (a cura di), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Palermo 2006, vol. I, pp. 548-549.

¹⁰ Su questa immagine si rimanda, essenzialmente, a E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, con un testo di S. Ćurčić, Washington D.C. 1990, pp. 197-206; in ultimo, G. Travagliato, *Arte per "theodouli". Pittori e committenti di icone post-bizantine della Sicilia occidentale*, in F. Piazza e G. Travagliato (a cura di), *Icone. Tradizione/Contemporaneità. Le icone post-bizantine della Sicilia nord-occidentale e la loro interpretazione contemporanea*, Piana degli Albanesi 2019, pp. 18-28, in part. p. 19.

¹¹ M. Andaloro, *Strutture, tecniche, materiali negli "ateliers" della Palermo normanna*, in P. Toubert e A. Paravicini Baglioni (a cura di), *Federico e le scienze*, Palermo 1994, pp. 291-292; Ead., *I mosaici e altra pittura*, in *Storia di Palermo. III. Dai Normanni al Vespro*, Palermo 2003, pp. 183-213, in part. pp. 196-197, 199-200.

¹² M.R. Marchionibus, *affreschi, memoria di icone: quattro esempi campani*, in Ἀμπελοκήπιον. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen, IV ("Nέα Ῥώμη. Rivista di ricerche bizantinistiche", n. 4, 2007), pp. 79-122.

¹³ P. Collura, *La Madonna delle Perle di Matteo d'Aiello (1171)*, in "B.C.A. Sicilia", a. 5, nn. 3-4 (1984), pp. 101-102; M. Andaloro, *Un gruppo di tavole per l'arredo liturgico, L'Odigitria di Santa Maria de Latinis e il Cancelliere Matteo d'Aiello*, in Ead. (a cura di), *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie*, Siracusa-Palermo 1995, pp. 443-447 e relativa bibliografia; V. Pace, *La pittura medievale in Sicilia*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 304-320, in part. pp. 316-317; M.C. Di Natale, *Capolavori d'arte del Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, Palermo 1998, pp. 34-36; Ead.,

Il Museo Diocesano di Palermo, Palermo 2010, pp. 29-30; G. Travagliato, *Icona graece...*, 2007, pp. 41-59, in part. p. 43; M. C. Di Natale, "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia, Parte II, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia" (www.unipa.it/oadi/rivista), anno 1, n. 2, dicembre 2010, pp. 13-39, in part. pp. 20-21; Ead., *Arte sontuaria e miniatura in età normanna negli studi di Maria Accascina e Angela Daneu Lattanzi*, in Fondazione Federico II (a cura di), *Castrum superius...*, 2019, pp. 150-163, in part. pp. 157-159. Per i dati biografici citati si rimanda a F. Panarelli, *Ad vocem, "Matteo d'Aiello"* in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 72, Roma 2008.

¹⁴ Cfr. V. Pace, *La Puglia fra arte bizantina e maniera greca*, in C. Blondeau et Al. (a cura di), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Turnhout 2013, pp. 491-498, in part. p. 498.

¹⁵ Archivio Storico Diocesano di Monreale (ASDM), Governo ordinario, *Inventario e consegna delli Giogali d'oro, argento, roba, ed altro di questo Real Duomo di Monreale*, ms. del 1838, busta 656, fasc. 7.

¹⁶ D. Lo Faso Pietrasanta, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne [...]*, Palermo 1838, pp. 71-72, nota 76.

¹⁷ *Voyage d'Oultremer en Jhérusalem par le Seigneur de Caumont l'an MCCCCXVIII <1419> publié pour la première foi d'après le manuscrit du Musée britannique par <Edouard> le Marquis de la Grange membre de l'Institut*, Paris 1858, pp. 111-116; *Le Voyatge d'oultremer en Jherusalem de Nompars, seigneur de Caumont*, ed. moderna a cura di P.S. Noble, Oxford 1975; H. Bresc, *Una stagione in Sicilia: Nompars de Caumont a Isnello (1420)*, in "La Fardelliana. Rivista quadrimestrale di scienze lettere ed arte", a. VI, nn. 1-2 (gennaio-agosto 1987), pp. 5-25.

¹⁸ W. Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965, pp. 256-257.

¹⁹ G. Schirò, *Il rilievo dell'abbazia nel 1590*, in A.A. Belfiore, A. Di Bennardo, G. Schirò, C. Scordato, *Il duomo di Monreale. Architettura di luce e icona*, II ed., San Martino delle Scale (PA) 2009, pp. 233-241.

²⁰ S. Fodale, *Alunni della perdizione. Chiesa e potere in Sicilia durante il grande scisma (1372-1416)*, Roma 2008, pp. 760-761. Allo stesso studioso è dovuta la voce relativa all'arcivescovo e cardinale *Ausias Despuig*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, Roma 1991. Sull'argomento si rimanda inoltre al recentissimo articolo di P. Sardina, *Il Duomo di Monreale nel tardo Medioevo: condizioni, fondi e interventi tra re, papi e arcivescovi (1329-1409)*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", n. 28 (2019), pp. 27-40.

²¹ G.B. Tarallo, *ad vocem* "Monreale. Chiesa metropolitana", in V. d'Avino (a cura di), *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullius) del Regno delle Due Sicilie*, Napoli 1848, pp. 338-361.

²² Non entro nel merito della questione, riservandomi di occuparmene in altra occasione. L'opera, derivante evidentemente dalla *Mater Omnium* di Roberto de Oderisio per San Domenico Maggiore di Napoli, e quindi databile *post* 1343, è attualmente attribuita a Barnaba da Modena (M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia" (www.unipa.it/oadi/rivista), anno 5, n. 12, dicembre 2015, pp. 13-26, in part. p. 16. Si veda, inoltre, E. De Castro, scheda I.10, in G. Mendola (a cura di), *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, Monreale-Palermo 2001, pp. 64-65.

²³ R. Starrabba, A. Balaguer, A. Salinas, *Di un documento inedito relativo a una icona fatta dipingere in Catalogna da Pietro di Queralt per la Cattedrale di Monreale*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., IV, 1879, pp. 458-468; G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo 1899, pp. 281-282; G. Bresc-Bautier, *Artistes, Patriciens et Confrères. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Roma 1979, pp. 6, 46, 61, 67, 72, 93-94, 97, 106,

109-111, 159, 177, 208, 210-211, 258-259. Sulla collaborazione tra Janer e Sanglada per il retablo monrealese si rimanda a J. Valero Molina, *Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea*, in "Locus Amoenus", n. 6 (2002-2003), pp. 41-55, in part. p. 44, che cita J.M. Madurell i Marimon, *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, in "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", VIII, 1950, doc. 149. Sulla croce dipinta si veda inoltre M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992, pp. 67-72, 135-136.

²⁴ M.I. Randazzo, scheda III.1, in M. Guttilla (a cura di), *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2010, pp. 166-167. Per la committenza degli arcivescovi di Monreale, e in particolare quella del Despuig, rimando a L. Sciortino, *Monreale. Il sacro e l'arte. La committenza degli arcivescovi*, "Quaderni museo diocesano di Monreale", Bagheria 2011.

²⁵ G. Alberigo, G.A. Dossetti, P.P. Joannou, C. Leonardi, P. Prodi (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna 1973, pp. 231 sgg.; P. Belli D. Elia, *L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 369-389, in part. pp. 381-383; K. Van der Ploeg, *How liturgical is a medieval alterpiece?*, in V.M. Schmidt (a cura di), *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, New Haven 2002, pp. 103-121, in part. p. 105.

²⁶ Si vedano, a tal riguardo, gli esempi citati in A. De Marchi, "Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Immagine e memoria*, Milano 2009, pp. 603-621.

²⁷ L. Bellosi, *Un'ampia indagine quantitativa su un virtuosismo giottesco nella raffigurazione dell'architettura e due riflessioni sulla pittura di Giotto e collaboratori nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi*, e A.C.

Quintavalle, *Giotto architetto, l'antico e l'Île de France*, in A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, Milano 2009, pp. 379-387, in part. pp. 383-384, e 389-437, in part. pp. 394-395, con bibliografia precedente.

²⁸ Teofilo Monaco, *De diversis artibus*, in *Teofilo Monaco. Le varie arti: manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000, in part. I libro, cap. XVII. Per i dettagli tecnico-esecutivi dell'opera oggetto di studio, i risultati del restauro e ulteriori confronti con analoghi manufatti, rimando al saggio di M. Sebastianelli, *infra*; così come per i risultati delle indagini scientifiche si faccia riferimento al saggio di C. Pellerito, M. L. Amadori, V. Raspugli, S. Agnello, B. Pignataro.

²⁹ Si veda D. Valenti, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, presentazioni di G. Trovabene e S. Marinelli, Padova 2012, con particolare riguardo al capitolo III; utile anche la lettura di A. Monciatti, *L'arte nel Duecento*, Torino 2013.

³⁰ Si veda a riguardo, essenzialmente: E. Longpré, *S. Bernardin de Sienne et le nom de Jésus*, in "Archivum Franciscanum Historicum", nn. 28 (1935), pp. 443-476; 29 (1936), pp. 142-168 e 443-447; A. Montanari, *La devozione del Santissimo nome di Gesù approvata dalla Chiesa*, Napoli 1957, *passim*; M. Bacci, *The Holy Name of Jesus in Venetian-Ruled Crete*, in "Convivium. Exchanges and interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean", n.s., a. 1, n. 1 (Brno 2014), pp. 190-205.

³¹ ASDM, Fondo Governo Ordinario, sezione IX, serie I.1.1, busta n. 665.

³² Segue la trascrizione integrale del carteggio (Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace", *Ottavio Cajtani S.I., Sulle Madonne di Sicilia*, Tomo I, ms. del XVII sec., ai segni XI.G.3, cc. 169r-173v) relativo al culto mariano a Monreale, trasmesso al Gaetani da un ignoto informatore devoto alla memoria dei primi due scomparsi arcivescovi Torres. Interessante, tra l'altro, il racconto del tradi-

zionale sogno di Guglielmo II, di cui non fanno alcuna menzione i contemporanei cronisti Romualdo Salernitano o Riccardo di San Germano, né tanto meno lo stesso Re nel diploma di fondazione, ma evidentemente già circolante tra fine '500 e primi '600, ben un secolo prima dell'edizione dell'opera dell'arcivescovo Francesco Testa (*De vita et rebus gestis Guillelmi II Siciliae Regis*, Monreale 1769):

«Delle Madonne di Monreale. Nella Metropolitana la Madonna chiamata *la Negra* per esser denigrata alla Greca, di gran devozione. È di gran devozione nella Metropolitana di Monreale la Madonna, chiamata *la Negra*, per esser denigrata dall'antichità, e stante è dipinta in tavola, alla Greca, e si dice esser copia di quelle di S. Luca. Ha la veste d'oltremarino, il manto d'alacca smorzata dal tempo e sparso di stelle, e di fioroni d'oro già smorzo; per tutto l'orlo camina un freggio d'oro, e del manto alla destra dall'estremo freggio cadono gigli. Ha la diadema d'oro all'antica di basso rilievo, nell'angoli due Angeli che dimostrano sostenere la diadema. Sostiene nel braccio sinistro il Figlio c'ha la veste di color gialnino, et il manto del medesimo colore di quello della Madre l'una e l'altro sgraffito d'oro, e colla diadema d'oro di mezzo rilievo. Nella mano sinistra tiene una carta rinvoltata in modo di supplica, e nella destra avanti al petto della Madre una rosa d'oro. Si tiene che questa imagine la teneva il Re Guglielmo nella sua camera. Al presente è nell'altare sotto all'ala a man destra all'entrare dove fu riportata dalla colonna grande vicino al lettorino. / Nell'altare alla tribuna sinistra vi è una Madonna di tutto rilievo di legno ingessata, la vesta di oro, et il manto in bianco, dove non è tanto di artificio nella statua quanto di pietà e di devozione per li molti miracoli da lei operati, e per esser stata la prima che collocò il Re Guglielmo nella fondazione del tempio, sibene non è molto che la

statua fu rinovata, non so con quale ornamento in quel principio fu posta, et era prima nell'altare nella tribona grande di mezzo, donde fu riposta nel luogo dove al presente si trova. Dicono che il Re dell'albero dove gli apparve in sogno la Madonna, ne fece fare questa statua *ad honorem*. / Relazione della Metropolitana di Morreale. La chiesa di Santa Maria Nova di Monreale fu fabricata nell'anno 1166 dal Re Guglielmo Secondo detto *il bono*, Re di Sicilia, figlio del Re Guglielmo Primo detto *il magno*, e dal popolo detto *il malo*, e nepote del Conte Roggero; nel feudo del Caputo sopra un colle alle falde di un monte di detto feudo lontano da Palermo quattro miglia; di dove si vede con bellissima prospectiva la ditto città di Palermo, e sua piana detta Conca d'oro, quale chiesa per sua devozione didicò detto Re alla Madre di Dio, come si vede nel pilastro della cupola maggiore a man sinistra, dove è la sedia arcivescovale e di rimpetto la sedia reale, dove di sopra è ritratto di musaico il Re che in genochioni tenendo in mano come un modello di questo tempio lo presenta alla Vergine gloriosissima, intorno al capo della quale è scritto *MP ΘΟΥ*, cioè *Mater Dei*, e dietro al Re *Rex Guilielmus Secundus*, e sopra vi è una mano, che benedice quel modello della chiesa, e due angeli, che descendono a riceverla (Nel *Historia di Monreali* a folio 4 infine). Il medesimo si vede intagliato in un capitello di marmo del claustro del monasterio di detta chiesa alla parti *verso* mezzogiorno vicino ad un gran fonte di marmo posto in detto angulo meridionale, dove si vede come un modello di chiesa portato da un angelo in atto di volare, et il Re Guglielmo che lo presenta alla Madonna con questo *verso* di sopra *Rex qui cuncta Regis Siculi data suscipe Regis*. (Nel *Historia di Monreali* a folio 37 infine). / Si dice per comune traditione, che il Re

venendo in questo colle, dove vi era un bellissimo giardino con habitatione reale, si addormentò sotto un albero ombroso vicino al cui piede scaturiva un bellissimo fonte d'acqua, et il loco è dove adesso è l'altare maggiore di detta chiesa, et in sonno li pareva fabricare detta chiesa, il quale distatosi raccontò il tutto a soi cortigiani, designandoci il modello del tempio conforme si sonnava fabricari in honore della Vergine gloriosissima, il che ancora si po' vedere ligen-dosi l'*Angelina figlia del Barone di Castiglione*, nel qual libro si tratta che il Re non havendo potuto casarsi con questa signora venne in Monreali e vi fabricò detta chiesa. Questa chiesa è tutta di mosaico, con gran marmi, porfidi, e desapri, come nell'*Historie di Monreali* si po' leggeri. È servita et offitiata da monaci cassinisi, e da canonici e preti secolari. Prima fu Abbazia, e vescovato. Dopo a petitione del Re fu nel anno 1183 da Lucio III fatta Arcivescovato, e come metropoli furono soffraganii li vescovati di Catania, e Siracosa (Nel *Historia di Monreale al Libro de Privilegi*, folio 8). Il Re nell'1176 a 15 di agosto nella festa della Madonna (perché la solennità di questa chiesa al principio era la festa dell'Assuntioni della Madonna, e meno di cent'anni poi, come si vede, si mutò a quella della Natività, chi tuttavia / si celebra con molto concorso) che era il nome della chiesa offerse sopra l'altare con le sue proprie mani un privileggio col sigillo d'oro, dove vi era la donatione che detto Re faceva a detta chiesa di terre, castelli, vassalli, feudi, vigne, aque, mari, insule, con diversi privilegii, immunità, esentioni e gratie, quali privilegii foro da Lucio III e da altri sommi pontefici confirmati, imponindoci li ditti sommi pontifici a contraventori pena di scomunica. E nell'anno 1178 per un altro privileggio offerto sopra l'altare con le sue mani proprii nella detta

festa dell'Assunzione li concesse tutte le possessioni che furono di Goffredo di Battellario con tutti li villani e liberi d'ogni servitio. Così anco fecero molti signori, vescovi, et arcivescovi per divotione loro come per lo *Libro di privilegii* nell'*Historia di Morriali* si po' vedere. Nella tribuna maggiore di detta chiesa sotto il Christo nel primo ordine di santi in mezzo vi è la Madonna sedente col Figlio sedente innanzi al petto e questo scritto Μη Θου η Παντοκρατορος <intendi η Παναρχαντος>, cioè *Mater Dei Omnipotentis*. La Madonna è vestita alla greca come sono tutte di detta chiesa e tutte di mosaico, quale tieni a man destra l'Arcangelo Gabriele con questo scritto ο Αρχ. Γαβριηλ et a man sinistra San Michele Arcangelo con questo scritto ο Αρχ. Μιχ.. Nella tribuna sinistra di detta chiesa vi è un altare con la statua della Vergine gloriosissima fatto del legno dell'albero detto / di sopra, sotto il quale si dormentò il Re, qual statua sta in piede col Figlio nudo sul braccio sinistro, è vestita la statua con veste indorata, et il manto di fori bianco, di dentro azzurro al modo di quella di Trapano, la quale al presente la vestono con vesti di broccato, di tela d'oro, asperini, fatteci per devotione alla quali li marinari hanno grandissima devotione, concorrendovi ogni giorno molti di quelli che in Palermo sbarcano, venendoci scalzi facendovi elemosine, e donativi, e li fanno celebrare quantità di messi, vi erano molte tabelle di argento con diversi miracoli, quali furono rubbati, vi si hanno portato per miracoli fatti molte tabelle pitture, cateni di ferro per la libertà ottenuta da christiani schiavi in Barbaria, guntine rotte, scopette fracassate, torcie grossissimi quali furono levati per non tenere nascosti li marmi e musia di detta chiesa. Fra l'altri miraculi vi fu che dalla fortuna un vascello fu fracassato e sommerso, alcuni marinari invocato il nome

della Vergine di Monreale si salvarono da sette, o otto incirca con una cartella di verghi alla quale si attaccorno, e pigliati terra con quella cartella vennero scalsi e nudi alla Madonna tutti portandoci detta cartella per il miracolo, e ringratiaro a detta Signora della gratia ricevuta. La festa si celebra con solennità con la fera di quindici giorni con gran concorso di populi di tutta l'Isola a 8 di settembre festa della Natività della Vergine, se beni prima si celebrava come dissimo di sopra alli 15 di agosto festa della Assunzione. Vi fu fatto un donativo dal Marchese / di Villena Viceré di Sicilia d'un paramento raccamato, d'un lampadario di argento, e dal Marchese di Gerace di una luna di argento grandi che la tiene sotto li piedi, vi si celebrano messe, vi si tengono lampe accesi notte e giorno, et il Signor cardinal Don Ludovico II de Torres di felici memoria olim arcivescovo di detta chiesa vi introdussi che ogni sabbato la sera con grandissima solennità, quantità di lumi, con musica e con grandissimo concorso di popolo si cantassero le litanie della Vergine benedetta, il che si fa con grandissima devotione. In questa chiesa consecrata alli 25 di aprile 1267 da Rodolfo francesi cardinal Albano legato della Sancta Sede Apostolica contro infideli da Clemente Quarto, nel qual giorno concorrono in quella chiesa migliaia di persone per devotione, e per l'indulgenza che vi fu concessa tanto in questo giorno, quanto anco nel giorno della Natività. Nell'ala destra dell'intrar la porta maggiore vi è un quadro in tavola antichissimo della Madonna *della Negra* fatta a guisa della Madonna del Popolo di Roma col Christo al braccio destro tutto coperto della propria veste, quale tiene una carta serrata involta nella mano, quali dicono essere opera di San Luca, tenuta dal Conte Roggiero in camera con grandissima devotione quale doppo la morte

l'ebbe Guiglielmo Primo detto *il magno*, o *malo*, figlio di detto / Roggero, da cui l'ebbe Guiglielmo Secondo detto *il bono*, quale da lui fu posta nella detta chiesa metropolitana, facendola copiar di musaico nella volta dell'arco sopra la porta maggiore di detta chiesa dalla parte di dentro nella medesima forma, eccetto che il Bambino tieni le gambe scoperte, credo fatto da pittori per ligiadria dell'opera, et lo scartoccio in mano aperto, quasi volendo mostrare che la chiesa di Monreali prima stava nascosta, e descritta in quello cartoccio serrato, hora propachata, e manifestata nel cartoccio spiegato, sotto la quale vi sono l'infrascritti versi: *Sponsa tuae prolis, o stella puerpera solis. Pro cunctis ora, sed plus pro rege labora.* Innanti della quale figura di continuo vi sta una lampa accesa per divotione di particolari, di più ho havuto un denaro del Re Guiglielmo Secondo in una parti del quale vi era questa figura *della Nigra* depitta in tavola, e dall'altra parte *Rex W. Secundus*, quali ditto Re fece stampare nelle sue monete per la gran devotione che li havea a detta figura. Nell'ala sinistra vi è il quadro della Assuntione, seu Trappassione della Vergine benedetta, e questo altare di particolari, e è benefiziale eletto dal patrono, e dal primo di agosto per insino alli 15 di detto vi è grandissimo concorso di donne accendendoci molti lumi per devotione. Sopra la pennata di detta chiesa in un nicchio vi è una statua di marmo della Vergine con il Figlio nudo / in braccia, quale si chiama la *Madonna della Catena*, questa prima era in chiesa in un angolo della cappella sinistra di detta chiesa verso la sacristia, quale fu in questo loco con grandissima sollennità, et apparato, e devota processione trasferita dalla felice memoria dell'Illustrissimo Don Ludovico II cardinal de Torres olim Arcivescovo di detta città, alla quale in processioni due volte l'anno

cioè la sera di Pasqua di Resurrettioni, e la sera del Natale di Nostro Signore veniva in piazza con tutto il clero e populo a salutarla, facendovi cantare e la *Regina coeli* a Pasqua, et l'*Ave Regina coelorum* a Natale con bonissima musica, cantandoci lui l'oratione, e con grandissima devotioni, e lacrime alquanto si tratteneva facendo oratione. Questa chiesa ha per armi una stella d'oro in campo azzurro alludendo all'*Ave maris Stella* per essere questa chiesa dedicata alla Madonna, quest'armi è stata poi presa dalla città, dal monasterio, e da tutto lo stato temporale di Monriale, per il che il discorso di tutto questo si potrà vedere nell'*Historia di Monreale* nella descrizione della chiesa a foglio 4 in principio. Di più negli sigilli delli privilegi di Monreale si vede in una parte la forma del tempio con queste parole atorno *Ecclesia Sanctae Mariae Novae*, et nell'altra parte una Madonna che sta a sedere sopra / un monte con le braccia aperte, tenendo nella destra un giglio et atorno vi è scritto *Sigillum Sanctae Mariae Regalis* (Nel *Historia di Monriale* nel *Libro di Privilegi*, a folio primo). Lontano di Monreale un quarto di miglio vi è una cappella in forma rotunda dedicata alla Concettione della Vergine benedetta fabricata l'anno 1583 <correzione di 1578> dall'Illustrissimo monsignor Arcivescovo Don Ludovico Primo de Torres di felice memoria fatta per devotione, e di esser stato liberato da un gravissimo pericolo. Nel giorno della concettione il detto Arcivescovo di felice memoria andando a cavallo in Palermo in questo luogo cascò mortalmente da cavallo, con evidente pericolo della vita, invocò la Vergine gloriosa, et in questo loco vi fabricò detta cappella nella quale vi celebrò la prima volta con grandissima sollennità, e così ogni volta che andava in Palermo sempre in questa cappella vi celebrava la Santa Messa con

grandissima devotone. Vi è abasso la chiesa di Santa Maria la Reale, della quale si ni potrà saperi lo principio con l'informazione del cappellano di detta chiesa <evidentemente siamo prima della fondazione del convento agostiniano, da parte dell'arcivescovo Venero e dell'arcidiacono Raineri, sorto accanto la preesistente cappella edificata dal cardinale Ludovico II Torres>. Vi è la chiesa della Madonna della Gratia in questa [***]. Vi è la chiesa della Madonna d'Itria. Vi è la chiesa della Concettione. Vi è una chiesa nova che si fa in questa città di una Madonna miraculosa che fu posta in un muro per devotone. Vi è la chiesa della Visitatione del Colleggio. Vi è la chiesa della Madonna alli molini di gran [***]».

Ringrazio il Dott. Carlo Pastena, direttore, ed il personale dell'U.O. fondi antichi della BCRS, in particolare Angela Anselmo, Maria Gabriela Lo Presti e Mercuria Salemi, per la consueta disponibilità.

³³ S. Antellini, A. Tomei (a cura di), *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale*, Cinisello Balsamo 2018.

³⁴ Sulle complesse vicende che hanno interessato nei secoli la decorazione a mosaico e ad affresco della zona absidale dell'edificio sacro, si rimanda a G. Zanichelli, *L'abside della Cattedrale di Salerno. Alcune considerazioni*, in R. Fiorillo e Ch. Lambert (a cura di), *Medioevo letto, scavato, rivalutato*, Firenze 2012, pp. 235-254.

³⁵ V. Pace, *La fibula del ripostiglio di Monte Cassino. Una nota sull'oreficeria italo-meridionale di età normanna*, in "Bollettino di Numismatica del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali", nn. 6-7 (gennaio-dicembre 1986), pp. 199-203; C. Guastella, scheda IV.13, in M. Andaloro (a cura di), *Nobiles Officinae...*, 2006, vol. I, pp. 293-294.

³⁶ S. D'Ovidio, *The making of an icon: the "Madonna Bruna del Carmine" in Napoli*

(13th-17th centuries), in S. Cardarelli e L. Fenelli (a cura di), *Saints, miracles and the image*, Turnhout 2017, pp. 229-249.

³⁷ Dell'opera, fedele a prototipi d'oltremare come l'icona della *Madonna di Damasco* oggi nella chiesa cattolica greca della Valletta, la *Madonna Arakiòtissa* nel Museo Bizantino di Cipro o la *Dexiokratoùsa* del Monastero di Santa Caterina al Sinai (primo quarto del XIII sec.), con interessanti raffronti tra la Madonna col Bambino della Cattedrale di Andria (primo quarto del XIII sec.) ed il mosaico monrealese con l'*Hodigitria* nella lunetta della controfacciata, si è occupato V. Pace, *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in C. Gelao (a cura di), *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia Arte Restauro e Tutela Archivistica*, Matera/Spoleto 1996, pp. 157-165.

³⁸ Non entro volutamente nel merito delle sculture. Si veda, per il fenomeno: G. Fazio, *La Madonna di Tindari e le Vergini nere medievali*, prefazione di G. Valenzano, Roma 2012.

³⁹ E. Begg, *The Cult of the Black Virgin*, 1985; L. Groppo (a cura di), *Nigra sum: culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*, Ponzano Monferrato 2012.

⁴⁰ Sull'argomento si veda, essenzialmente: M. Andaloro e S. Romano, *L'immagine nell'abside*, in Eaed. (a cura di), *Arte e iconografia a Roma. Dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, con contributi di A. Fraschetti, E. Parlato, F. Gandolfo, P.C. Claussen, Milano 2002, pp. 73-102, in part. pp. 88-93, e relativa bibliografia.

⁴¹ Cfr. Archivio Storico Parrocchia Cattedrale di Monreale (ASPCM), Fondo Tagliavia, *Diversa Commentaria Montisregalis miscellanea*, vol. I, non cartulato.

⁴² Cfr. M. Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio, e Monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale, vite de' suoi arcivescovi, abbati, signori, col sommario dei privilegi della detta Santa Chiesa di Giovan Luigi Lello [...]*, Palermo 1702, p. 63.

⁴³ Qualche dato biografico sul personaggio si ricava da G. Di Giovanni, *Dissertazioni sulla storia civile di Taormina*, con

aggiunte di A. Pierallini, Palermo 1869, *ad vocem* "Raineri Francesco", pp. 149-150: «Fu abate di S. Anna, Arcidiacono della cattedrale di Monreale, Vicario e Luogotenente del Cardinale Cosmo de Torres e del suo successore vescovo di Torsilla, e rettore del seminario di Monreale. Fu fregiato d'animo ardente e religioso, caldo e sviscerato di affetto verso la sua patria Taormina, ed in testimonianza del suo affetto abbellì la Cappella di questa Chiesa di S. Domenico, alla quale anche donò una bellissima sfera di ottone dorata, tutta fregiata di corallo e col suo nome nel piede. Fondò inoltre in unione dell'arcivescovo Geronimo Venero la chiesa di S. Maria della Rocca. Morì nel 1647 e fu sepolto nella chiesa di S. Maria della Rocca, accanto alla quale sta attaccato il monastero da esso fondato con un bello epitaffio». Nell'ASPCM, Fondo Tagliavia, n. 2, c. 586r: fondazione del convento della Rocca il 12 maggio 1600; c. 618r-v: dono di un ostensorio con coralli più due reliquiari a Taormina, 24 giugno 1635.

⁴⁴ Cfr. G. Millunzi, *Il mosaicista mastro Pietro Oddo ossia restauri e restauratori del Duomo di Monreale nel sec. XVI*, Palermo 1891, p. 46, nota 1.

⁴⁵ Cfr. ASDM, Fondo Cattedrale, Serie 2, Maramma, C/19, 1738, p. 86.

⁴⁶ G.A. De Ciocchis, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam [...] acta decretaque omnia*, vol. I, *Vallis Mazzariae*, Palermo 1836, pp. 453-548.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 455.

⁴⁸ *Ivi*, p. 529.

⁴⁹ *Ivi*, p. 542.

⁵⁰ ASPCM, n. 823.

⁵¹ Cfr. ASDM, Fondo Governo Ordinario, sezione 1, serie 7, n. 83, *Acta Visitationis Cathedralis Templi aliarumque Ecclesiarum Civitatis Montisregalis Anno 1755*, cc. 19v-20r. Ringrazio di cuore Don Giovanni Vitale, la Dott.ssa Anna Manno e Don Nicola Gaglio, per la paziente e affettuosa disponibilità mostratami nella consultazione delle tante unità archivistiche dell'Archivio Storico Diocesano e dell'Archivio Storico Parrocchiale della Cattedrale di Monreale, alla base del presente studio.

⁵² G. Millunzi, *Il mosaicista...*, 1891, pp. 43, 46. Id., *Il Tesoro, La Biblioteca, il Tabulario della Chiesa di Santa Maria Nuova in Monreale*, Palermo 1904, pp. 16-18: trascrizione dei già citati brani del ms. di Gaetani riguardanti la *Madonna della Bruna* e la *Madonna del Popolo*.

⁵³ Cfr. ASDM, Fondo Cattedrale, serie 2, Maramma, n. C/70, mandato 12.

⁵⁴ D. Lo Faso Pietrasanta, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne [...]*, Palermo 1838, pp. 71-72, nota 76.

⁵⁵ Cfr. ASDM, Fondo Cattedrale, serie 2, Maramma, n. C/4, non cartulato.

⁵⁶ Cfr. ASDM, Fondo Cattedrale, serie 2, Maramma, n. C/67, p. 65.

⁵⁷ C. Bajamonte, "Spogliare il sacro". *Tutela e dispersione del patrimonio storico-artistico in Sicilia durante le soppressioni degli enti religiosi del 1866*, in M.C. Di Natale, M. Vitella (a cura di), *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, Milano 2015, pp. 135-144.

⁵⁸ M. Bacci, *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000; Id., *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003; M. Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*, premessa di G. Travagliato, Palermo 2019, pp. 55-69.

⁵⁹ S. Brodbeck, *La raffigurazione di san Benedetto nei mosaici di Monreale e il monachesimo benedettino al tempo di Guglielmo II*, in R. Cassanelli e E. López-Tello García (a cura di), *Benedetto*, Milano 2007, pp. 203-208; Ead., *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicilie: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Roma 2010, *passim*.

⁶⁰ G. Vitolo, *I caratteri del monachesimo cavense*, in M. Galante, G. Vitolo e G. Zanichelli (a cura di), *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali. La Badia di Cava nei secoli XI-XII*, Firenze 2014, pp. 3-12.

- ⁶¹ Si rimanda a: W. Stubbs (*a cura di*), *Gesta regis Henrici II et Riccardi regis Benedicti abbatis, Chronicon magistri Rogeri de Houedene, Epistolae Cantuarienses, in Chronicles and Memorials of the Reign of Richard I, Gervasius Cantuariensis Chronica*, rispettivamente in “*Rerum Britannicarum Medii Aevi scriptores*” (*Rolls Series*), XLVIII, 2, London 1867, pp. 96, 128, 134, 147; LI, 3, London 1870, pp. 22, 87; XXXVIII, 2, London 1865, pp. 329 s., 353 s., 364 s.; LXXIII, 1, London 1879, pp. 493 s., 508, 516 s.
- ⁶² N. Kamp, *ad vocem* “Caro”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20 (1977). Per gli altri, la più antica fonte, non sempre attendibile, è G. L. Lello, *Historia della Chiesa di Monreale*, Roma 1596.
- ⁶³ V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in P. Belli D’Elia (a cura di), *La Puglia fra Bisanzio e l’Occidente*, Milano 1980, pp. 317-400.
- ⁶⁴ P. Belli D’Elia, *La Pinacoteca provinciale di Bari. Schede per un catalogo, II: icone ed affreschi medievali*, in “Terra di Bari”, fasc. 6 (1971), p. 623, nota 3; Ead., *Fra tradizione e rinnovamento. Le icone dall’XI al XIV secolo*, e M. Milella Lovecchio, scheda *Madonna con Bambino*, in Ead. (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Bari 1988, pp. 24-29, 110; D. de Ceglie, *Ancora su Santa Maria del Casale di Corsignano*, Giovinazzo 2001. Ringrazio il Luogotenente Carica Speciale della Stazione CC di Giovinazzo, Dott. Dino Amato, per le notizie gentilmente fornitemi sul dipinto.
- ⁶⁵ V. Pace, *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un’indagine sulla ricezione bizantina nell’Italia Meridionale duecentesca*, in H. Belting (a cura di), *Il Medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo*, Bologna 1982, pp. 181-191.
- ⁶⁶ M.S. Calò Mariani, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in M. Tosti (a cura di), *Santuari cristiani d’Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, Roma 2003, pp. 3-43.
- ⁶⁷ M.P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1993; Ead., scheda 8, in M.K. Guida (a cura di), *La Madonna delle Vittorie...*, 2009, pp. 70-71.
- ⁶⁸ M.S. Calò Mariani, *La pittura medievale in Capitanata*, in A. Gravina (a cura di), *Atti 29° Convegno Nazionale Archeoclub d’Italia*, San Severo 2009, pp. 43-112. G. Petrucci, *Gli affreschi della chiesa di S. Maria di Devia. Analisi storico-artistica alla luce dei restauri*, Foggia 2015, *passim*.
- ⁶⁹ E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting*, Firenze 1949, p. 59; W. Krönig, *Il Duomo...*, 1965, pp. 256-257; Id., *Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale*, in *Miscellanea pro-arte Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60 Lebensjahres*, Duesseldorf 1965, pp. 179ss.; V. Pace, *Pittura bizantina nell’Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I bizantini in Italia*, Milano 1982, p. 453; M. Andaloro, *Nel cerchio della luce. I mosaici da simulacro a modello*, in *L’anno di Guglielmo. 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, pp. 81-116, in part. pp. 106-110; G. Millunzi, *Il Tesoro...*, 1901, p. 16; M. Andaloro, scheda n. 117, in Ead. (a cura di), *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, Palermo 1995, p. 446; G. Bongiovanni, scheda I,9, in *Gloria Patri...*, 2001, pp. 62-63; S. Ferina, *Il Duomo di Monreale. “L’Abbraccio di Dio”*, Caltanissetta 2006, pp. 18, 20; G. Travagliato, *Icona graece...*, 2007, p. 43.
- ⁷⁰ D. Mouriki, *Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus*, in “Griffon”, nn. 1-2 (1985-1986), pp. 32-48; Ead., *Thirteenth-century Icon Painting in Cyprus, Studies in Late Byzantine Painting*, London 1995, pp. 341-409; A. Drandaki, *A maniera greca: content, context, and transformation of a term*, in “Studies in Iconography”, vol. 35 (2014), pp. 39-72, in part. pp. 61-63; A. Weyl Carr e L.J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi*, Cyprus (Austin: University of Texas Press, 1991), pp. 98-110. Esemplificative, a riguardo, sono le due grandi icone di S. Nicola e della *Madonna con Carmelitani*, per cui I. Iliades, scheda n. V.4, *San Nicola ‘del tetto’*, in M. Bacci

(a cura di), *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, Milano 2006, pp. 287-289; Id., *L'icona Grande di San Nicola tis Stegis*, in I. Eliades (a cura di), *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona grande di San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma*, Nicosia 2009, pp. 90-97. Sull'uso delle parti in gesso e colla a rilievo e relativi esempi medievali, oltre a Sebastianelli, *infra*: M. Frinta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurance of the technique in the West*, in "Gesta", XX/2 (1981), pp. 333-347; Id., *Relief Decoration in gilded pastiglia on the Cypriot Icons and its propagation in the West*, in *Proceedings of the II Cyprological Congress* (Nicosia 20-25 April 1982), Nicosia 1986, II, pp. 539-544; S. Kalopissi, *Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του ελλαδικού χώρου*, in Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Nicosia 1986, vol. 2, pp. 555-560.

⁷¹ M. Castiñeiras, *La peinture autour de 1200 et la Méditerranée: voies d'échanges et processus de transformation entre Orient et Occident*, in "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XLVII (2016), pp. 207-222.

⁷² V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIV (2000), pp. 19-43; M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, 2007, pp. 63-78; Id., *Toscane, Byzance et levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XIIIe et XIIIe siècles*, in J.-P. Caillet e F. Joubert (a cura di), *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Paris 2012, pp. 235-256.

⁷³ Per i mosaici monrealesi si rimanda essenzialmente a: R. Salvini, *Mosaici medievali in Sicilia*, Firenze 1949; E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1991; M. Naro, *Anelli tutti di una sola catena: i santi nei mosaici del Duomo di Monreale*, Caltanissetta 2006; G. Travagliato, *Enrico Mauceri, i mosaici di Monreale e lo stemma 'normanno'*, in S. La Barbera (a cura di),

Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione, Palermo 2009, pp. 307-316.

⁷⁴ S. Ortolani, *Inediti meridionali del Duecento*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, n. XXXIII (1948), pp. 295-319, in part. p. 302. Per i confronti tra l'affresco campano e un omologo a Vatopedi sul monte Athos si rimanda a M. Falla Castelfranchi, *La lunetta con San Nicola nell'ambito della pittura tardocomnena dell'Italia meridionale*, in B. Pellegrino, B. Vetere (a cura di), *Il Tempio di Tancredi. Il monastero dei Santi Niccolò e Cataldo in Lecce*, Lecce 1996, pp. 75-81, in part. p. 81, nota 24.

⁷⁵ Cfr. V. Pace, *Le maniere greche. Modelli e ricezione*, in *Medioevo: i modelli* (I convegni di Parma, 2) a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2002, pp. 237-250, part. p. 238, e Fig. 6, con bibliografia precedente.

⁷⁶ V. Foskolou, scheda n. 26, in A. Drandaki (a cura di), *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine*, Athens 2004, pp. 152-154.

⁷⁷ V. Pace, *Da Bisanzio alla Sicilia: la "Madonna col Bambino" del "Sacramentario di Madrid (ms. 52 della Biblioteca Nazionale)*, in "Zograf", n. 27 (1998/1999, 2000), pp. 47-52.

⁷⁸ G. Travagliato, *Ex tabula omnium antiquissima... Alle radici dell'iconografia moderna di Santa Rosalia*, in Id., M. Sebastianelli, *Il Restauro della tavola antiquissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, ("Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri", 6), Palermo 2012, pp. 15-43. Ricordo che a Messina aveva sede una «Gangia di Monaci del Monte Sinai in Arabia, Tempio secondo l'uso loro assai ben'ornato, et ricco d'assai larghe entrate, oltre di quelle che l'Yconimo loro esigge dal Real Patrimonio per liberalità e devotione de gli antichi Rè Siciliani», che potrebbe essere stata anche in questo caso il tramite per l'arrivo in Sicilia dell'opera oggetto di studio o del suo anonimo esecutore.

⁷⁹ G. Touchais, *Chroniques des Fouilles en 1985*, in "Bulletin de Correspondance Hellénique", CX – 1986, II, "Études chro-

niques et rapports”, Athènes, p. 692, che cita A. Giaouri, Συντήρηση τοιχογραφιών in “Arkhaiologikón Deltíon”, n. 33 (1978) [1985], *Chronika*, p. 105: «Les fresques de l’église des Taxiarches, au lieu-dit Laïna, ont été décapées en 1978: le programme iconographique original, qui date du milieu du XIIIe siècle, est intièrement conservé»; I. Anagnostakis T. Papamastorakis, *St. Romanos epi ten Sklepan. A Saint Protector and Healer of Horses*, in Η. Αναγνωστάκης, Τ. Κόλιας, Ε. Παπαδοπούλου (a cura di), *Ζωα και Περιβάλλον στο Βυζάντιο (7ος-12ος αι.)*, Atene 2011, pp. 140-141; S. Koukiaris, *Τα θαύματα – εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athens-Ioannina 1989, p. 65; N.B. Drandakis, *Σχεδιάσμα*

καταλόγου των τοιχογραφημένων βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών της Λακωνίας, in “Lakonikes Spoudes”, n. 13 (1996), p. 181, n. 74; G.P. Foustieris, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, Ph.D. diss., University of Thessaloniki, Thessalonica 2006, in part. pp. 136-138; Drandaki, *A maniera greca...*, 2014, pp. 39-72, in part. pp. 61-63.

Sono grato ai Professori Michele Bacci, Beat Brenck, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, Alessio Monciatti e Valentino Pace per i preziosi consigli e il sostegno costantemente fornitimi nella stesura del presente studio.

La *Madonna Odigitria* del Duomo di Monreale dalla leggenda alla realtà: storia, tecnica e restauro critico di un'antica icona

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Cattedrale, Monreale (PA)
Soggetto	<i>Madonna Odigitria</i>
Oggetto	Dipinto a tempera su tavola
Tecnica	Tempera su supporto ligneo
Datazione	Prima metà del XIII secolo
Autore	Ignoto pittore meridionale
Provenienza	Duomo di Monreale (PA)
Formato	Rettangolare verticale
Misure	h: 169 cm; l: 131 cm; s: 3 cm

Storia e metodologia di un'indagine critica

Se l'arte nella sua infinita varietà è intesa come l'espressione di un messaggio interiore, personale e soggettivo o anche collettivo e condiviso, attraverso la manifestazione estetica di un'abilità, di un genio creativo e di una competenza tecnica, allora essa può essere anche definita come una forma di comunicazione, come un linguaggio che mette in relazione gli individui per mezzo di uno strumento.

In questo senso l'arte medievale, nella complessità dei simboli e nella profondità dei significati, è indiscutibilmente una delle espressioni artistiche più "comunicative", dal momento che focalizza tutta l'attenzione sul messaggio, sul senso reale e traslato di ciò che viene trasmesso.

Restringendo ancora il campo di osservazione, nell'ambito dell'arte medievale l'*icona* è forse l'emblema di questa idea del messaggio che il divino rivolge ad un destinatario collettivo attraverso l'*immagine*, la rappresen-

tazione sacra¹. L'icona è infatti molto più della semplice raffigurazione della divinità o del simulacro di un santo ed assume il ruolo di teofania, di apparizione del divino in forme sensibili. In questa prospettiva l'effigie dipinta si eleva all'esperienza più intensa di comunicazione tra la divinità e il fedele e non può che essere considerata come *acheropita*².

Nella concezione così ideale e mistica dell'icona l'esecutore materiale del dipinto è dunque "spersonalizzato" e funge solo da tramite perché prevale il senso intimo e spirituale del messaggio comunicato. D'altra parte l'arte medievale è l'espressione del simbolo, in cui la tecnica e il fare artistico si intrecciano e si sovrappongono all'artigianato e all'abilità manuale. Non a caso gli artigiani svolgono attività specializzate, praticano un mestiere, sono riuniti in corporazioni (in origine *collegia* e *scholae*) ed è ancora piuttosto lontana l'esigenza di una maggiore individualità da parte dell'artista di epoca moderna. Inoltre il rispetto della tradizione è fondamentale e viene garantito dall'obbligo di osservare spe-

cifiche regole e di risultare conformi a canoni codificati³; considerata l'importanza attribuita al simbolismo delle icone, in particolare nella tradizione bizantina, questo aspetto è ancora più rilevante per cui ogni scelta dei materiali e ciascuna fase di realizzazione appaiono standardizzate e descritte dettagliatamente in manuali per pittori (le *hermeneiae*) fino a formare quasi una vera e propria liturgia⁴.

Questa breve premessa, che certamente non ha la pretesa di esaurire in poche righe un argomento così vasto, può comunque essere utile per comprendere la complessità della tematica riguardante l'opera oggetto del presente studio e restauro: il dipinto su tavola raffigurante la *Madonna Odigitria* conservato presso la Cattedrale di Monreale (PA) (Fig. 1)⁵.

Come già anticipato, le icone dipinte risultano quasi avvolte da un velo di mistero, sia per il significato intrinseco all'origine di questi singolari manufatti sia per l'anonimato che spesso contraddistingue gli autori responsabili sia ancora per la quasi totale assenza di ricerche e studi sull'argomento, soprattutto dal punto di vista tecnico-conservativo e scientifico. L'occasione del restauro è stata quindi più di una semplice opportunità per recuperare un manufatto di indiscutibile valore culturale, in quanto ha rappresentato la possibilità di gettare le basi di uno studio mirato alla raccolta di informazioni sulle icone meridionali databili tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo e accomunate da un'evidente matrice bizantina.

Occorre segnalare che la ricerca sull'esemplare di Monreale ha manifestato, sin dall'inizio, alcune problematiche dettate dalla condizione stessa del dipinto, un'icona di inestimabile prestigio, oggetto di un grande culto da parte della comunità dei fedeli, di

indubbia fama tra gli studiosi ma, di fatto, praticamente sconosciuta a livello storico e soprattutto tecnico.

Su questa preziosa quanto antica tavola dipinta sono infatti più gli interrogativi che i dati certi ed incontrovertibili, le notizie a disposizione si trovavano a confine tra il mito e la leggenda più che basarsi sulla validità della storia e su evidenze scientifiche. Pertanto, per cercare di far luce su questo capolavoro, si è condotto un esame scrupoloso che ha avuto l'obiettivo di comprendere quanto di vero fosse nascosto tra le conoscenze tramandate dalla tradizione.

Si narra infatti che la tavola sia la più antica *Madonna Odigitria*, realizzata ancor prima della stessa costruzione del Duomo di Monreale e impiegata come capezzale di Guglielmo II; tuttavia poco era chiarito in merito all'effettiva datazione e alle maestranze responsabili, pur sussistendo un riferimento all'origine bizantina.

Considerando la mancanza di documenti certi sull'argomento e il numero molto limitato di testimonianze materiali, utili per eventuali raffronti tecnici, lo studio che ha accompagnato il restauro ha lentamente preso le sembianze di una vera e propria indagine, senza trascurare nessuna delle possibili linee di ricerca.

Pertanto, nella piena consapevolezza che per una corretta identificazione e, se possibile, attribuzione di un'opera d'arte è indispensabile seguire un protocollo ed un preciso criterio di studio, si è cercato di comprendere l'origine della tavola e approfondire la tradizione⁶.

Ci si è ispirati al percorso di ricerca che alla fine del XII secolo San Tommaso D'Aquino aveva indicato nella sua *Summa Theologiae* richiamando a sua volta i filosofi e retori dell'antichità (Ermagora di Temno, Cicerone,



Fig. 1 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* prima dell'intervento di restauro.

Quintiliano, Boezio) e che in epoca contemporanea è stato sintetizzato nella celebre *regola delle 5 W*. In analogia alla procedura del *problem solving*, partendo dagli indizi esistenti si è tentato di dare risposta ad alcune domande fondamentali:

Quis (chi): quali sono le maestranze responsabili dell'esecuzione dell'opera? Hanno origine bizantina o si tratta di artisti locali ispirati ai modelli orientali?

Quid (che cosa): si tratta di un'immagine che rispetta l'iconografia cristiana diffusa in epoca medievale?

Quando (quando): il dipinto è stato eseguito in un arco temporale compreso tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo?

Ubi (dove): la tavola è stata prodotta in Sicilia oppure è un'opera di importazione?

Cur (perché): la rappresentazione risponde agli ambiziosi progetti dei committenti e alle esigenze devozionali dell'epoca?

Quantum (quanto): qual è oggi il valore simbolico del manufatto? È ancora forte il culto dell'*Odigitria* monrealese?

Quomodo (in che modo): quali sono le tecniche di esecuzione del dipinto?

Quibus auxiliis (con quali mezzi): quali sono i materiali costitutivi?

Sulla traccia di tali quesiti l'approccio metodologico seguito è quello indicato dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR), oggi Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR), di Roma in quanto esso costituisce il criterio di analisi più corretto per giungere ad una chiara interpretazione dell'opera d'arte, sia dal punto di vista storico-artistico che da quello tecnico e scientifico.

Nella ricerca rivolta all'icona di Monreale è stato essenziale procede-

re costantemente attraverso un lavoro d'*équipe*, mantenendo le tre principali linee di indagine (storico-artistica, tecnico-conservativa e scientifica) convergenti verso un unico obiettivo, ovvero la conoscenza dell'opera.

Si è partiti dall'informazione più diffusa, intrecciandola con i dati storici e le possibili interpretazioni: secondo l'opinione comune la colossale *Madonna Odigitria* fu voluta dal re Guglielmo II di Sicilia, detto *il Buono* (Palermo, dicembre 1153 – Palermo, 18 novembre 1189), ultimo discendente della famiglia Altavilla e passato alla storia come uno dei sovrani normanni più benvenuti dal popolo⁷. Si è poi ampliata la ricerca, considerando in particolare il contesto storico e culturale del Meridione agli inizi del Duecento, dal momento che il dipinto mostra notevoli affinità stilistiche e tecniche con la produzione pittorica realizzata nel Sud Italia tra il XII e il XIII secolo.

Per comprendere appieno la matrice culturale che sta all'origine dell'icona monrealese e coglierne tutte le peculiarità tecniche è opportuno ricordare alcuni connotati essenziali dell'arte figurativa meridionale nell'epoca di riferimento.

La storia politica e culturale del Sud Italia e in particolare della Sicilia è senza dubbio segnata dalla presenza dei sovrani normanni i quali, a partire dalla metà del XII secolo, furono i promotori della realizzazione di alcuni tra i più grandi capolavori architettonici e pittorici dell'arte occidentale. Sono infatti di questo periodo importanti monumenti siciliani quali le Cattedrali di Monreale e Cefalù e, per Palermo, la Cattedrale, il Palazzo Reale, la Cappella Palatina, la chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (chiesa della Martorana), il Palazzo della Zisa, ecc. La decorazione di questi edifici e degli altri presenti nelle regioni del Sud fu spesso

affidata a maestranze greche, cipriote e bizantine che portarono in Italia una cultura figurativa già da tempo consolidata in Oriente⁸.

La coesistenza di popoli diversi era molto forte soprattutto in Puglia e in Sicilia e nei cantieri lo scambio tra le maestranze “straniere” e quelle locali era tale che spesso risulta difficoltoso riferire i singoli manufatti ad artisti meridionali che lavoravano a stretto contatto con quelli orientali o agli stessi greci e bizantini.

Nel Duecento la cultura orientale era ormai ampiamente radicata nel territorio italiano e si era diffuso un vero e proprio mito nei confronti dei grandi pittori di Cipro e Costantinopoli; al fenomeno ha certamente contribuito il movimento culturale legato alle Crociate che, se da un lato ha favorito gli influssi occidentali nelle botteghe d'Oriente, dall'altro ha rafforzato l'impronta bizantina negli artisti tornati in patria.

Nella loro formazione e attività i pittori meridionali di questo periodo erano quindi fortemente condizionati sia dagli stessi bizantini sia da coloro che già si rifacevano alla “maniera greca”; nel Sud Italia le influenze provenivano da tutte le espressioni artistiche (pitture murali, mosaici e tavole dipinte) e i singoli manufatti ancora oggi esistenti (soprattutto apparati musivi per la Sicilia e affreschi in Campania, Basilicata, Puglia e Calabria) costituiscono la sintesi e la “traduzione” di un'ispirazione diretta e indiretta, favorita anche dalla committenza religiosa come nel caso dei Benedettini.

Il clima culturale nel Meridione duecentesco era dunque ricco di sperimentazioni e di singole interpretazioni, non sempre coerenti tra loro, delle procedure “orientali”, ovvero non latine, mentre nell'Italia centrale e in particolare in Toscana già prendeva av-

vio la svolta stilistica che di lì a poco avrebbe portato alla formazione di uno stile “italiano” più autonomo.

Ad una prima analisi l'*Odigitria* monrealese mostra chiari riferimenti alle opere cipriote e bizantine e può essere accostata ai dipinti della metà del XIII secolo presenti nel Meridione; potrebbe quindi inserirsi nel contesto della produzione artistica meridionale ispirata alla “maniera greca” e non si esclude che possa essere derivata direttamente da mosaici o pitture murali, dal momento che non è del tutto presente la raffinatezza propria delle opere mobili e di piccole dimensioni.

Per dare validità a queste deduzioni, ancora troppo fondate su valutazioni soggettive, è stato essenziale ricercare una corrispondenza oggettiva direttamente sul manufatto mediante l'analisi tecnica e scientifica.

Nella consapevolezza che nella procedura pittorica antica, in particolare in quella delle icone, nulla era lasciato al caso e che ciascun elemento strutturale o decorativo aveva una precisa funzione, per la *Madonna Odigitria* di Monreale il metodo di studio ha previsto una lettura stratigrafica che segue ogni singola fase dell'*iter* esecutivo.

Si è quindi valutato il supporto in ogni suo aspetto, dalla natura del legno alla sua lavorazione (tipo di taglio, varietà di strumenti impiegati, ecc.), dal numero di assi alla tecnica costruttiva e di assemblaggio degli elementi (incastri, struttura di sostegno, cornice).

Si sono poi analizzati gli strati preparatori, considerandone la composizione, la cromia, il numero delle stesure, lo spessore e le modalità di applicazione. Non meno importante è stato lo studio del disegno preparatorio, valutando ancora una volta ogni aspetto relativo alla sua natura e funzione. Da questo punto di vista le risposte ottenute in sede di studio e restauro

sono state particolarmente importanti, in quanto il ritrovamento di un doppio strato di *impannatura* in tela di lino e dei componenti tipici della cosiddetta *levkas* permette di allineare il manufatto alla procedura indicata dal monaco Teofilo alla prima metà del XII secolo e poi ricordata anche da Giorgio Vasari. Analogamente la presenza di un decoro a rilievo per le aureole dei personaggi ha evidenziato diverse analogie con le opere meridionali databili entro la metà del XIII secolo, a loro volta in gran parte derivate dalle icone bizantine coeve o di poco precedenti. Particolarmente significativi sono stati i risultati relativi al disegno che, se da un lato riflette il rispetto della tradizione per la definizione di una guida da seguire in fase pittorica, dall'altro la non perfetta corrispondenza con la stesura definitiva ha suscitato alcune perplessità, poi risolte con ulteriori studi della superficie dipinta.

Infine, il medesimo approccio è stato applicato all'analisi della lamina metallica e della pellicola pittorica, per la quale sono stati individuati i pigmenti, la sequenza e la sovrapposizione delle stesure e delle campiture cromatiche, la tipologia di pennelli impiegati, il verso e l'orientamento delle pennellate. In questo caso i dati riscontrati sono stati ancora più utili e sorprendenti in quanto si è verificato che la tecnica originale ha previsto l'applicazione a *missione* di una foglia d'argento, coerentemente alle sperimentazioni degli artisti meridionali intenti a tradurre i prototipi realizzati da maestranze orientali; si è così ribaltata la storica interpretazione che aveva identificato la tavola come un tipico fondo oro su bolo rosso e che per almeno due secoli ne ha condizionato drasticamente l'aspetto estetico. Anche attraverso l'analisi attenta delle cromie dell'esemplare monrealese si sono ritrovati diversi elementi perfetta-

mente sovrapponibili alle raffigurazioni esistenti nel Meridione e più in generale nel bacino del Mediterraneo: le tonalità calde per gli incarnati, le tinte rossastre degli zigomi e le linee rosse ben marcate che definiscono i dettagli anatomici dei volti (palpebre e naso) trovano infatti la genesi nelle icone bizantine del periodo comneno e la loro presenza sulla tavola in esame è dunque da interpretare come il frutto delle contaminazioni dell'arte orientale nei confronti di quella meridionale. Infine l'esame approfondito della morfologia della pellicola pittorica, delle pennellate rapide e grossolane ma al contempo efficaci e della tecnica esecutiva nella sua complessità ha anche permesso di avanzare l'ipotesi che l'autore dell'*Odigitria* di Monreale non sia un iconografo specializzato ma un artista meridionale colto, conoscitore delle fonti e delle procedure di bottega tramandate oralmente. Potrebbe infatti trattarsi di una personalità operante nel contesto storico e geografico di riferimento, che probabilmente si ispirava alle diverse espressioni artistiche: sull'icona monrealese sono infatti presenti in egual misura le influenze delle coeve tavole dipinte, alcune delle quali erano probabilmente degli originali bizantini oggi perduti, nonché dei numerosi mosaici e pitture murali dell'epoca.

In aggiunta alle ricerche d'archivio finalizzate al ritrovamento delle limitate informazioni storiche esistenti sul dipinto, la lettura stratigrafica dell'opera è stata quindi affiancata dallo studio approfondito delle fonti antiche, con l'intento di verificare l'eventuale corrispondenza tra la tecnica esecutiva e le procedure suggerite dalla tradizione. Con il medesimo obiettivo si sono condotti continui confronti con manufatti analoghi per tipologia, tecnica e datazione, al fine di individuare ogni traccia utile per una migliore definizione del manufatto.

Parallelamente sono state eseguite mirate e specifiche indagini scientifiche, di tipo sia non invasivo che microdistruttivo (Analisi Multispettrali, Radiografia, Fluorescenza ai Raggi X, Spettroscopia EDS, Micro Raman) mediante il prelievo di campioni rappresentativi, che hanno fornito dati oggettivi e inconfutabili elementi di interpretazione. I risultati delle indagini chimiche e l'interpretazione dei dati sono descritti e approfonditi nel saggio di riferimento presente all'interno del volume.

Le analisi diagnostiche sono state determinanti per confermare la tecnica costruttiva del supporto, per accertare l'utilizzo di una lamina d'argento per il fondo, per identificare la natura dei pigmenti (biacca, nero d'ossa, nero carbone, terre, terra di Siena, ocre gialla e rossa, azzurrite, indaco, pigmenti rameici, minio, cinabro, realgar, orpimento, litargirio e massicot) che si sono rivelati coerenti con il periodo e l'area geografica di riferimento e con le indicazioni fornite dalle fonti (Teofilo), oltre che per comprendere pienamente la tecnica esecutiva sia del disegno preparatorio che della pellicola pittorica.

Questo tipo di ricerca così approfondita e dettagliata ha garantito la conoscenza completa dell'opera e di conseguenza ha assicurato l'esecuzione di un intervento corretto sul piano teorico-metodologico e tecnico-scientifico.

Lo studio dei materiali costitutivi, delle tecniche esecutive, dello stato di conservazione e degli interventi precedenti e ogni fase del restauro attuale sono stati accuratamente documentati attraverso la compilazione di una scheda tecnico-conservativa per il rilevamento dei dati, l'esecuzione del rilievo grafico sia del *recto* che del *verso*, la realizzazione di una campagna fotografica generale, di dettaglio e con riprese ravvicinate in formato digitale, condotta a

luce visibile (diffusa e radente), ultravioletta ed infrarossa⁹.

Con lo studio e il restauro qui presentati si è quindi raggiunto l'obiettivo di assicurare alla conservazione futura un'opera dal valore inestimabile, sopravvissuta a secoli di storia, che ancora oggi porta con sé tutti gli elementi più caratterizzanti e distintivi; il manufatto è stato quindi liberato dalla patinatura dorata del fondo e da tutti i rifacimenti accumulati negli anni che avevano snaturato la vera essenza dell'icona ed ingannato la percezione dell'immagine, ritrovando le cromie autentiche, i contrasti e l'efficacia espressiva originale che fanno della *Madonna Odigitria* di Monreale uno dei capolavori indiscussi dell'arte medievale in Sicilia.

Materiali costitutivi e tecniche esecutive

Il dipinto in esame raffigura la *Madonna Odigitria* (*Odighitria* o *Odegetria*), ovvero uno degli schemi dell'iconografia cristiana diffusi attraverso l'arte bizantina e la tradizione ortodossa russa in epoca medievale. Il culto trovò poi un grande successo in Occidente, in particolare in Grecia e nell'Italia meridionale e specificatamente in Puglia e in Sicilia, dove la Madonna Odigitria viene identificata come la patrona dell'isola¹⁰.

Nello specifico in questo caso è riprodotta una delle Icone dell'Incarnazione in cui la Vergine è rappresentata con il Bambino Gesù in braccio: il dipinto rispetta fedelmente l'iconografia tradizionale in quanto la Theotókos è raffigurata frontalmente a mezzo busto, ieratica, con il capo reclinato verso il Bambino sorretto con il braccio sinistro mentre la mano destra indica il Figlio; indossa una tunica di colore verde-blu ed un *maphorion* bruno, su cui è chiaramente riconoscibile il simbolo



Fig. 2 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della Theotókos e del Bambino.



Fig. 3 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio della stella ad otto punte.

mariano della verginità e della perfezione, la stella ad otto punte, ripetuto due volte (sul capo e sulla spalla destra). Gesù è rappresentato con il corpo da bambino ed il volto da adulto, è interamente abbigliato con una veste rossa e un manto bruno-rossiccio ed appare seduto con le gambe incrociate; la mano destra è in atto benedicente mentre la sinistra tiene in mano il rotolo, una pergamena arrotolata di colore bianco. Entrambi i personaggi hanno lo sguardo rivolto verso l'osservatore (Figg. 2-3)¹¹. Agli angoli superiori la scena presenta anche due figure di angeli, posti ai lati del capo della Madonna: i personaggi, quasi illeggibili a causa del pessimo stato di conservazione, sono rappresentati a figura intera ed entrambi reggono un incensiere con la mano destra.

Per lo studio dell'icona di Monreale l'epiteto della Vergine sembrerebbe davvero essere calzante, in quanto già a livello iconografico l'opera pare voglia suggerirci la strada, alludendo al giusto cammino da intraprendere per giungere alla corretta interpretazione. Ma naturalmente è necessario procedere con l'analisi tecnica del manufatto.

La tavola presenta un formato rettangolare verticale e misura 169 cm in altezza, 131 cm in larghezza e 3 cm nello spessore. Su questo dato occorre già soffermarsi in quanto l'opera risulta sovradimensionata rispetto alle altre raffigurazioni presenti sul territorio di formato rettangolare e soggetto analogo in cui la Vergine è rappresentata a mezzo busto.

Già M. Andaloro aveva evidenziato questa singolarità attraverso un raffronto tra 93 icone: dallo studio emerge che le versioni siciliane risultano di maggiori dimensioni rispetto alle altre e tra queste la più colossale è

proprio l'*Odigitria* monrealese. Dei 93 dipinti esaminati 15 hanno un'altezza superiore a 110 cm e tra questi la studiosa si sofferma sulla *Madonna Odigitria* (139 x 93 cm) conservata presso il Museo Diocesano di Palermo, la famosa icona *magna* datata storicamente al 1171 e conosciuta come *Madonna della Perla*¹².

Nel grande formato potrebbe quindi trovarsi una prima possibile soluzione all'interpretazione dell'opera, in aggiunta alla peculiarità dimensionale delle icone siciliane già evidenziata: infatti nell'ipotesi che il dipinto sia stato commissionato ed eseguito in funzione di una successiva collocazione all'interno di un ambiente ampio e di una visione a distanza, le dimensioni così notevoli troverebbero un'effettiva spiegazione. D'altra parte le proporzioni delle figure ricordano quelle dei grandi mosaici e degli affreschi che da anni si imponevano all'attenzione degli osservatori in quasi tutte le chiese dell'epoca; l'impatto visivo, la potenza espressiva e l'efficacia nella resa tecnica di tali cicli decorativi non potevano che restare impressi nella memoria degli artisti meridionali che tra il XII e il XIII secolo si formavano ispirandosi al linguaggio artistico più affermato del momento.

Supporto, struttura di sostegno e cornice

La tavola è composta da un supporto originale, a sezione rettangolare, in legno di abete¹³.

Generalmente le icone bizantine e russe erano dipinte su tavole in legno di cipresso, noce, platano, quercia, castagno, fico, pino, cedro, larice e palma per i paesi del bacino del Mediterraneo orientale, di tiglio, betulla, pioppo,



Fig. 4 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), verso prima dell'intervento di restauro.



Fig. 5 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* ripreso a luce radente: l'immagine mette in evidenza le tre assi lineari che compongono il supporto.

quercia, pino silvestre, abete, larice, platano, frassino, faggio, ciliegio, noce e cipresso per l'Europa dell'Est e i paesi balcanici¹⁴; è dunque evidente che, sebbene si preferissero le specie non resinose, il criterio di scelta in effetti era basato essenzialmente sull'effettiva disponibilità del legname sul territorio¹⁵.

Il ritrovamento dell'Abete per l'icona di Monreale appare quindi per-

degli spessori perimetrali (Fig. 5): le due tavole laterali misurano in larghezza, circa 47 cm (sinistra) e 50 cm (destra) mentre quella centrale appare di dimensione più ridotta, pari a circa 34 cm (osservazione dal *verso*). Le assi, di legno ben stagionato, presentano un taglio sub-radiale, una delle tipologie più indicate per la produzione di supporti da destinare alla pittura perché meno soggetta a deformazioni e

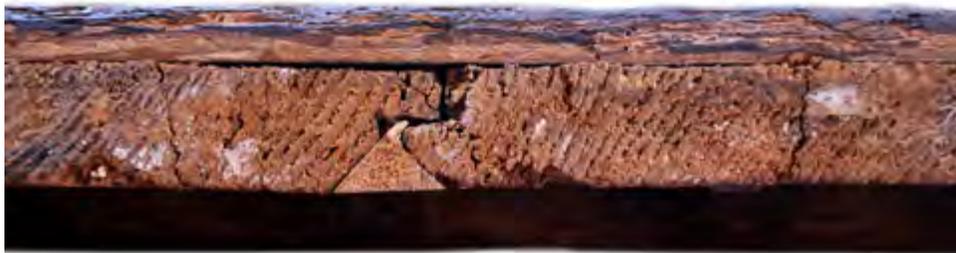


Fig. 6 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del margine inferiore che mostra l'incastro a mezzo legno.

tinente con l'area geografica di riferimento: esistono infatti numerose specie di *Abies* diffuse nel bacino del Mediterraneo, tra l'attuale Turchia, Cipro, la Grecia e la Sicilia.

Pertanto l'utilizzo dell'abete per l'icona monrealese costituisce una testimonianza che avvalorata l'ipotesi di una lavorazione ad opera di maestranze che impiegarono un legno facilmente reperibile nelle aree limitrofe e utile allo scopo.

Dal punto di vista morfologico il supporto appare sufficientemente omogeneo, nonostante la lettura del *verso* sia resa difficoltosa dalla presenza di varie forme di degrado; si riscontrano tuttavia alcuni difetti naturali del legno come i piccoli nodi circolari distribuiti in modo uniforme sull'intera superficie (Fig. 4).

La tecnica costruttiva ha previsto l'utilizzo di tre assi lignee, disposte in senso verticale ovvero lungo la direzione delle fibre e caratterizzate da dimensioni simili, così come dimostrato dall'osservazione in luce diffusa e radente del *recto*, del *verso* e

variazioni dimensionali. Inoltre l'osservazione degli anelli di accrescimento all'estremità superiore ed inferiore ha permesso di verificare che le tavole laterali sono disposte in posizione alternata rispetto a quella centrale, così da garantire maggiore stabilità all'intera struttura. Tale tecnica costruttiva denota una certa padronanza del comportamento dei materiali dal momento che il posizionamento alternato delle assi, in aggiunta al tipo di assemblaggio a *mezzolegno* e alla presenza delle traverse e della cornice, permette di contenerne l'imbarcamento in risposta alle variazioni dei parametri microclimatici. Attraverso l'osservazione del *verso* a luce radente sono riconoscibili i segni lasciati dagli strumenti di lavorazione: in particolare sono identificabili le tracce della sega e della pialla impiegate per la sgrossatura generale, le quali presentano un andamento diagonale e sono maggiormente visibili lungo le assi laterali. Sulla superficie sono poi presenti i segni delle sgorbie a punta retta, degli scalpelli e delle lame

da spacco utilizzati per il completamento della lavorazione; in questo caso l'orientamento delle tracce appare parallelo alla direzione delle fibre del legno.

Gli incastri che assemblano le tavole sono a *mezzo legno* in cui le porzioni speculari sono state sagomate asportando il legno per una profondità pari a metà dello spessore complessivo (Fig. 6)¹⁶.

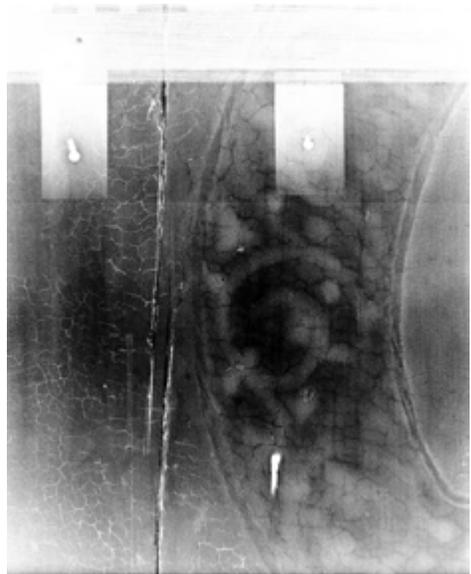
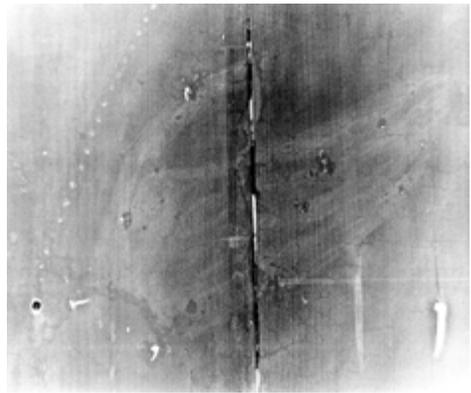
La funzionalità dell'assemblaggio era garantita dalla struttura di sostegno originale, oggi assente perché rimossa in occasione di interventi successivi all'esecuzione dell'opera.

Tramite l'osservazione del *verso* e in particolare delle impronte differenziate dovute ad un diverso accumulo di depositi superficiali, è tuttavia possibile ipotizzare la tipologia dell'originaria struttura di sostegno, che aveva lo scopo di rinforzare la giunzione tra le assi di supporto: essa era composta da cinque traverse lignee orizzontali, fisse, a sezione quadrangolare, la cui lunghezza corrispondeva alla larghezza complessiva del dipinto¹⁷; le assi erano applicate direttamente sul supporto e unite puntualmente ad esso tramite un vincolo di tipo fisso, con chiodi in metallo infissi dal *verso* e ribattuti sul *recto*, come dimostrano i fori visibili in corrispondenza delle impronte¹⁸; un'ulteriore riprova di tale tecnica costruttiva con traverse fisse, tipica delle prime icone bizantine e russe, è stata fornita dall'indagine radiografica che ha messo in evidenza l'impiego di chiodi in metallo di manifattura artigianale e sezione quadrangolare, ribattuti sul *recto* e poi occultati dagli strati pittorici soprastanti (Figg. 7-9)¹⁹.

Alla stabilità generale ha certamente contribuito l'applicazione di una cornice lignea solidale al supporto, che svolge una funzione di contenimento oltre a quella puramente decorativa. L'incorniciatura è formata da quattro regoli lignei sagomati uniti agli angoli a *giunti vivi* con taglio a 45° e vincolati al *recto* lungo il perimetro



Fig. 7 - Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del *verso* in cui è possibile riconoscere sia l'impronta della struttura di sostegno originale sia i fori e i chiodi impiegati per vincolare la traversa.



Figg. 8-9 - Indagini radiografiche che mostrano i chiodi metallici impiegati per vincolare le originali traverse lignee, infissi dal *verso* e ribattuti sul *recto*.



Fig. 10 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della cornice formata da quattro regoli lignei uniti agli angoli a giunti vivi con taglio a 45° e vincolati al *recto* con chiodi metallici.



Fig. 11 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio di una lacuna che mostra l'*impannatura* costituita da due tele di lino ad armatura tela.

mediante un sistema di chiodatura puntuale con chiodi metallici a sezione piramidale e testa tonda e piatta, ribattuti sul verso (Fig. 10)²⁰.

Tale cornice, intesa come parte integrante dell'opera, è tipica delle icone medievali del Mediterraneo, sin dai primi prototipi di matrice bizantina. Inoltre per questo genere di manufatto la bordura assume un significato simbolico oltre che funzionale; pertanto, dal momento che nelle icone l'immagine della divinità è carica di valore spirituale, anche in questo caso la cornice definisce il limite tra l'elemento sacro e la realtà terrena²¹.

Strati preparatori

Procedendo con la lettura stratigrafica del dipinto è stato possibile identificare la presenza di un doppio strato di *impannatura* al di sopra del suppor-

to. Il primo è composto da un tessuto molto sottile di colore chiaro, in fibra di lino, ad armatura *tela* (rapporto 1:1) e riduzione estremamente serrata, con torsione del filato *normale* o a *Z*; il secondo, separato dal precedente da una stesura di preparazione, presenta le medesime caratteristiche ma risulta leggermente più spesso e con una riduzione più rada (Fig. 11).

L'*impannatura*, incollata sulla superficie tramite una colla organica di origine animale come indicato dalle analisi scientifiche, è risultata chiaramente visibile dal *recto*, in prossimità della cornice, ma soprattutto lungo lo spessore perimetrale dove sono riconoscibili alcuni frammenti di tela in corrispondenza del margine inferiore (Fig. 12). La presenza di reintegrazioni plastiche, frutto di precedenti restauri, sulle lacune degli strati pittorici non



Fig. 12 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata del margine inferiore che mette in evidenza un frammento dell'*impannatura*.

ha permesso di verificare se i tessuti siano stati applicati sull'intera superficie o solo lungo le giunzioni tra le assi di supporto, né sono emerse evidenti tracce attraverso l'indagine radiografica dell'opera. Tuttavia, l'esistenza di un frammento sul profilo inferiore, in prossimità dell'angolo destro e abbastanza distante dalla commettitura, lascerebbe intendere che le tele siano state impiegate per l'intera superficie, come d'altra parte ci si potrebbe aspettare da un dipinto molto antico databile alla prima metà del XIII secolo.

Ciò che comunque si può affermare con certezza è che tale espediente tecnico è proprio di una maestranza che aveva chiara conoscenza dei materiali e del loro comportamento, dal momento che l'*impannatura* aveva la funzione di attutire i naturali movimenti del legno ed evitare così eventuali ripercussioni negative sugli strati pittorici e quindi sull'immagine sacra raffigurata. Il dato è troppo riduttivo per ipotizzare se ci si trova di fronte ad un'opera eseguita da un iconografo specializzato ed esperto, ovvero un artista che seguiva i precetti specifici dell'*iter* esecutivo delle icone dipinte. Appare però chiaro che l'autore era un conoscitore della tradizione e delle fonti, poiché ad esempio nel XII secolo l'utilizzo della tela incollata sul supporto era suggerito dal monaco benedettino tedesco Teofilo (secondo alcuni studiosi pseudonimo di Roger di Helmarshausen), il più rilevante trattatista dell'epoca di riferimento. Nel suo Trattato *De diversis artibus* o *Schedula Diversarum artium*, uno dei più antichi e completi ricettari e manuali tecnici risalente alla prima metà del XII secolo, egli infatti tratta l'argomento dell'*impannatura* delle tavole indicando l'utilizzo di pelli non conciate o in alternativa di tessuti, presumibilmente delle tele, da fare aderire con colle organiche; egli infatti così scrive: «[...] Successivamente, bisogna rivestirli con pelli non

conciate di cavallo, di asino o di bue che sono state immerse a lungo nell'acqua per poterne rasare i peli. Infine, strizzata quasi tutta l'acqua, ma con la pelle ancora umida, la si attacca con la colla di formaggio. In mancanza di pelli per la copertura dei pannelli, li si può ricoprire con lo stesso sistema e con la stessa colla di normali stoffe, purché nuove»²².

È noto che sulle opere più antiche di manifattura occidentale, ad esempio sulle tavole toscane antecedenti al XIII secolo, non è inusuale ritrovare *impannatura* totali in pergamena, poi sostituite da quelle in tela e successivamente da quelle parziali lungo le giunzioni tra le assi²³. Per quanto riguarda la tecnica bizantina, invece, è interessante ciò che Giorgio Vasari ha scritto nell'introduzione delle sue celebri *Vite*: «Da Cimabue in dietro e da lui in qua s'è sempre veduto opre lavorate da' Greci a tempera in tavola et in qualche muro. Et usavano nello ingessare delle tavole questi maestri vecchi, dubitando che quelle non si aprissero in su le committiture, mettere per tutto con la colla di carnicci tela lina e poi sopra quella ingessavano per volere lavorarvi sopra [...]»²⁴. Come si osserva, il trattatista utilizza il termine *Greci* per indicare i Bizantini e ribadisce l'impiego della tela incollata sull'intera superficie per attenuare le sollecitazioni meccaniche del supporto, soprattutto nelle zone più delicate come le committiture²⁵.

In questo caso la presenza di un doppio strato di *impannatura* può essere legata alla necessità di garantire la tenuta generale della struttura, in considerazione delle notevoli dimensioni dell'icona; un'ulteriore motivazione può essere connessa all'esigenza di rendere la superficie più regolare e planare attraverso l'applicazione di una stesura di preparazione e del secondo tessuto al di sopra della prima tela.

Dall'osservazione viva e al microscopio digitale delle microlacune e delle abra-



Fig. 13 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata delle microlacune della pellicola pittorica che mostra lo strato preparatorio sottostante (*levkas*).

sioni risulta poi presente il tradizionale strato preparatorio leggermente pigmentato, denominato *levkas*, steso a pennello sull'intera superficie fino allo spessore di circa 3-3,5 mm (Fig. 13). Così come suggerito dalla tradizione la preparazione della *Madonna Odigitria* appare liscia e compatta, in quanto è stata accuratamente levigata dall'artista per accogliere la foglia metallica e la pellicola pittorica.

Per individuare la composizione della *levkas* e il numero delle stesure sono stati condotti alcuni esami scientifici dai quali è emerso che lo strato tra le due tele è costituito da solfato di calcio (gesso) e probabile colla, con aggiunta di pigmenti quali terre e nero d'ossa²⁶. L'*ammannitura* al di sopra della seconda *impannatura* è composta da più stesure (da due a quattro) a base di solfato di calcio (gesso)²⁷; si è rilevata inoltre la presenza di pigmento nero e di altri pigmenti riconducibili a terre (vedi indagini scientifiche, *infra*).

La stratigrafia è stata osservata al microscopio ottico presso il laboratorio di restauro per ricavare informazioni sugli spessori e sulla morfologia delle stesure: si è riscontrato che lo strato tra le due tele è nel complesso più spesso e grossolano, mentre le stesure soprastanti risultano più compatte ed omogenee; come già ricordato, ciascuno strato è stato analizzato nel dettaglio tramite indagini scientifiche.

Ancora una volta si può chiamare in causa Teofilo per ritrovare un riscontro tra l'icona di Monreale e le metodologie indicate alla metà del XII secolo per la preparazione dei dipinti su tavola. Nel Trattato sopra menzionato così infatti viene scritto: «Dopo ciò, prendi il gesso bruciato, come la calce o la creta usata per sbiancare le pelli, e strofina con cura su una pietra con acqua; quindi, mettilo in un vaso di terracotta, che riempi di colla di pelle, e poni tutto sui carboni affinché si sciolga la colla.



Fig. 14 – Particolare del volto del Bambino in luce visibile e infrarossa.



Fig. 15 – Particolare del volto della Vergine in luce visibile e infrarossa.

Con un pennellino stendi uno strato sottilissimo sulla pelle e poi, quando si sarà seccato, stendi uno strato un po' più spesso e, se sarà necessario, stendi un terzo strato. Quando sarà completamente asciutto, prendi la pianta chiamata asperella, che cresce come un giunco ed è nodosa; dopo averla

raccolta in estate, la seccerai al sole e con questa strofinerai l'imbiancatura finché non diventi liscia e lucida.»²⁸. Teofilo quindi suggerisce l'applicazione di più strati preparatori in base alle specifiche esigenze e conferma la necessità di rendere la *levkas* uniforme e compatta, così da ottenere una buona



Fig. 16 – Particolare dell'occhio della Vergine in luce visibile e in riflettografia infrarossa (950 nm).

superficie su cui dipingere; in questo caso dunque lo spessore complessivo, il numero delle stesure e le caratteristiche morfologiche dell'*ammannitura* appaiono coerenti con il Trattato.

L'osservazione attenta del manufatto, condotta sia durante lo studio preliminare che nel corso della fase di pulitura, ha permesso di riconoscere la presenza del disegno preparatorio (*grafià*) al di sopra della *levkas*. D'altra parte la realizzazione di una traccia grafica da seguire nella successiva fase pittorica era essenziale nella tecnica medievale e in particolar modo nella produzione delle icone dipinte, in cui il disegno era indicato come uno degli *step* canonici dell'*iter* esecutivo²⁹.

Considerando l'importanza della corretta comprensione del tratto grafico per identificare i caratteri peculiari di un artista, di una scuola o, come in questo caso, di una maestranza, si è scelto di approfondire l'indagine sul disegno effettuando delle riprese fotografiche all'infrarosso (Figg. 14-15)³⁰.

Il disegno, di colore grigio molto scuro, è stato eseguito a pennello

utilizzando un pigmento nero a base carboniosa piuttosto concentrato: la natura del pigmento è stata ipotizzata mediante la risposta all'analisi multispettrale che ha rilevato un assorbimento intenso in banda IR; le indagini scientifiche hanno poi confermato il dato individuando specificatamente il nero d'ossa, probabilmente stemperato in legante organico. Nonostante il disegno si sia rivelato non sempre ben visibile all'infrarosso perché rimarcato dalle stesure soprastanti, l'indagine multispettrale incrociata con l'osservazione diretta attraverso le lacune e le abrasioni della pellicola pittorica ha permesso di ottenere una chiara interpretazione del tratto.

In particolare nella riflettografia all'infrarosso si è confermata la presenza di tracce del disegno preparatorio in corrispondenza degli occhi e della mano sinistra della Vergine, così come sul tallone sinistro del Bambino (Figg. 16-17); inoltre, nella fase di pulitura e di rimozione delle stesure non originali, il tratto grafico è ap-

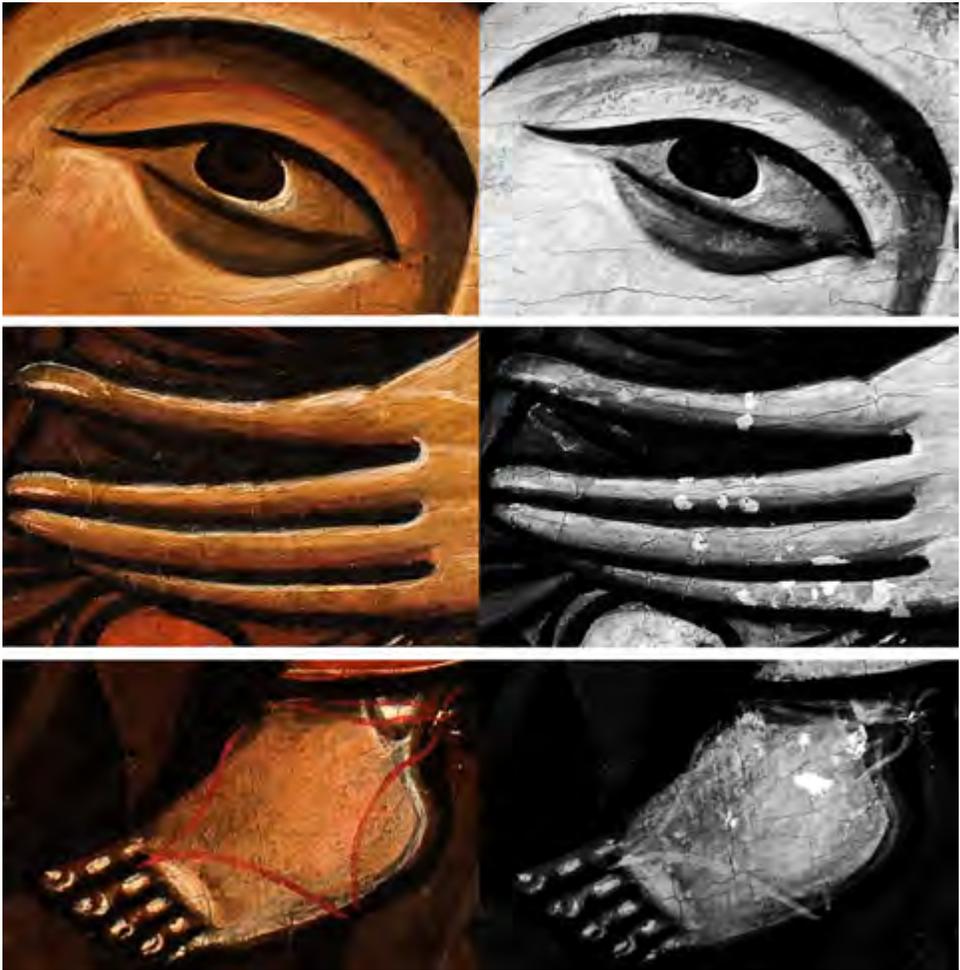


Fig. 17 – Particolari in luce visibile e in riflettografia infrarossa (950 nm).

parso chiaramente distinguibile sul gomito sinistro del Cristo e su un'ampia porzione del braccio destro della Madonna (Fig. 18).

Il disegno nel complesso appare piuttosto grossolano, incerto ed impreciso, come se fosse stato condotto di getto con pennellate ampie e molto rapide³¹: un chiaro esempio è fornito dalle tracce in prossimità della spalla della Vergine, in cui una linea appare deviata rispetto alla costruzione dell'immagine sovrapponendosi a quella corretta che ne avrebbe dovuto costituire il proseguimento (Fig. 19).

In diversi casi, dunque, il *ductus* del disegno non risulta fedele e preciso rispetto alla pellicola pittorica finale poiché la stesura soprastante non combacia con quella preparatoria; si riscontrano infatti alcune correzioni che possono essere intese più come piccole variazioni che veri e propri pentimenti.

In questo senso degna di attenzione è la figura del Bambino esaminata tramite riflettografia all'infrarosso: al di sotto della campitura bruno-rossiccia relativa al manto, è risultata visibile una serie di pieghe del panneggio non più eseguite in fase pittorica; nello specifico tale di-



Fig. 18 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del braccio della Madonna durante la fase di pulitura in cui è chiaramente visibile il disegno preparatorio.

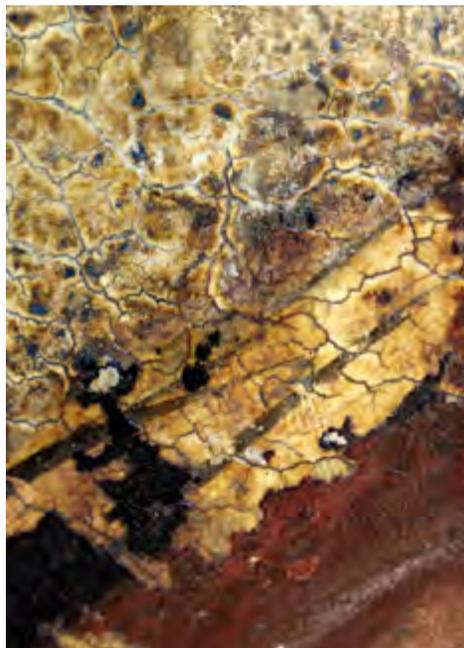


Fig. 19 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata che mette in evidenza la sovrapposizione delle linee relative al disegno preparatorio.



Fig. 20 – Particolare della manica del Bambino in luce visibile e in riflettografia infrarossa (950 nm).

segno è emerso in corrispondenza della manica sinistra e della campitura al di sotto del rotolo (Fig. 20). Lo stesso fenomeno è stato inoltre riscontrato per la veste rossa e più precisamente al di sopra della caviglia destra del Bambino, in cui è presente una leggera modifica relativa alla piega pendente del panneggio³².

Si può pertanto affermare che per quanto concerne il disegno preparatorio il dipinto appare derivato dalla tecnica esecutiva orientale, più precisamente da quella di matrice bizantina, la quale si fondava sul rispetto della tradizione figurativa e iconografica e sull'osservanza delle regole indicate dalla dottrina, oltre che su canoni stilistici ben definiti e ricorrenti, originati nel passato e rimasti quasi immutati in una produzione secolare³³.

Tuttavia resta evidente ed innegabile l'imprecisione del tratto grafico



Fig. 21 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare a luce radente che mostra le aureole decorate a rilievo.

riscontrata sull'opera, che mostrerebbe alcune differenze con le procedure tipiche per la realizzazione delle icone dipinte³⁴; nel corso dello studio, quindi, questo aspetto ha suscitato qualche perplessità e mosso un importante interrogativo: se per un iconografo specializzato di origine orientale l'ottemperanza assoluta nei confronti delle regole costituiva un imperativo categorico, perché il disegno preparatorio appare così ampio ed irregolare?

Allo stesso modo ci si è chiesti: se in effetti l'assenza di significativi pentimenti è il tipico riflesso di un'esecuzione che rispetta i canoni della tecnica iconografica, come mai nella resa grafica il tratto è grossolano?

Il dipinto di Monreale presenta poi le aureole della Vergine e del Bambino, le stelle ad otto punte, la fibula e l'orlo del manto decorati a rilievo: l'impasto ottenuto miscelando gli stessi componenti della *levkas* è stato applicato sulla superficie in modo da formare un disegno a



Fig. 22 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio a luce radente in cui sono visibili i particolari decorativi a rilievo.



Fig. 23 – Ignoto pittore, *Vergine Annunciata*, Metà dell'XI secolo, Icon Gallery, Ohrid (Repubblica di Macedonia), *recto*. Il rivestimento lavorato in argento dorato risale ai primi due decenni del XII secolo (1108-1120).

girali molto semplice e stilizzato (Figg. 21-22). In questo senso l'essenzialità del decoro e la presenza dei rilievi limitata alle sole aureole e ai dettagli del *maphorion* richiamano una procedura molto consolidata tra gli artisti del Sud Italia (Campania, Basilicata, Puglia, Calabria, Sicilia) e tra i pittori crociati, oltre che presente nel mondo bizantino.

La pratica si è probabilmente sviluppata per simulare i rivestimenti delle icone eseguiti con lamine in oro e soprattutto argento in quanto costituiva un'ottima alternativa, certamente più a buon mercato, per imitare la tecnica a sbalzo della *riza* o *oklad* (Fig. 23)³⁵.

Dal punto di vista tecnico i decori in gesso con disegni floreali (volute e foglie) e geometrici erano generalmente eseguiti a mano libera, come nell'*Odigitria* monrealese, oppure era previsto l'uso di stampi e matrici³⁶.

Nel Meridione è dunque possibile ritrovare diversi ornamenti a rilievo, i cui motivi decorativi sono spesso ricorrenti anche nelle coeve versioni di cultura bizantina; un primo esemplare è costituito dalla *Madonna della Madia*, una grande *Odigitria* (102 x 66,5 x 8 cm) del XII o XIII secolo conservata presso il Duomo di Monopoli (BA) in Puglia, i cui racemi a rilievo delle aureole sarebbero da collegare alla produzione cipriota e a quella crociata (Fig. 24)³⁷. Celebre è poi la *Madonna del Pilerio* (98 x 65 cm), una *Galaktotrophousa* (*Madonna del Latte*) datata tra la fine del settimo e gli inizi dell'ottavo decennio del XIII secolo e custodita nell'omonima cappella della Cattedrale di Cosenza già dal 1607: si tratta quindi di un'antica icona eseguita nel Mediterraneo occidentale in cui sono evidenti i richiami allo stile bizantino nei grandi medaglioni dorati e nei decori floreali a rilievo dei nimbi (Fig. 25)³⁸. Per la Sicilia è interessante menzionare l'aureola del Cristo relativo alla *Croce dipinta* (prima metà del XIII secolo) della chiesa di San-



Fig. 24 – Ignoto pittore, *Madonna della Madia*, XII-XIII secolo, Concattedrale, Monopoli (BA), part.

ta Lucia al Sepolcro di Siracusa, a riprova della diffusione della pratica anche su altre tipologie di pittura (Fig. 26)³⁹.

In ambito bizantino questo genere di decorazione è riscontrabile nelle icone cipriote e in un folto gruppo di esemplari conservati presso il monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, databili tra la fine del XII e il XIII secolo e riferibili sia ad artisti costantinopolitani sia a maestri crociati attivi in Terra Santa. Un primo confronto significativo può essere condotto con l'icona cipriota raffigurante l'*Ascensione del profeta Elia* della Chiesa di Panagia Kivotos ad Agios Theodoros (92,1 x 59,1 cm), databile al XIII secolo, le cui aureole sono arricchite dalla presenza di motivi vegetali a rilievo (Fig. 27)⁴⁰. Nella collezione Sinai, in cui le opere decorate con tale tecnica sono generalmente di piccole dimensioni, si distingue la grande icona dipinta su entram-



Fig. 25 – Tommaso degli Stefani?, *Madonna del Pilerio*, Fine del settimo - Inizi dell'ottavo decennio del XIII secolo, Duomo, Cosenza, particolare dell'aureola del Bambino.

bi i lati raffigurante la *Crocifissione* e l'*Anastasis* (XIII secolo), le cui volute floreali dei nimbi somigliano a quelle dell'*Odigitria* monrealese (Fig. 28).

Pertanto si evince che lo sfondo a rilievo, le cui prime apparizioni risalgono agli esemplari comneni, nelle icone duecentesche prodotte nel bacino del Mediterraneo era particolarmente comune.

Se all'inizio i decori erano più limitati, successivamente comparvero simboli, figure, rettangoli, croci, margherite, disegni floreali e geometrici di volta in volta più ricchi e articolati, che caratterizzarono in modo deciso la produzione del XIII secolo. Un motivo degno di interesse è l'octa-rosetta che richiama la stella ad otto punte della tavola monrealese e che ritorna frequentemente negli esemplari due-trecenteschi⁴¹. È da collocare in questo periodo la monumentale icona di *San Nicola* (203 x 161 x 3,5 cm) del Museo Bizantino di Nicosia (fine XIII secolo),



Fig. 26 – Ignoto pittore, *Croce dipinta*, Prima metà del XIII secolo, Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa, particolare.

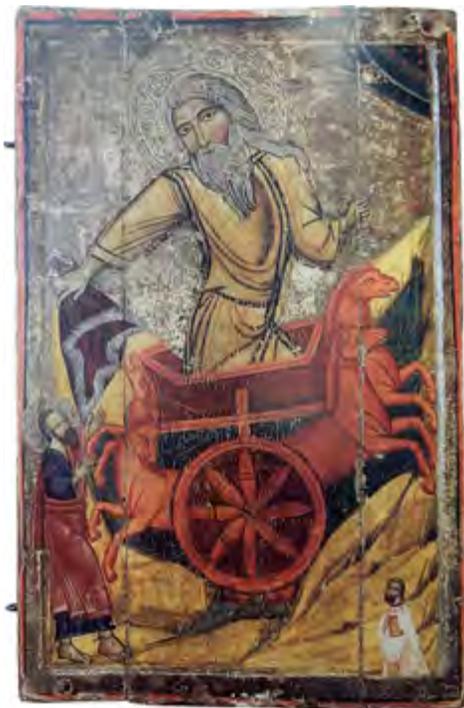


Fig. 27 – Ignoto pittore, *Ascensione del profeta Elia*, XIII secolo, Chiesa della Panagia Kivotos, Agios Theodoros (Cipro), *recto*.

proveniente dalla chiesa di San Nicola tis Stégis a Kakopetria: in occasione del recente restauro a cura dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma è stata riscontrata la presenza di decori in rilievo ottenuti con stucco steso a pennello o mediante stampini, tra cui è riconoscibile anche la rosetta ottagonale (Figg. 29-30)⁴².

Pellicola pittorica

Dopo aver terminato la preparazione della tavola, con la stesura della *levkas*, la definizione del disegno e la decorazione delle aureole, l'autore del capolavoro monrealese ha proseguito la sua opera con la realizzazione dell'immagine vera e propria, differenziando i materiali e le procedure in relazione alla zona da eseguire.

Sul fondo e sulle aureole la tecnica infatti ha previsto l'applicazione di una lamina metallica: in fase di studio questo elemento è stato inizialmente di difficile interpretazione, dal momento che nei vari rifacimenti effettuati nel corso del tempo il dipinto è stato sempre considerato come un classico fondo oro, per cui ha subito significative manomissioni che ne hanno modificato l'aspetto estetico⁴³.

Le tracce ancora presenti sulla superficie sono state quindi sottoposte ad indagini scientifiche, dalle quali sorprendentemente è emerso che la lamina metallica è in effetti una foglia d'argento. La suddetta lamina è stata applicata a *missione* attraverso una sostanza adesiva (molto probabilmente albume), senza ricorrere al bolo tipico dei fondi oro delle tavole medievali più tarde (Figg. 31-32)⁴⁴. L'aureola del Bambino inoltre presenta tracce di pellicola pittorica di colore rosso sul profilo della croce a rilievo, eseguite con cinabro così come confermato dalle indagini scientifiche.

Se il risultato relativo alla foglia metallica è apparso in netto contrasto con una convinzione diffusa almeno dal XIX secolo, seguendo invece la linea di interpretazione della tradizione più antica il fondo argenteo per l'icona di Monreale si presenta non così inusuale.

Occorre subito precisare che in passato l'argento era considerato prezioso al pari dell'oro, quindi l'utilizzo sulle tavole dipinte è da intendere come un elemento che denota inequivocabilmente grande pregio e una committenza provvista di ingenti risorse. La conferma dell'impiego dei fondi argentei è poi fornita dallo stesso Teofilo, che descrive dettagliatamente le modalità di preparazione e applicazione delle foglie metalliche tramite la chiara d'uovo: «Nell'applicare l'oro, prendi il bianco di un uovo battuto senza acqua e con un pennellino stendilo lievemente sul-



Fig. 28 – Ignoto pittore, *Crocifissione (recto) e Anastasis (verso)*, XIII secolo, Monastero di Santa Caterina, Sinai (Egitto), particolare.

la superficie su cui va posto l'oro. [...] Ma se non avrai l'oro, usa una foglia di stagno, che preparerai così. Con un martello assottiglia con cura su una incudine dello stagno purissimo, in tante parti e dello spessore che vorrai e, quando avranno cominciato ad assottigliarsi abbastanza, puliscile da un lato con un panno di lana e carboni essiccati pestati assai finemente. [...]»⁴⁵.

Un chiaro esempio è riscontrabile nella *Vergine Glykophilousa (Madonna della Tenerezza)* ora conservata presso il Museo Bizantino di Paphos (94,8 x 58,3 cm): l'icona cipriota, databile alla seconda metà del XIII secolo, presenta infatti l'utilizzo di una lamina metallica, probabilmente di stagno (Fig. 33)⁴⁶. Ad ulteriore riprova dell'impiego di vari metalli sulle icone del periodo si può ancora menzionare il monumentale *San Nicola* del Museo Bizantino di Nicosia: i risultati delle indagini effettuate contestualmente al restauro

hanno infatti dimostrato la presenza di foglie d'oro ma anche di lamine in argento, in stagno, in argento e in stagno dorato nonché in stagno argentato⁴⁷.

Per quanto riguarda le figure, la Vergine, il Bambino e gli angeli dell'*Odigitria* di Monreale risultano dipinti con la tecnica della pittura a tempera su supporto ligneo, mediante l'utilizzo di pigmenti inorganici di origine minerale stemperati in un legante proteico, presumibilmente tuorlo d'uovo; la tecnica è stata verificata tramite l'osservazione diretta del manufatto e l'esame dello stato conservativo della pellicola pittorica, che mostra la crettatura caratteristica dovuta all'essiccamento del *medium* di origine proteica, rientrando così pienamente nella metodologia tipica della tradizione medievale⁴⁸.

Per identificare i singoli pigmenti impiegati dall'artista sono state effettuate delle specifiche analisi chimiche dalle quali è emerso l'impiego di biacca, nero



Fig. 29 – Ignoto pittore, *San Nicola*, Fine del XIII secolo, Museo Bizantino, Nicosia (Cipro), *recto*.

d'ossa, nero carbone, terre, terra di Siena, ocra gialla e rossa, azzurrite, indaco, pigmenti rameici, minio, cinabro, realgar, orpimento, litargirio (vedi indagini scientifiche, *infra*). Si tratta di pigmenti molto comuni in epoca medievale e coerenti con il periodo di riferimento,

tra l'altro citati dalle fonti coeve come il Trattato di Teofilo⁴⁹.

Nell'area superiore e limitrofa agli angeli sono stati riconosciuti, ad esempio, alcuni pigmenti quali biacca, azzurrite, indaco e orpimento; in prossimità della cornice dalle indagini sono



Fig. 30 – Ignoto pittore, *San Nicola*, Fine del XIII secolo, Museo Bizantino, Nicosia (Cipro), particolare del decoro a rilievo.

stati rilevati inoltre nero carbone, terre, minio, biacca, lacca ed ematite.

Dalla cronologia delle campiture e dalla sequenza delle sovrapposizioni pittoriche, è possibile seguire l'artista in ciascuna fase dell'*iter* esecutivo che ha portato alla graduale comparsa della sacra *Odigitria* monrealese.

In un primo momento l'autore del dipinto ha eseguito i panneggi, proseguendo poi con gli incarnati e con i dettagli anatomici dei volti e concludendo con gli ultimi particolari decorativi.

Per la veste verde-blu della Vergine, a base di pigmenti rameici e biacca, ha applicato una stesura di base uniforme di tonalità più chiara per poi sovrapporre delle campiture leggermente più scure in modo da simulare le pieghe⁵⁰. Per il manto, composto da terre, minio, cinabro, nero carbone, nero d'ossa e massicot il processo appare simile in quanto su una base bruna molto omogenea e compatta, di colore più chiaro, l'artista ha delineato le numerose pieghe attraverso le ombreg-

giature (Fig. 34); queste ultime sono ottenute con un tratto grigiastro che, rispetto a quello del disegno preparatorio sottostante, presenta una minore densità di pigmento nero. Per completare la forma del panneggio e conferire notevole profondità all'immagine l'artista ha poi ripreso il disegno e rafforzato le pieghe con tratti scuri di colore nero intenso, applicando sporadiche lumeggiature trasparenti con biacca molto fluida⁵¹. Di notevole eleganza è il profilo nero del *maphorion* segnato dalla presenza di perline bianche ottenute con tocchi di colore puro (presumibilmente biacca), visibili anche sulle stelle ad otto punte, che costituiscono un elemento decorativo molto comune nelle raffigurazioni sacre del periodo di riferimento (Fig. 35). Il velo è risultato composto da pigmenti rameici, biacca e tracce di terre.

In merito al Bambino il *modus operandi* appare invariato: sia per la veste rossa che per il manto bruno-rossiccio al di sopra delle campiture di base, uniformi e coprenti, sono visibili pennel-



Fig. 31 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata che mostra le tracce della foglia d'argento originale sul fondo.

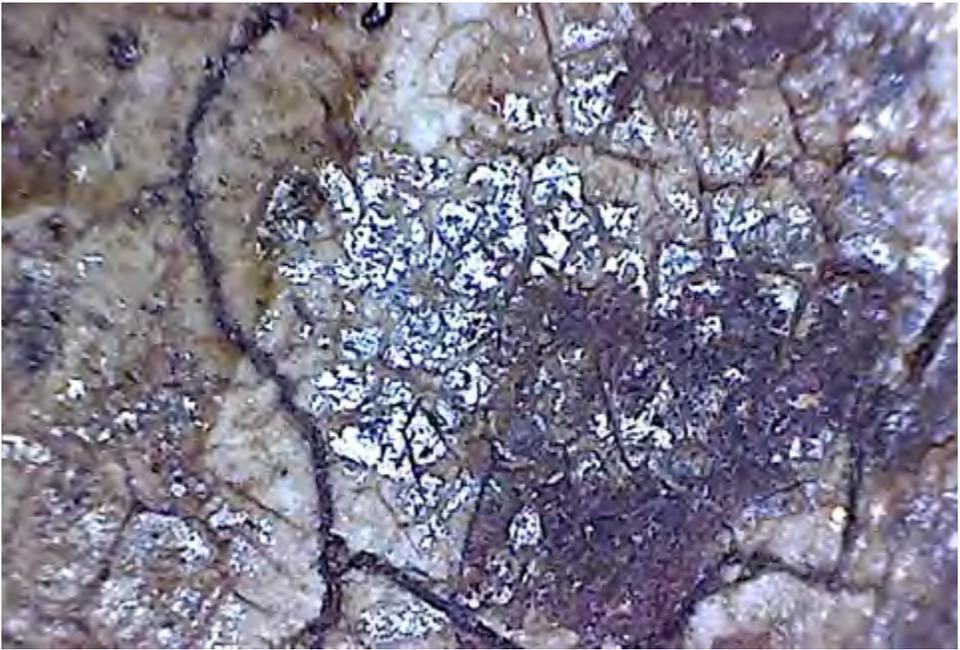


Fig. 32 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), immagine al microscopio digitale che mette in evidenza la foglia d'argento del fondo.

late fluide e trasparenti per le ombreggiature grigiastre e per le lumeggiature bianche (biacca), mentre i profili neri delle abbondanti pieghe risultano più corposi, molto definiti e intensi (Fig. 36). I risultati delle indagini scientifiche relative alla manica della veste rossa hanno riscontrato l'abbondante impiego di minio, cinabro e realgar/orpimento, che conferisce al pannello la suggestiva tonalità tendente al rosso-arancio; tale composizione è stata anche suggerita dalla riflettografia infrarossa e ultravioletta in falso colore: la risposta dei pigmenti rossi (minio, cinabro e realgar) alle analisi multispettrali ha infatti manifestato la tipica colorazione gialla (Figg. 37-38)⁵².

Ancora Teofilo indica alcune varianti cromatiche per la stesura dei panneggi, che trovano diverse analogie con quanto riscontrato sull'icona di Monreale: «[...] Colora i drappaggi con il rosso, e se è chiaro, aggiungi un poco di nero. Quindi mescola più nero con lo stesso colore, e disegna le linee. Mescola un po' di rosso con il cinabro, e dai luce una prima volta. Dopo di questo aggiungi un poco di minio vermiglio al cinabro e dai maggiore luce alle parti superiori. Colora i drappaggi con il cinabro, mescola a questo un poco di rosso e disegna le linee. Quindi mescola un poco di minio al cinabro e dai luce una prima volta e poi illumina ancora con il minio puro. Infine, mescola un po' di nero al rosso e realizza le ombre esterne. [...] Mescola un poco di cinabro all'orpimento e colora i drappaggi. Aggiungi del rosso e disegna le linee. Con il rosso puro fai l'ombra all'esterno. Aggiungi al colore di fondo altro orpimento ed illumina per la prima volta. Con l'orpimento puro dai luce alla parte esterna. [...]»⁵³.

Per l'opera in esame grande cura è stata poi dedicata agli incarnati seguendo un procedimento di progressivo schia-

rimento (*epipòplasis* nella tecnica greca) a partire da una base più scura (*proplassmos* o *sankir*)⁵⁴. Per quanto concerne la mano sinistra della Vergine le indagini hanno identificato tale sequenza di stesure: una tinta scura di fondo composta da una miscela di biacca, cinabro e terra di Siena; una più chiara a base di biacca e cinabro; una lumeggiatura bianca costituita da biacca.

Anche per il volto partendo da una tinta di base scura e uniforme, di tonalità calda e bruno-giallastra a base di biacca e terre, l'artista ha costruito l'immagine tridimensionale applicando le stesure più chiare di una miscela di biacca e oca rossa (vedi indagini scientifiche, *infra*) (Fig. 39).

A tale proposito è opportuno citare Teofilo, il quale fornisce chiare indicazioni sulla preparazione del *carnicino* come tinta di base dell'incarnato, da modificare verso tonalità più scure o chiare in relazione alle esigenze: «Il colore che è detto carnicino con cui si dipingono i visi ed i corpi nudi è così composto. Prendi la cerosa - ossia il bianco che si fa dal piombo - e mettila, senza averla lavorata, ma così come è, secca, in un vaso di rame o di ferro; ponila sui carboni ardenti e riscaldala finché diventa di color giallo. A questo punto, lavorala mescolandola con cerosa bianca naturale e cinabro, finché non diventi simile al colore della carne. Mescola i colori secondo il tuo gusto, in modo che se vuoi, per esempio, visi più rossi, aggiungi cinabro; se vuoi visi più chiari, aggiungi più bianco; e se invece li vuoi pallidi, metti al posto del cinabro un po' di terra verde»⁵⁵. La *cerosa* è dunque il nome con cui è indicata la biacca (in passato chiamata anche cerussa), la quale assume una colorazione gialla se riscaldata all'aria⁵⁶; per la *terra verde* (*prasino*) la ricetta fornita da Teofilo corrisponde ad un acetato di rame.



Fig. 33 – Ignoto pittore, *Vergine Glykophilousa* (*Madonna della Terezza*), Seconda metà del XIII secolo, Museo Bizantino, Paphos (Cipro), *recto*.

Per l'opera in esame, in seguito alla stesura dell'incarnato, l'autore ha definito gli occhi e le sopracciglia con pennellate nette tramite una miscela di pigmenti a base di cinabro, terre e biacca, eseguendo poi linee sottili di colore rosso intenso (cinabro) e riprendendo il disegno con i profili neri (nero d'ossa). La stessa definizione, con linee rosse e contorni neri, è visibile sul naso e sulla bocca, per la quale è stato identificato l'utilizzo di cinabro, ocre rosse e biacca.

In ultimo il pittore ha utilizzato la biacca pura per esaltare i dettagli più a

rilievo come la fronte, gli zigomi, il naso e la bocca (vedi indagini scientifiche, *infra*) (Fig. 40)⁵⁷.

Ancora una volta è utile richiamare il manuale del monaco benedettino, il quale prosegue la sua trattazione sugli incarnati con i suggerimenti per eseguire i volumi, le ombre (*posc*), le lummeggiature e i dettagli anatomici: «Dopo che hai mescolato il carnicino e con questo hai riempito i volti e le parti nude dei corpi, mescola ad esso la terra verde ed il rosso, che si ottiene scaldando l'ocra, ed un poco di cinabro e così componi il *posc*; con questo disegnerai le sopracciglia e gli occhi, le narici e la bocca [...] Dopo di questo mescola il carnicino puro con un poco di cinabro ed altrettanto minio, per fare il colore che è chiamato rosa con il quale arrosserai [...] la bocca [...] Dopo di ciò mescola al carnicino puro della cerosa triturrata e componi così il colore che viene chiamato chiaro con cui darai luce alle sopracciglia, alla linea del naso [...] alla parte inferiore delle tempie [...] ed alle due parti della bocca, alla parte superiore della fronte [...] Dopo prendi il *posc* [...] e mescolalo con altra

terra verde e con il rosso, in modo da fare un'ombra più scura di quella del colore precedente; e riempi lo spazio intermedio tra le sopracciglia e gli occhi e le parti sotto gli occhi e vicino al naso e tra la bocca ed il mento [...] Dopo questo, mescola un po' di nero all'ocra e pittura i capelli dei fanciulli; e delineali con il nero [...] Dopo, con il rosso puro fai le sopracciglia ed i tratti sottili tra gli occhi e le sopracciglia e sotto gli occhi e sul lato destro del naso [...] ed intorno alla fronte [...] ed intorno alle dita delle mani [...] Quindi,

con il nero puro farai le sopracciglia dei giovani, in modo che si veda un poco di rosso sulla parte superiore ed al di sopra degli occhi e sulle aperture del naso e sulla bocca, da entrambe le parti; lo metterai anche intorno alle orecchie, sull'esterno delle mani e sulle dita [...]»⁵⁸.

Appare quindi evidente la grande corrispondenza tra i pigmenti riscontrati sull'icona monrealese e i consigli forniti da Teofilo⁵⁹. L'effetto complessivo è di grande intensità ed eleganza, soprattutto per quanto concerne il volto della Vergine che, nella sua espressione quasi imperturbabile, cattura lo sguardo dell'osservatore per la sua efficacia espressiva. Le tinte calde, rafforzate dai contrasti netti delle linee rosse, nere e bianche, ricordano le pitture egiziane in cui i grandi occhi di faraoni, regine e divinità, sottolineati dai profili scuri e intensi, attirano immediatamente l'attenzione per la perfezione delle geometrie (Figg. 41-42). Un chiaro parallelismo, valido non solo per l'*Odigitria* monrealese ma anche per le numerose *Madonne* del Sud Italia, è ritrovabile nelle icone bizantine del XII e del XIII secolo caratterizzate dalla medesima potenza espressiva dei santi raffigurati. D'altra parte lo stretto legame tra Costantinopoli, la chiesa di Cipro e quella di Alessandria è attestato dalle vicende politico-religiose di quegli anni che hanno determinato anche una significativa influenza dell'arte egiziana sulla pittura bizantina.

In quest'arco temporale, seppure nella loro individualità, le pitture eseguite nell'area mediterranea mostrano spesso caratteristiche comuni. Nella *Vergine Eleousa* (73 x 46 cm) del pittore



Fig. 34 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare dopo l'intervento di restauro che mostra la tecnica esecutiva della veste verde-blu e del manto bruno: su una campitura di base uniforme l'artista ha eseguito le ombreggiature e le linee delle pieghe.

costantinopolitano Theodoros Apsevdis (1183 circa) la forma ovale e il modellato quasi monocromatico del volto, accompagnato dalle linee rosse che delimitano le palpebre e il naso, sono affini a quelli della tavola in esame e a loro volta richiamano molte icone coeve e numerose pitture murali delle chiese costruite nel periodo (Fig. 43)⁶⁰. Ancora più forte è la somiglianza con il volto dell'icona dell'*Arcangelo Michele* (66 x 38 cm) del Monastero di Agios Chrysostomos di Koutzovendi (1200 circa), rubata dai Turchi nel 1974: il viso dell'*Arcangelo* appare quasi sovrapponibile a quello dell'*Odigitria* siciliana



Fig. 35 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata che mette in evidenza il decoro del *maphorion* con perline bianche ottenute con tocchi di colore puro.

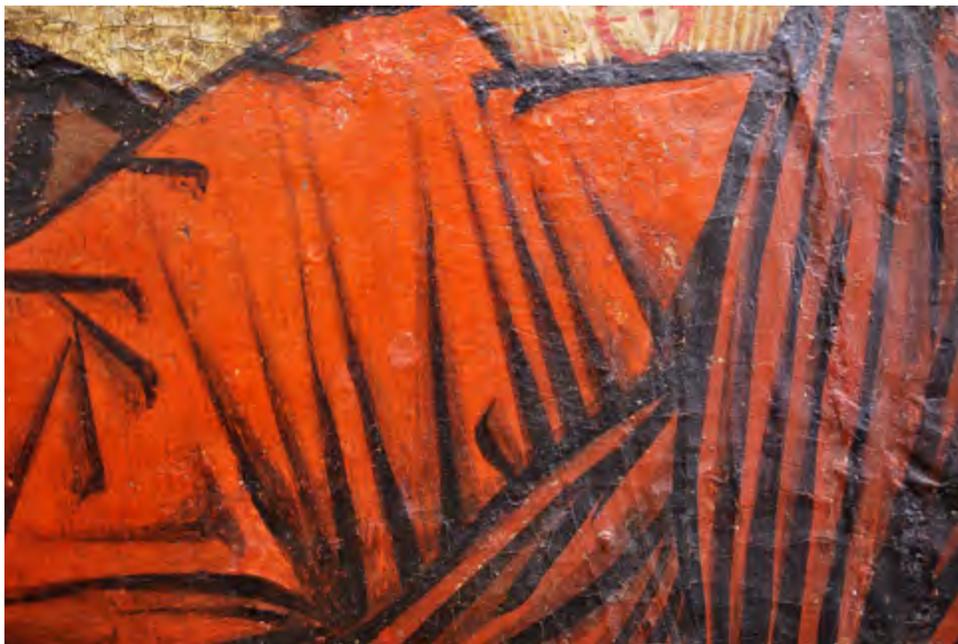


Fig. 36 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della veste e del manto del Bambino.



Figg. 37-38 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del Bambino elaborato in falsi colori dalla riflettografia infrarossa ed ultravioletta (NIR1-FC UVr FC UVcGreen).

per l'uso di cromie calde e di tonalità rossastre sulle guance, ma soprattutto per la resa stilizzata delle zone in luce e la definizione della bocca con una curva a S, riproponendo ancora una volta i modelli molto in uso negli affreschi e nelle icone del XII e del XIII secolo (Figg. 44-45)⁶¹. Le stesse caratteristiche si ritrovano in una *Madonna Odigitria* (100 x 72 cm) dei primi anni del XIII secolo, icona dipinta su entrambi i lati della Chiesa di Panagia Theoskepasti a Kato Paphos (Fig. 46)⁶². Quest'ultima si contraddistingue per la presenza del velo rosso, riscontrabile anche nella già citata *Madonna del Pilerio*, la cui resa degli incarnati è ancora una volta sovrapponibile all'*Odigitria* monrealese (Fig. 47). Le tonalità calde, gli zigomi rossastri e le linee marcate dei profili sono infine presenti nell'icona siciliana nota come *Madonna delle Vittorie*, del

terzo/quarto decennio del XIII secolo, custodita presso la Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie a Piazza Armerina (EN) (Fig. 48)⁶³.

La derivazione delle numerose varianti meridionali dai prototipi bizantini, sia nell'impianto iconografico sia nella resa tecnica delle cromie e dei dettagli anatomici, è dunque evidente e non deve destare stupore, soprattutto se si considera che le maestranze orientali erano presenti nel territorio già dall'età normanna. La realizzazione di cattedrali e chiese, arricchite da apparati decorativi ad affresco o a mosaico secondo lo stile di pittori e mosaicisti bizantini, ha certamente influito sui caratteri peculiari dell'arte locale tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo; in questo senso trova piena motivazione la presenza di analogie così pronunciate tra i volti (soprattutto in merito



Fig. 39 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del volto della Vergine dopo l'intervento di restauro che mostra la sequenza di stesure per la realizzazione dell'incarnato.

alle linee rosse) delle figure orientali, quelli meridionali e i corrispondenti modelli sulle pareti e sulle volte degli edifici, come il Duomo di Monreale, la Cappella Palatina di Palermo e gli altri monumenti del Meridione (Figg. 49-51)⁶⁴. Gli esemplari orientali più tardi manifestano un drastico cambiamento formale ed esecutivo, frutto dei mutamenti politici e culturali che segnarono l'inizio del XIII secolo: l'instaurazione del regno latino a Costantinopoli, l'occupazione da parte dei Crociati di Cipro, Siria e Palestina, la dominazione dei Franchi e l'istituzione della Chiesa latina hanno avuto effetti anche in campo artistico⁶⁵; le novità culturali portate dall'Occidente si sono intrecciate con la tradizione bizantina già consolidata formando una corrente del tutto nuova ed originale, in cui sono distinguibili gli elementi di entrambe le influenze.

Ma se è vero che in Oriente giungono gli influssi dell'arte occidentale,

altrettanto innegabile è la condizione inversa, dal momento che in Occidente e in particolare in Italia la tecnica delle tavole medievali si innesta proprio su quella di produzione bizantina, al punto che gli scrittori del Rinascimento riconobbero una corrente nuova definendola "Maniera greca"⁶⁶.

A tale proposito si vuole citare la *Madonna* (80,3 x 53,7 cm) dipinta a tempera su tavola con fondo oro nel primo quarto del XIII secolo (1230-1235 circa) da Berlinghiero Berlinghieri (Volterra, 1175 circa – Lucca?, 1235 o 1236) e conservata presso il Metropolitan Museum of Art di New York: si tratta di un'iconografia bizantina, ovvero un'*Odigitria* a mezzo busto, caratterizzata da elementi greco-orientali come le forme geometriche, semplici ed astratte e il trattamento dei volti. L'emotività dell'espressione intensa e fortemente malinconica e la definizione degli occhi con linee curve, morbide e asimmetri-



Fig. 40 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio della bocca della Vergine dopo l'intervento di restauro che mette in evidenza la tecnica esecutiva dei particolari anatomici.

che traducono invece l'origine italiana del pittore, uno dei massimi esponenti della scuola di Lucca che fu tra le prime a manifestare l'emancipazione dalla cultura bizantina pur mantenendone alcuni richiami (Fig. 52)⁶⁷.

Ulteriori riflessioni emergono dall'analisi attenta della tecnica esecutiva relativa alla pellicola pittorica dell'icona di Monreale: ad un'osservazione a distanza, quale doveva essere quella immaginata per la tavola, il dipinto appare di grande effetto, efficace nelle proporzioni e nell'intensità dei contrasti cromatici; al contrario, ad una visione ravvicinata i tratti si presentano piuttosto irregolari e le pennellate appaiono ampie e molto grossolane, così come già evidenziato per il disegno preparatorio. Le singole stesure sono caratterizzate da margini netti nella fase più dinamica, ma le porzioni corrispondenti alla fase di appoggio del pennello sono imprecise, così come i tratti terminali in cui la pennellata risulta ormai quasi del tutto priva del colore: emblematiche in questo senso sono le campiture nere delle pieghe spigolose, soprattutto le stesure culminanti nel singolare tratto a forma di "I", (la gamma maiuscola).

Facendo uso di pennelli di grandi dimensioni, l'artista ha quindi eseguito

una composizione molto rapida e semplificata, con limitate sovrapposizioni e ridotte riprese pittoriche, che però nel complesso appare di grande efficacia.

È noto che gli antichi iconografi orientali attribuivano grande importanza agli strumenti da impiegare nella realizzazione delle immagini sacre: in particolare le fonti suggerivano l'utilizzo di pennelli tondi, con punta molto piccola ed affusolata, di scoiattolo o di donnola siberiana (Kolinsky)⁶⁸.

Considerando dunque l'importanza dell'opera come si possono giustificare queste "anomalie"?

In primo luogo la risposta potrebbe risiedere nella considerazione che la rapidità del tratto non è affatto indicativa di una maestranza poco consapevole; d'altra parte ciò non avrebbe alcun nesso logico con una committenza di un certo prestigio.

Inoltre è innegabile la potenza dell'impatto visivo generale, soprattutto ad una visione distanziata del dipinto; di conseguenza l'autore responsabile ha dimostrato non solo una notevole sensibilità nella resa delle sfumature degli incarnati, ma anche una discreta capacità di controllo tecnico dell'immagine globale.

In definitiva emerge che, sul piano esecutivo, l'opera in esame presenta diversi elementi più affini alle procedure specifiche dei mosaici, degli affreschi e delle pitture murali che alla puntuale e rigorosa costruzione dell'immagine iconica, seppur non manchino i rapporti di analogia (Figg. 53-54). D'altra parte si è già osservata la stretta dipendenza tra le icone e le decorazioni interne degli edifici a cui erano destinate: un legame così forte che non di rado era lo stesso artista ad eseguire i medesimi soggetti sia sul supporto lapideo che su quello ligneo.



Fig. 41 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare dell'occhio della Vergine dopo l'intervento di restauro.

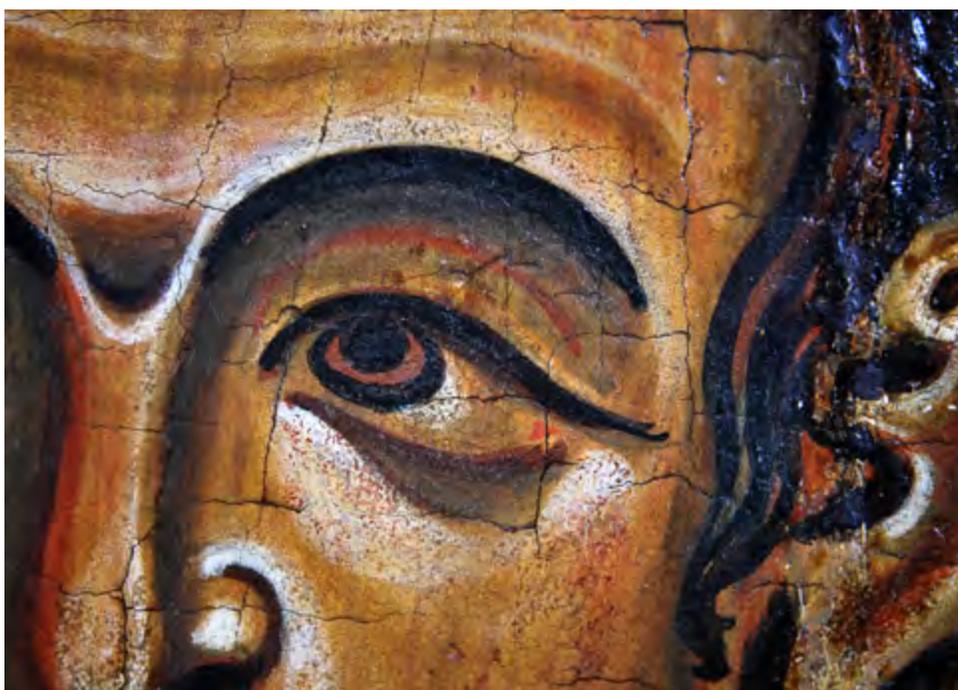


Fig. 42 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare dell'occhio del Bambino dopo l'intervento di restauro.

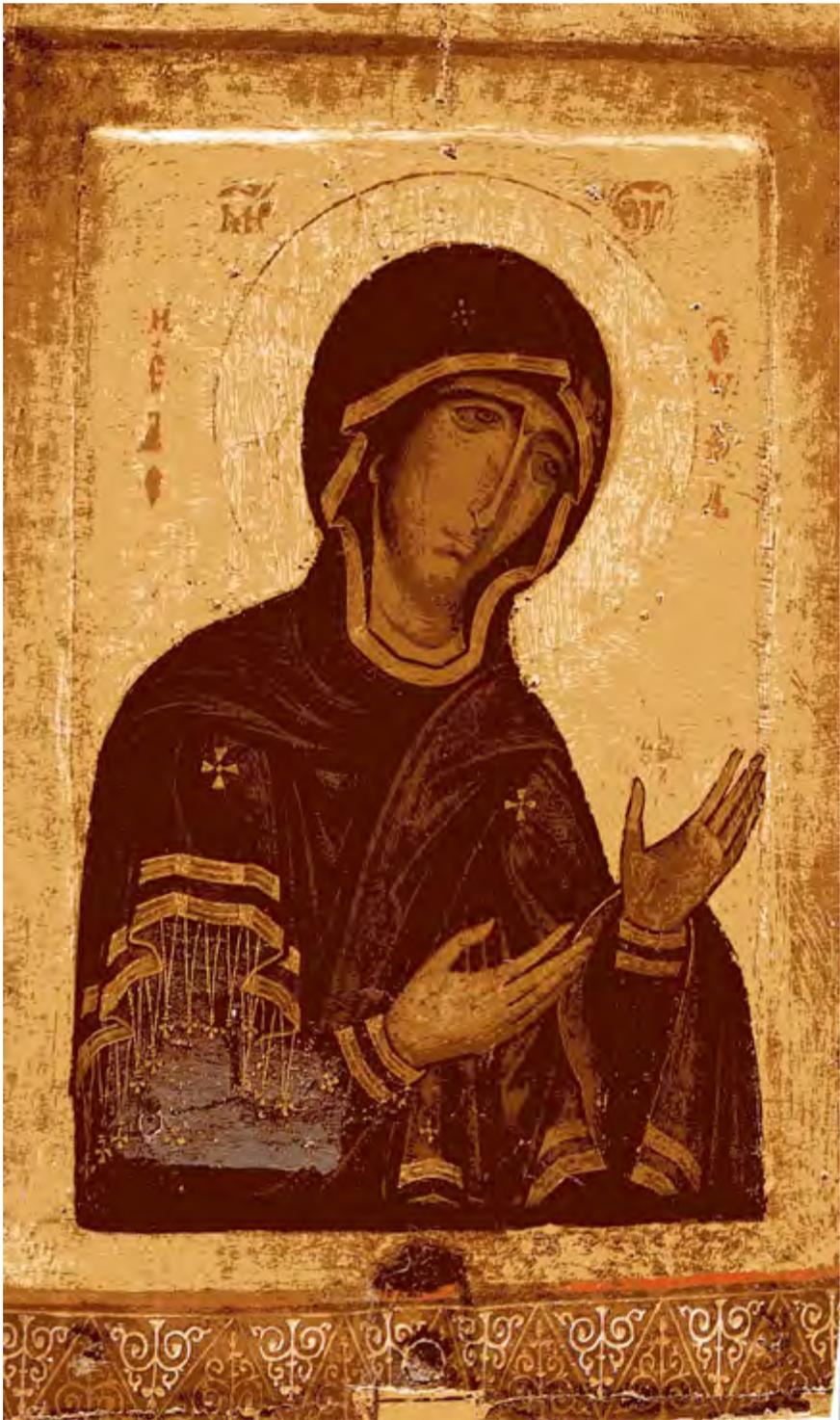


Fig. 43 - Theodoros Apsevdīs, *Vergine Eleousa*, 1183, Enkleistra del Monastero di Agios Neophytos (San Neophytos), Paphos (Cipro), *recto*.



Fig. 44 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del volto della Madonna dopo l'intervento di restauro: l'immagine mette in evidenza le cromie calde dell'incarnato, le linee rosse, i profili neri e le lumeggiature bianche.

Nel caso dell'*Odigitria* di Monreale, quindi, considerando il contesto storico-artistico e culturale del Sud Italia, la tecnica riscontrata induce a ritenere che l'autore possa essere una personalità operante nel Meridione intorno alla prima metà del XIII secolo; si tratterebbe di un artista che certamente aveva avuto l'opportunità di entrare in contatto con le fonti e con le esperienze tramandate dalle botteghe, ma che si era formato soprattutto osservando (forse anche copiando) direttamente ciò che era alla portata di tutti ed immediatamente accessibile: i grandi cicli decorativi degli edifici religiosi e le icone dipinte su tavola sia da maestri bizantini che da pittori locali. Egli infatti, più incline alla sinopia e ai contrasti spigolosi delle tessere musive, si è

distanziato dalla rigida meticolosità dei maestri iconografi e ha interpretato in modo personale la tecnica tradizionale dell'icona dipinta, realizzando comunque un capolavoro coerente con il soggetto sacro. In definitiva l'autore della nostra *Odigitria* potrebbe appartenere a quella schiera di artisti meridionali che tra il XII e il XIII secolo sperimentavano la "lezione" ormai maturata dei grandi maestri bizantini, poco prima della grande rivoluzione culturale che dalla Toscana portò alla formazione di una tecnica "nazionale".

Stato di conservazione e interventi precedenti

Le ottime caratteristiche tecniche, sia sul piano costruttivo che a livello decorativo, hanno determinato un buono stato conservativo e hanno permesso il perdurare dei materiali costitutivi per i diversi secoli di storia del dipinto. Se nel complesso l'opera appariva in discreto stato di conservazione, non mancavano comunque alcune forme di degrado imputabili al naturale invecchiamento e a fattori esterni. A ciò si devono aggiungere gli effetti degli interventi precedenti, quindi le alterazioni di natura antropica, che in alcuni casi hanno avuto esiti positivi ai fini della conservazione del manufatto, in altri hanno provocato vistosi danneggiamenti, soprattutto sotto il profilo estetico.

Ad eccezione di alcune foto storiche del *recto*, rintracciate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo, non risulta esistente alcuna documentazione cartacea relativa agli interventi effettuati sul dipinto nel corso del tempo⁶⁹. Tuttavia, in occasione del presente restauro, è stato possibile risalire alla storia di due trattamenti del passato e comprenderne la cronologia e la datazione



Fig. 45 – Ignoto pittore, *Arcangelo Michele*, 1200 circa, Monastero di Agios Chrysostomos, Koutzovendi (Cipro), *recto*.



Fig. 46 – Ignoto pittore, *Madonna Odigitria (recto) e Santo ignoto (verso)*, 1200 circa, Chiesa di Panagia Theoskepasti, Kato Paphos (Cipro), particolare.



Fig. 47 – Tommaso degli Stefani?, *Madonna del Pilerio*, Fine del settimo - Inizi dell'ottavo decennio del XIII secolo, Duomo, Cosenza, particolare.



Fig. 48 – Ignoto pittore, *Madonna delle Vittorie*, Terzo/quarto decennio del XIII secolo, Duomo, Piazza Armerina (EN), part.

grazie alla presenza di tracce ancora visibili sull'intero manufatto.

Nello specifico dalle foto storiche risulta documentato un primo intervento eseguito nel XIX secolo e consistente in un rifacimento totale della

superficie in accordo con le pratiche comuni in epoca ottocentesca, quando la consuetudine del restauro prevedeva anche trattamenti pittorici molto invasivi e a volte arbitrari ad opera di pittori-restauratori⁷⁰. È verosimilmente in

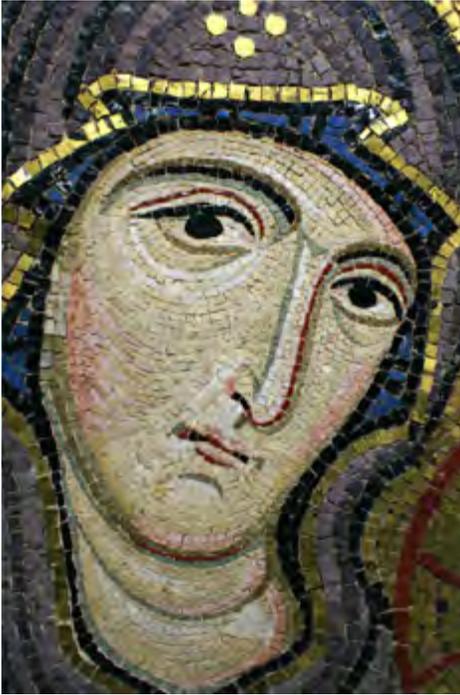


Fig. 49 – Maestri bizantini, *Madonna Odigitria*, XII secolo, Cappella Palatina, Palermo, particolare del mosaico sopra l'abside settentrionale.



Fig. 50 – Ignoto mosaicista, *Madre di Dio*, XII secolo, Galleria della Basilica di Santa Sofia, Costantinopoli - Istanbul (Turchia), particolare del mosaico dell'imperatore Giovanni II Comneno e di sua moglie Piroksa.

occasione del rifacimento ottocentesco che si è messa in atto l'inesatta interpretazione della tecnica esecutiva, soprattutto per quanto concerne il fondo erroneamente identificato come il classico "fondo oro" delle tavole medievali ed in particolare di quelle dell'Italia centrale. Questa errata supposizione ha inoltre condizionato il successivo intervento di restauro, databile agli anni '60-'70 del XX secolo in relazione alle operazioni effettuate ed ai materiali impiegati e anch'esso documentato dalle foto storiche. Non si conosce il nome dell'esecutore ma anche in questo caso è possibile attestare che la metodologia seguita rispecchia i criteri diffusi poco dopo la metà del Novecento, in un'epoca in cui il restauro aveva ormai maturato una propria autonomia rispetto alle diverse discipline artistiche ed erano già sviluppate le moderne teorie sulla conservazione delle opere d'arte⁷¹.

Dal punto di vista conservativo il supporto non mostrava fenomeni di imbarcamento o di altre deformazioni, a riprova dell'efficacia nella scelta del materiale ligneo, del taglio e della tecnica di assemblaggio. Non è tuttavia da escludere che in passato la tavola mostrasse un leggero imbarcamento, così come fenomeni di indebolimento strutturale, dal momento che la restituzione della planarità e della solidità meccanica è stata uno degli obiettivi principali dell'intervento di restauro del XX secolo: in tale occasione sono stati effettuati il consolidamento e il risanamento ligneo delle assi di supporto, probabilmente deteriorate e indebolite a causa di pregressi attacchi da parte di insetti xilofagi e dei naturali movimenti del legno in risposta alle variazioni termoigrometriche dell'ambiente di conservazione.

L'intera superficie del *verso* e la cornice applicata sul *recto* erano infatti interessate dalla presenza di fori di



Fig. 51 – Ignoto mosaicista costantinopolitano, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Monastero di Santa Caterina, Sinai (Egitto), *recto*.



Fig. 52 – Berlinghiero Berlinghieri, *Madonna Odigitria*, 1230-1235 circa, Metropolitan Museum of Art, New York (USA), *recto*.

sfarfallamento e gallerie perpendicolari e parallele alla direzione delle fibre del legno, maggiormente visibili lungo il perimetro della tavola e dovute ad un attacco entomatico non più in atto. Il deterioramento di origine biologica è stato anche la causa di numerose lacune del supporto di lieve entità, anch'esse maggiormente concentrate sullo spessore dell'opera e sul *recto* della cornice. Tali lacune non presentavano alcun trattamento di reintegrazione plastica mirato a colmare la perdita del materiale costitutivo e di conseguenza costituivano un disturbo di natura estetica e soprattutto un fattore di rischio per la corretta conservazione dell'opera: esse, infatti, determinavano diverse aree di maggiore fragilità, di potenziale accumulo per depositi superficiali di varia natura e di ulteriori fenomeni di biodeterioramento. Al contrario, come già anticipato, nel restauro precedente è stato effettuato il consolidamento del supporto mediante applicazione a pennello di resina acrilica (probabilmente Paraloid B 72) disciolta in solventi organici a medie concentrazioni.

Il manufatto presentava inoltre due sconnessure passanti tra le linee di giunzione e tre profonde lesioni del supporto, che mostravano un andamento prevalentemente verticale e attraversavano l'intera lunghezza del dipinto⁷². Per il risanamento, quindi, sono stati applicati diversi elementi lignei a sezione triangolare sia lungo le sconnessure che in corrispondenza delle lesioni: i numerosi cunei rettangolari, presumibilmente in legno di abete, sono stati inseriti per circa metà dello spessore delle assi di supporto e incollati mediante adesivo di natura sintetica⁷³.

L'intervento di restauro novecentesco ha poi previsto la sostituzione

della precedente struttura di sostegno con un nuovo sistema di traversatura, probabilmente in legno di abete. Nello specifico sono state applicate tre traverse orizzontali, una al centro e due in prossimità dei margini superiore ed inferiore. Le traverse sono mobili, presentano una sezione a T e ciascuna di esse risulta scorrevole tra 19 cattelli della medesima specie lignea, vincolati al supporto mediante una vite metallica cromata di fattura industriale⁷⁴.

Per l'applicazione della nuova struttura di sostegno il restauratore ha eseguito uno scasso rettangolare direttamente sul supporto originale, la cui altezza complessiva comprende la dimensione della traversa e dei cattelli corrispondenti. La sede di alloggiamento, che ha una profondità di circa 2-3 mm, è stata eseguita mediante l'ausilio di pialle e di strumenti abrasivi come dimostra l'osservazione a luce radente che evidenzia una superficie piuttosto planare e ben levigata.

Contestualmente alle operazioni sul supporto non è da escludere che sia stato eseguito anche un parziale e leggero assottigliamento delle assi finalizzato a uniformare e livellare la superficie: in prossimità degli scassi relativi alle nuove traverse e degli inserti di risanamento l'osservazione a luce radente permette infatti di riconoscere i segni degli strumenti di lavorazione; in particolare sono visibili le tracce di pialle e raspe utilizzate con andamento diagonale e incrociato (Fig. 55).

Nonostante la presenza degli interventi strutturali sopra descritti, al momento del restauro attuale il supporto mostrava limitate forme di alterazione di media e lieve entità, alcune delle quali probabilmente hanno avuto origine e sviluppo alla fine del XX secolo. Si fa riferimento in particolare alla le-

sione passante visibile sulla metà superiore in prossimità del centro nonché alle numerose fessurazioni non accentuate diffuse sull'intera superficie del *verso*: tali lesioni, da riferire ancora una volta ai naturali movimenti del supporto, seguono l'andamento delle fibre del legno, mostrando un orientamento in massima parte verticale e talvolta leggermente obliquo.

Il *verso* del supporto era inoltre interessato da un annerimento diffuso correlabile all'accumulo di polvere e depositi superficiali coerenti ed incoerenti di varia natura, nonché da tracce di umidità in forma di gore biancastre maggiormente visibili sulla metà sinistra e all'estremità inferiore (Fig. 56)⁷⁵.

Per quanto concerne gli strati preparatori e il fondo argenteo il rifacimento ottocentesco ha previsto alcune operazioni abbastanza invasive che, da quel momento in poi, hanno influenzato profondamente la lettura dell'opera. Partendo dalla convinzione che la tecnica originale prevedesse il fondo oro o semplicemente rispondendo alla volontà di modificarne le caratteristiche in ragione di nuove esigenze estetiche, è stato applicato un ulteriore strato preparatorio, presumibilmente composto da gesso e colla animale. In questa fase l'autore dell'intervento ha probabilmente colmato il piano di fondo delle aureole a rilievo, annullando la natura decorativa e l'effetto chiaroscuro dei girali (Vergine) e della croce (Bambino); tale considerazione scaturisce dall'esame della foto storica che documenta il restauro ottocentesco, in cui sono evidenti le discrepanze nell'ornamentazione delle aureole rispetto alla tecnica originale e non emergono ombre né riflessi dovuti alla tridimensionalità dei decori (Fig. 57).

A questa nuova preparazione è stata poi sovrapposta una stesura di bolo rosso, necessaria per la successiva fase

di doratura, in ultimo è stata applicata la foglia d'oro con colla animale secondo la tecnica della doratura a *guazzo* sia sul fondo (comprendendo anche il profilo della cornice) che sulle aureole.

Tali strati di rifacimento sono stati rimossi durante l'intervento degli anni '60-'70, tuttavia al momento del restauro attuale risultavano ancora riconoscibili per la presenza di alcune tracce sia sul fondo che sulle aureole (Fig. 58).

Anche la pellicola pittorica ha subito un drastico cambiamento estetico in occasione del rifacimento ottocentesco, che ha previsto una ridipintura quasi totale della superficie.

In aggiunta alla ripresa pittorica degli angeli, i panneggi dei personaggi, in particolare il *maphorion* della Vergine, sono stati interamente ridipinti molto probabilmente con colori ad olio, in accordo con le pratiche in uso nel XIX secolo; le indagini effettuate in prossimità dell'angelo sinistro e sul *maphorion* hanno rilevato tracce di pigmenti industriali quali il blu cobalto, il bianco di zinco e il bianco fisso. Come mostrato dalle immagini storiche sul manto della Madonna sono state dipinte altre quattro stelle ad otto punte, riadattando al nuovo stile anche le due originali a rilievo; analogamente sono stati trattati i gigli pendenti dalla piega presente sulla spalla della Vergine e sono stati eseguiti dei motivi decorativi con girali fitomorfi sulle due aureole. L'intero orlo del manto è stato poi provvisto di nuovi decori, in questo caso eseguiti applicando la foglia d'oro con la tecnica a *missione*⁷⁶: tale intervento ha totalmente occultato l'originario profilo di colore nero ornato con semplici perline bianche che, come descritto in precedenza, costituisce un elemento tipico delle opere del XII e del XIII secolo.

La ridipintura della pellicola pittorica ha risparmiato soltanto gli in-



Fig. 53 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della veste del Bambino dopo l'intervento di restauro: l'immagine mette in evidenza le pieghe spigolose a forma di "T" analoghe a quelle dei mosaici coevi.



Fig. 54 – Maestri bizantini, *Cristo Pantocratore* (Mosaici dell'abside), 1145 circa - 1148, Cattedrale, Cefalù (PA), particolare.



Fig. 55 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio del *verso* a luce radente in cui è possibile riconoscere gli inserti lignei e i segni degli strumenti di lavorazione relativi al restauro del XX secolo.

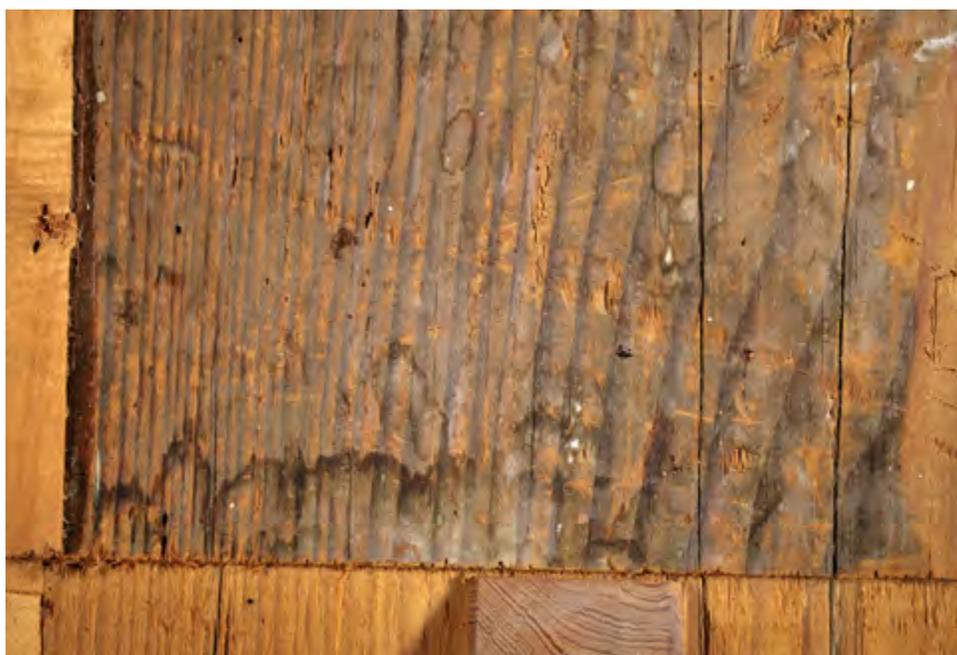


Fig. 56 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del *verso* che mostra le tracce di umidità sul supporto ligneo.



Fig. 57 – Foto storica che mostra il restauro eseguito nel XIX secolo sull'icona di Monreale.



Fig. 58 - Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), immagine al microscopio digitale che mette in evidenza la foglia d'oro impiegata per le aureole.



Fig. 59 - Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), immagine di uno degli angeli interessati da numerose abrasioni superficiali.

carnati dei personaggi, quindi i volti, le mani e i piedi, ad eccezione della mano destra del Bambino riproposta nell'atto benedicente ma con un'errata forma e posizione delle dita, in particolare del pollice.

L'esecutore del restauro del XX secolo si è quindi trovato di fronte un dipinto certamente già deteriorato a causa del degrado naturale e patologico ma soprattutto ha dovuto affrontare un'immagine visibilmente compromessa a livello estetico. La scelta del restauratore è stata quella di rimuovere le manomissioni ottocentesche, sia negli strati preparatori (a base di gesso e colla e di bolo) sia nella foglia metallica sovrapposta. L'intervento è stato eseguito meccanicamente attraverso l'ausilio di lame metalliche e bisturi utilizzati in

tutte le direzioni, come dimostrato dai numerosi segni visibili sull'intera superficie interessata dal trattamento. A questa fase si deve probabilmente riferire il pessimo stato conservativo degli angeli: al momento del restauro attuale, infatti, i due personaggi e in particolare l'angelo alla destra della scena risultavano interessati da ampie lacune della pellicola pittorica e da numerose abrasioni superficiali; il degrado era tale che le figure apparivano quasi illeggibili dal momento che erano compromessi elementi significativi quali i volti, le ali e gli incensieri (Fig. 59).

Come sostenuto dalle analisi chimiche, sulla pellicola pittorica il restauratore ha probabilmente fatto uso di solventi per rimuovere la ridipintura mantenendo tre tasselli rettangolari



Fig. 60 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare di uno dei tasselli mantenuti dal restauratore degli anni '60-'70: nell'immagine è possibile riconoscere il decoro ottocentesco eseguito con doratura a *missione*.

a testimonianza del precedente stato conservativo, secondo una consuetudine tipica della seconda metà del Novecento. Il primo e il secondo tassello, di piccole dimensioni, erano localizzati sul collo della Vergine e sulla manica del Bambino mentre il terzo si trovava sul manto bruno, in prossimità della mano benedicente, documentando il decoro ottocentesco realizzato con doratura a *missione* (Fig. 60).

Successivamente sono state colmate tutte le lacune, comprese le sconnessure tra le assi e le lesioni del supporto, con un impasto bianco composto da gesso e colla animale, talvolta debordando sugli strati pittorici originali (Fig. 61)⁷⁷. Infine, l'esecutore dell'ultimo restauro ha eseguito una reintegrazione pittorica con colori reversibili a vernice e una tecnica che simulava il *tratteggio* verticale (Figg. 62-63)⁷⁸. Tuttavia in

questa fase si sono verificate due errate interpretazioni della tecnica originale e dell'aspetto formale del dipinto. Per quanto riguarda la mano benedicente del Bambino è stata riproposta una sommaria riconfigurazione delle dita. Sul fondo e sulle aureole la precedente doratura ottocentesca, nonostante fosse stata rimossa, ha suggerito al restauratore una reintegrazione che riproponesse l'impatto dell'oro, eseguita con velature di colore caldo e giallastro, lontane dalla tonalità fredda dell'argento.

In ultimo è stata applicata una vernice sintetica a scopo protettivo, la cui natura è stata ipotizzata sulla base delle risposte ai test di solubilità del presente restauro.

Come già segnalato per il supporto, anche per gli strati pittorici la presenza di interventi conservativi non ha impedito il ritrovamento di alcune forme



Fig. 61 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* durante la pulitura del restauro attuale: l'immagine mostra le lacune reintegrate con stucco bianco a base di gesso e colla animale in occasione dell'intervento degli anni '60-'70.



Fig. 62 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* ripreso in luce ultravioletta: la differente fluorescenza tra le campiture rende chiaramente riconoscibili le reintegrazioni pittoriche eseguite durante il restauro del XX secolo.



Fig. 63 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della reintegrazione pittorica eseguita con la tecnica che simulava il *tratteggio* verticale.

di degrado e talvolta i trattamenti del passato ne sono stati persino la causa.

In aggiunta alle lacune sopramenzionate, si sono riscontrati difetti di adesione e sollevamenti diffusi ma di lieve entità e alcuni fenomeni di crettatura di natura ed intensità variabile in relazione alle diverse aree del dipinto e ai materiali costitutivi: sul fondo e sulle aureole la crettatura di origine meccanica, dovuta ai movimenti del supporto sottostante, coinvolge anche la preparazione e si presenta molto accentuata, diffusa uniformemente sull'intera superficie con un andamento reticolare irregolare⁷⁹; sugli incarnati la crettatura meccanica interessa la sola

pellicola pittorica o l'intera stratigrafia, risulta piuttosto pronunciata e presenta in massima parte un andamento reticolare abbastanza regolare che assume un orientamento parallelo in corrispondenza dei volti; sui panneggi la crettatura, ancora una volta di origine meccanica, appare di minore entità, con un andamento reticolare e più rado rispetto agli incarnati, coinvolgendo talvolta la sola pellicola pittorica; l'osservazione tramite microscopio digitale ha inoltre messo in evidenza una crettatura da essiccamento della pellicola pittorica diffusa uniformemente sull'intera superficie (Figg. 64-65).

Infine il manufatto si presentava alterato cromaticamente a causa dell'ossidazione in forma di leggero ingiallimento della vernice protettiva, nonché interessato dalla presenza di depositi superficiali coerenti e incoerenti, accumulati soprattutto sul *verso* e sulle traverse lignee.

Intervento di restauro

Da quanto enunciato finora emerge chiaramente che la *Madonna Odigitria* di Monreale sia un'opera di grande rilievo, non solo sul piano tecnico e stilistico ma anche, forse soprattutto, a livello storico e culturale. Nella programmazione dell'intervento di restauro non si è quindi potuto fare a meno di considerare la natura dei materiali costitutivi e l'evoluzione, naturale o patologica, che essi hanno subito nel corso del tempo fino a raggiungere l'attuale stato di conservazione.

L'obiettivo primario è stato quello di assicurare il mantenimento dell'integrità fisica e strutturale della materia



Fig. 64 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata del fondo caratterizzato dall'accentuata crettatura meccanica degli strati pittorici con andamento reticolare irregolare.



Fig. 65 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), ripresa ravvicinata dell'incarnato della Vergine che mostra la crettatura meccanica con andamento parallelo e la microcrettatura da essiccamento.

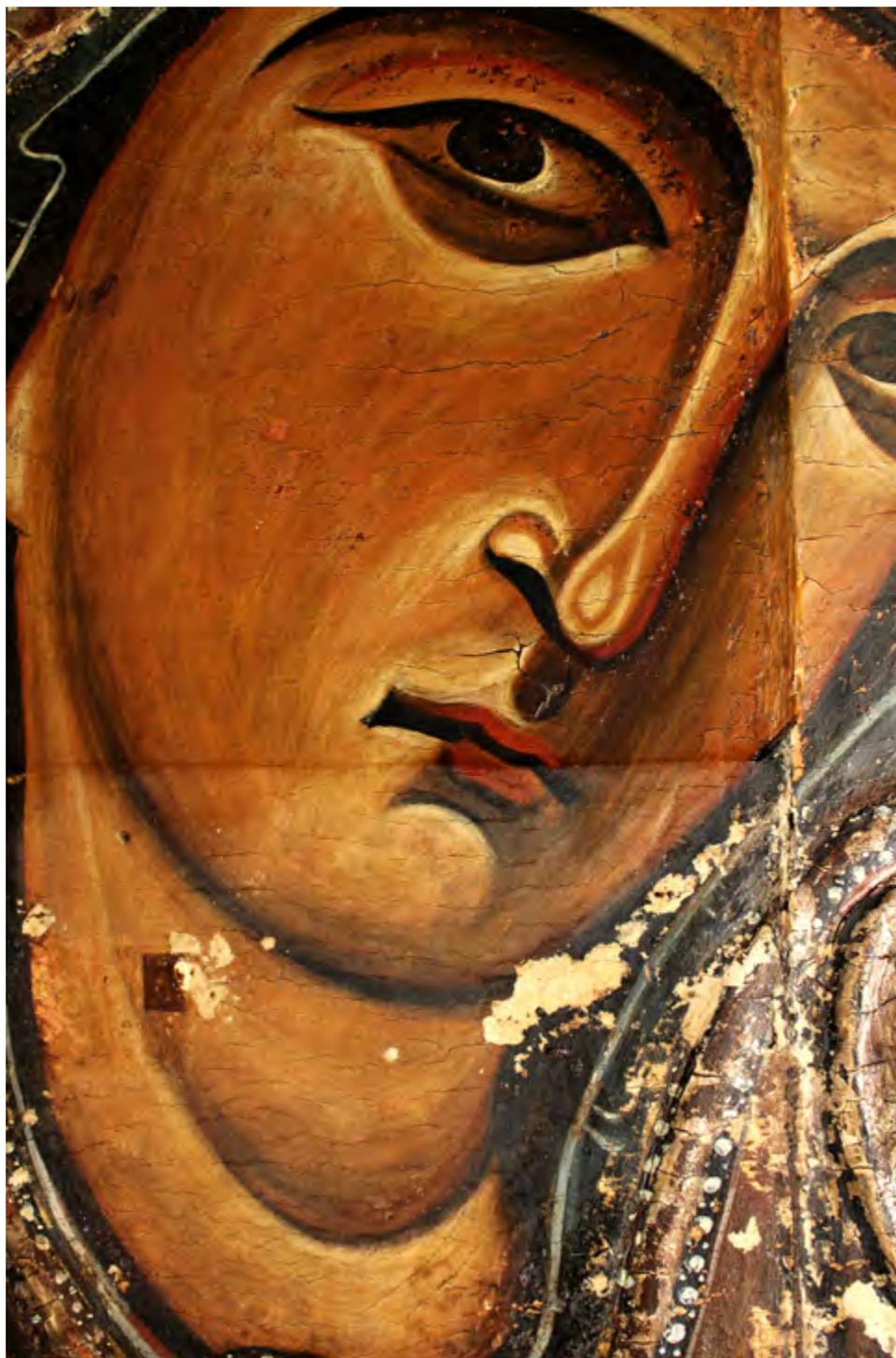


Fig. 66 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), immagine del tassello di pulitura.

antica per rendere possibile la “trasmissione al futuro” del messaggio artistico e religioso. Contestualmente si è perseguito l'intento di recuperare il giusto equilibrio formale ed estetico della preziosa tavola, affinché potesse finalmente tornare ad essere la manifestazione esteriore del proprio valore intrinseco.

Ogni scelta metodologica è stata accuratamente pianificata, condivisa e infine esplicitata mantenendo costante l'approccio critico e scientifico nei confronti dell'opera, quale presupposto fondamentale per un restauro adeguato. Per quanto concerne la problematica sul difficile tema delle pregresse interpretazioni del manufatto, più volte ci si è posti l'interrogativo in merito a quale intervento rimuovere perché potenzialmente nocivo per la conservazione dei materiali e la corretta lettura dell'immagine e quale invece mantenere, in quanto ormai storicizzato e parte integrante dell'icona e della sua storia.

Come si è detto in precedenza, dal punto di vista strutturale il dipinto si trovava in buone condizioni conservative in quanto l'esecutore dell'ultimo restauro ha effettuato il consolidamento del legno e degli strati pittorici nonché il risanamento delle assi di supporto. Pertanto il presente intervento è stato indirizzato essenzialmente al recupero dell'immagine sotto il profilo storico ed estetico, seppur rispettando la storia dell'opera e mantenendo sempre riconoscibile l'insieme delle vicende conservative. In tal senso le fasi più emblematiche e significative dell'intervento diretto hanno riguardato in primo luogo la pulitura della superficie dipinta e successivamente la reintegrazione pittorica delle lacune, volta a riconfigurare cromaticamente l'antica immagine sacra.

In una fase preliminare si è provveduto alla messa in sicurezza della materia originale per cui gli sporadi-

ci difetti di adesione ed i sollevamenti sono stati trattati iniettando localmente una soluzione di resina sintetica e mantenendo la superficie sotto leggera pressione fino a completa asciugatura dell'adesivo⁸⁰.

La rimozione delle sostanze sovrappresse ed alterate è stata condotta seguendo rigorosamente i principi di compatibilità dei prodotti impiegati sia con i materiali originali che con quelli di passati interventi nonché di selettività, procedendo in modo graduale e controllato.

In primo luogo è stata effettuata la spolveratura del *recto* e del *verso* con pennellesse a setole morbide per rimuovere meccanicamente il leggero strato di polvere e depositi incoerenti. In seguito sono stati condotti i test di pulitura per individuare il mezzo più efficace e al contempo non invasivo nella solubilizzazione della vernice, di recente applicazione ma ormai alterata.

Dal momento che il film protettivo era di natura sintetica, i risultati dei saggi di solubilità hanno evidenziato che il prodotto più idoneo fosse il TaCo 8, privilegiando quindi un processo di solubilizzazione di tipo fisico⁸¹. Contestualmente alla vernice si sono rimosse le precedenti reintegrazioni pittoriche che risultavano inadeguate e non più coerenti con i valori cromatici originali emersi attraverso la pulitura (Fig. 66).

Una volta raggiunto questo secondo livello, si è affrontata la problematica della rimozione dei tasselli relativi alla ridipintura ottocentesca mantenuti nel precedente intervento. In base all'esito di ulteriori saggi di solubilità, si è scelto di rimuovere le ridipinture tramite l'azione fisica esercitata dall'alcool benzilico in forma libera applicato a tampone, rifinendo la pulitura con l'ausilio dell'alcool isopropilico.

Occorre segnalare che in questa fase di intervento si sono recuperati alcuni



Fig. 67 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio durante la reintegrazione plastica delle lacune.

frammenti di pellicola pittorica relativi alla mano destra del Bambino; si tratta di tracce di pittura, fortunatamente superstiti al degrado, che tuttavia erano state occultate dai rifacimenti dovuti alle errate interpretazioni del passato e che, come si dirà più avanti, si sono rivelate essenziali per la restituzione del corretto tessuto figurativo.

Nella valutazione dello stato conservativo delle precedenti stuccature si è osservato che esse rispondevano ancora efficacemente alla propria funzione per cui si è preferito mantenerle al fine di ridurre al minimo ogni azione sul dipinto; la rimozione meccanica è stata quindi limitata e circoscritta soltanto alle porzioni debordanti sulla pellicola pittorica originale.

Per quanto riguarda il *verso*, la pulitura del supporto ligneo è stata finalizzata alla solubilizzazione e alla rimozione del deposito superficiale coerente, ricorrendo all'azione fisica di una miscela solvente applicata in forma libera a tampone⁸².

L'intervento è quindi proseguito con la prevenerciatura della superficie dipinta, effettuata a pennello in un'unica stesura allo scopo di proteggere la pellicola pittorica e saturare le cromie originali, nonché con la reintegrazione plastica delle lacune, condotta utilizzando un impasto bianco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio (Fig. 67)⁸³. Per quanto riguarda il legno della cornice sul *recto*, le lacune sono state colmate tramite un impasto pigmentato a base di polpa di cellulosa e Aquazol disciolto al 20% in alcool isopropilico.

In merito alla complessa fase di reintegrazione pittorica, prima di procedere con l'intervento si è valutata l'estensione e la localizzazione delle lacune al fine di acquisire piena consapevolezza delle condizioni conservative e selezionare le scelte più corrette dal punto di



Fig. 68 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della mano destra della Vergine dopo la reintegrazione plastica.



Fig. 69 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della mano destra della Vergine durante la reintegrazione pittorica.



Fig. 70 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della mano destra della Vergine dopo la reintegrazione pittorica.

vista critico e scientifico. Si è osservato che tutte le interruzioni del tessuto figurativo risultavano riconfigurabili in quanto erano presenti gli elementi necessari per una consona riproposizione; anche nel caso della mano destra



Fig. 71 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio della mano sinistra della Madonna dopo la reintegrazione plastica.



Fig. 73 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), dettaglio della mano sinistra della Madonna dopo la reintegrazione pittorica.



Fig. 72 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare dell'aureola della Vergine dopo la reintegrazione plastica.



Fig. 74 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare dell'aureola della Vergine durante la reintegrazione pittorica.

del Bambino, i frammenti di pellicola pittorica recuperati in fase di pulitura hanno suggerito l'aspetto originario delle dita ripiegate e del pollice, tale da indicare l'atto benedicente da parte del personaggio rappresentato. Sul piano operativo il numero cospicuo di lacune e microlacune ha indirizzato la scelta verso la tecnica tonale, in quanto le possibili soluzioni riconoscibili avrebbero avuto l'effetto di mettere in risalto le stesse reintegrazioni, venendo meno al principio teorico per il quale tali procedure sono state elaborate. Si è comunque rispettato il criterio di reversibilità, in quanto si è fatto uso di pigmenti in polvere stemperati in vernice trasparente che meglio si adatta-

vano alle caratteristiche della pellicola pittorica originale. Con le medesime procedure è stata condotta l'equilibratura cromatica delle abrasioni superficiali finalizzata a riproporre la giusta uniformità nella lettura dell'immagine. In particolare si vuole segnalare il trattamento del fondo e delle aureole che sono state reintegrate ed equilibrate cromaticamente prendendo come riferimento l'originale effetto cromato della lamina d'argento (Figg. 68-76).

Una trattazione a sé è doverosa per gli angeli presenti agli angoli superiori della scena: entrambe le figure risultavano gravemente danneggiate e le numerose lacune coinvolgevano elementi molto significativi, per cui un'eventuale reintegrazione pittorica sarebbe risultata



Fig. 75 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della mano del Bambino prima dell'intervento di restauro.



Fig. 77 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del volto del Bambino prima dell'intervento di restauro.



Fig. 76 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare della mano del Bambino dopo l'intervento di restauro.



Fig. 78 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del volto del Bambino dopo l'intervento di restauro.

del tutto arbitraria e priva di un solido fondamento di tipo concettuale. In questo caso quindi si è preferito accordare cromaticamente solo i piccoli frammenti ancora visibili in modo da restituire un'immagine che, seppur lacunosa, appare oggi sufficientemente riconoscibile e fruibile nella sua totalità.

La fase conclusiva dell'intervento ha previsto la verniciatura finale, eseguita per nebulizzazione in una stesura unica allo scopo di saturare le cromie e proteggere la superficie da agenti esterni potenzialmente dannosi per la conservazione dell'opera (Figg. 77-82)⁸⁴.

In definitiva, ricordando la mancanza di ricerche specifiche ai fini comparativi, si può affermare che l'inevitabile *iter* investigativo, il necessa-

rio approfondimento storico-culturale e l'esame tecnico-scientifico dell'icona monrealese non hanno voluto imporre risposte assolute agli interrogativi iniziali; tuttavia i dati fin qui acquisiti possono costituire una solida base e il fondamento rigoroso per ulteriori approfondimenti secondo la linea interpretativa tracciata.

Certo è che la "Madonna" di Monreale ha subito nel corso dei secoli varie vicissitudini: collocata in passato nell'abside del Duomo fu spostata su uno degli altari delle navate laterali nel XV secolo; è sopravvissuta all'incendio del 1811; è stata trasferita al Museo Diocesano di Monreale e da questo nuovamente in Cattedrale; ha subito rifacimenti nell'Ottocento e successivi



Fig. 79 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del volto della Vergine prima dell'intervento di restauro.



Fig. 80 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), particolare del volto della Vergine dopo l'intervento di restauro.



Fig. 81 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* prima dell'intervento di restauro.

restauri. Tuttavia la preziosa *Odigitria* non ha mai perso l'efficacia espressiva che la contraddistingue, al punto da suscitare sempre una forte devozione e una grande commozione da parte dei fedeli, come si è verificato in occasione della visita di una delegazione di Mosca nel 2014.

Un restauro critico e scientifico era quindi essenziale per ritrovare gli originali contrasti tra le calde e luminose campiture degli incarnati e il trattamento argenteo del fondo, l'eleganza delle perline e dei dettagli decorativi, l'equilibrio formale e figurativo. L'intento è stato quello di restituire il giusto valore



Fig. 82 – Ignoto pittore meridionale, *Madonna Odigitria*, Prima metà del XIII secolo, Cattedrale, Monreale (PA), *recto* dopo l'intervento di restauro.

a quei caratteri propri dell'icona monrealese, che sono sempre stati presenti ma spesso non riconosciuti, nascosti e alterati. Nella profonda convinzione che il restauro non deve mai sovrastare l'opera, ad esempio con ridipinture arbitrarie o interpretazioni superficiali e devianti, si è cercato di rispettare il

naturale passaggio del tempo e la storia secolare del dipinto mettendo in atto un intervento discreto, onesto e di fatto suggerito dalla materia stessa.

Note

¹ Il termine *icona* deriva dal greco bizantino *εικόνα* e dal greco classico *εἰκών*, *-όνοϛ* e assume il significato di *immagine*.

² Vocabolo derivante dal greco bizantino *ἀχειροποίητα* che significa *non prodotto dalla mano* (dell'uomo).

³ Cfr. C. Frosinini, *L'organizzazione artigianale del mestiere nel XII secolo*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Ospedaletto (PI) 2012, pp. 81-87.

⁴ Le icone hanno forme e funzioni differenti in relazione alla loro collocazione all'interno della chiesa ortodossa: possono essere parte dell'iconostasi oppure esposte permanentemente su pareti apposite o solo in determinati giorni sul *proskynetarion* (davanti all'iconostasi). In merito alle icone dipinte si parla inoltre di *linguaggio iconico*, intendendo una rigida regola nella selezione dei colori per gli incarnati e i panneggi dei personaggi rappresentati: le cromie sono costanti e assumono un preciso significato teologico, così da essere sempre chiare e comprensibili da parte di ogni osservatore e fedele a prescindere dal proprio bagaglio culturale e competenza linguistica.

⁵ L'intervento di restauro è stato programmato, coordinato ed eseguito dal Dott. Mauro Sebastianelli, Responsabile per la Conservazione e il Restauro delle opere di pertinenza dell'Arcidiocesi e delle Collezioni del Museo Diocesano di Palermo, con la Direzione Lavori della Prof.ssa Maria Concetta Di Natale e sotto l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo. Il restauro, eseguito da Novembre 2016 a Giugno 2017, è stato finanziato dalla Fondazione Sicilia (ex Fondazione Banco di

Sicilia) per la quale si ringrazia il Presidente Avv. Raffaele Bonsignore e tutti i collaboratori. Si desidera ringraziare inoltre S.E. Rev. ma Mons. Michele Pennisi, Arcivescovo di Monreale, Don Nicola Gaglio, arciprete del Duomo di Monreale, la Dott.ssa Maria Elena Volpes, già Soprintendente dei BB.CC.AA. di Palermo, il Dott. Gaetano Bongiovanni, le Dott.sse Maria Reginella e Concetta Lotà e tutti i funzionari della Sezione per i beni storico-artistici della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo, Don Giuseppe Bucaro, Direttore dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Palermo, il Dott. Nicola Macchioni, CNR-IVALSÀ, il Dott. Giuseppe Salerno, Direttore Responsabile del Servizio Diagnostica per Immagini della Casa di Cura Candela e del Centro Medico Diagnostico Pa.ma.f.i.r. di Palermo, il Dott. Paolo Triolo, Dipartimento di Scienze della terra, dell'ambiente e della vita (DISTAV), dell'Università degli Studi di Genova, la Dott.ssa Maria Letizia Amadori, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSpEA), dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, la Dott.ssa Claudia Pellerito e il Prof. Bruno Pignataro, Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), dell'Università degli Studi di Palermo, il Dott. Simonpietro Agnello, dei Laboratori del Centro del Mediterraneo (CHAB), dell'Università degli Studi di Palermo, la Dott.ssa Rachele Lucido, la Dott.ssa Giuseppina Fiore Bettina, Dott.ssa Stefania Giuffrè, il Dott. Andrea Rizzolo, Dott.ssa Antonella Tantillo e il Dott. Giancarlo Zaffora per la partecipazione all'intervento.

⁶ M. Sebastianelli, *La ricerca tecnico-scientifica come supporto dello studio storico-artistico nell'attribuzione delle opere d'arte*, in *Conservation Science in Cultural Heritage. Historical-Technical journal*, collana diretta da S. Lorusso, Volume 16 (2016), Bologna

2016, pp. 147-183; M. Sebastianelli, *La tavola di Santa Barbara (olim Cecilia) del Museo Diocesano di Palermo: la tecnica, la storia e il restauro per una possibile attribuzione a Cristoforo Faffeo*, in M. Sebastianelli, G. Travagliato, *Da Riccardo Quartararo a Cristoforo Faffeo. Un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto*, Palermo 2016, pp. 45-99; S. Lorusso, V. Barone, L. Colizzi, C. D. Fonseca, *Tecnologie diagnostico-analitiche e informatiche per l'attribuzione, l'autenticazione e la valutazione economica delle opere d'arte*, in *Conservation Science in Cultural Heritage*, Volume 14 (2014), Bologna 2014, pp. 169-203.

⁷ Cfr. M. C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", anno VI, n. 12, Dicembre 2015, Palermo 2017, pp. 15-16 (versione stampabile), disponibile online su: <http://www.unipa.it/oadi/rivista>; G. Travagliato, *Icona graece, latine Imago dicitur: culture figurative a confronto in Sicilia (secc. XII-XIX)*, in *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Bonocore, 26 ottobre - 25 novembre 2007) a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 42-43; G. Bongiovanni, *scheda I, 9*, in *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo Arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre 2000 - 6 maggio 2001) a cura di G. Mendola, Palermo 2001, pp. 62-63, che riporta la precedente bibliografia.

⁸ Ad esempio, nell'ambito dell'arte bizantina, la pittura di icone cipriote ha un'origine molto antica, collocabile intorno al IV secolo: nel 403 infatti, dopo la morte dell'Arcivescovo di Cipro Sant'Epifanio di Salamina (o Sant'Epifanio di Costanza di Cipro) che

secondo le notizie storiche aveva manifestato la sua opposizione alla venerazione dei santi, il suo successore Sabino favorì invece la realizzazione di immagini sacre.

⁹ Per la documentazione schedografica e grafica si è fatto uso dei prototipi elaborati dall'ISCR di Roma.

¹⁰ Ancora oggi il culto, ereditato probabilmente ai tempi della dominazione bizantina e mantenuto inalterato per secoli, appare molto sentito tra i fedeli, soprattutto dalla popolazione albanese di tradizione bizantina stabilitasi in Sicilia a Piana degli Albanesi.

¹¹ Cfr. E. Sandberg Vavalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Roma 1983 (Ristampa dell'edizione originale Siena 1934), p. 38; J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, (1974), Varese 2007, pp. 264-265. La frontalità e l'assenza di naturalismo della rappresentazione, accompagnate da un uso essenziale della gamma cromatica, sono tipiche dell'arte bizantina e persistenti nel tempo, contrariamente alla cultura occidentale che subisce nei secoli drastici cambiamenti ed una radicale evoluzione. Cfr. P. L. Villari, *Il restauro dei supporti lignei. Le parchettature e le nuove strutture di sostegno*, (2004), Trento 2008, p. 4.

¹² M. Andaloro, *IGNOTO, 1171 (?) - Hologitria - Palermo - Museo Diocesano*, scheda n. 1, in *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, a cura di V. Abbate, Palermo 1987, p. 24 (nota 12).

¹³ Si ringrazia il CNR-IVALSA per l'identificazione del genere (*Abies sp.*); Vedi C. Pellerito, M. L. Amadori, V. Raspugli, S. Agnello, B. Pignataro, *infra*.

¹⁴ P. L. Villari, *Il restauro dei supporti lignei...*, 2008, p. 21; M. Lobefaro, *La tecnica esecutiva di base delle icone antiche*, in *Lo Stato dell'Arte I*, Atti del I Congresso Nazionale

IGIIC (Torino, Villa Gualino, 5-7 giugno 2003), Saonara (PD) 2003, p. 299. Nell'ambito della pittura italiana del XII secolo è risultato frequente l'utilizzo del castagno per la realizzazione di supporti per tavole e croci dipinte, soprattutto in Toscana. R. Bellucci, *Dall'insieme al particolare: la Croce di Rosano e alcuni esempi di tecnica pittorica del XII secolo*, in *La pittura su tavola del secolo XII...*, 2012, p. 54. Analogamente il castagno è stato identificato nel trittico del *Santissimo Salvatore* datato al XII secolo e conservato presso la Cattedrale di Tivoli (RM). A. Lo Monaco, C. Giagnacovo, C. Falcucci, C. Pelosi, *The triptych of the Holy Saviour in the Tivoli Cathedral: diagnosis, conservation and religious requirements*, in *ESRARC 2014, Proceedings book of 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation* (Firenze, 9-11 giugno 2014), a cura di O. A. Cuzman, R. Manganelli Del Fà, P. Tiano, in "*Kermes Quaderni*", Firenze 2014, pp. 153-156.

¹⁵ Le varietà indicate sono quelle maggiormente ritrovate sulle icone databili al periodo di riferimento ma si tratta di dati orientativi; manca tuttora uno studio sistematico sulle specie lignee più diffuse per la manifattura di icone dipinte prodotte nel Meridione entro il XIII secolo che possa fornire indicazioni statistiche esaurienti. Si auspica quindi che si possa produrre uno studio che integri la ricerca di J. Marette indirizzata alle specie lignee dei dipinti su tavola realizzati in Italia tra il XII e il XVI secolo. Cfr. J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois: du XII au XVIe siècle*, Parigi 1961.

¹⁶ Per approfondimenti sulle tecniche di incastro e assemblaggio degli elementi lignei cfr.: M. Sebastianelli, S. Incarbone, *Le strutture di sostegno dei dipinti su supporto tessile: i telai*, in *Lo Stato dell'Arte 7*, Atti del VII Congresso Nazionale IGIIC (Napoli, Castel Dell'Ovo, 8-10 ottobre 2009), Napoli 2009,

pp. 389-399; S. Rinaldi, *Per un lessico delle tecniche di lavorazione del legno*, in *Legni da ebanisteria*, a cura di G. Borghini, M. G. Massafra, Roma 2002, pp. 305-308.

¹⁷ La presenza delle traverse è confermata dalle tracce ancora visibili sul *verso*; gli inserti di forma circolare relativi all'intervento di risanamento potrebbero essere stati applicati per colmare i fori dell'originale chiodatura e confermare l'impiego di cinque traverse originali. Cfr. il paragrafo *Stato di conservazione e interventi precedenti*.

¹⁸ Sulle tracce della traversa superiore si sono riscontrati 4 fori mentre per quella inferiore ne sono stati identificati 5, al cui interno sono talvolta ancora presenti i relativi elementi metallici.

¹⁹ L'analisi radiografica è stata eseguita dal Dott. Giuseppe Salerno, Direttore Responsabile del Servizio Diagnostica per Immagini della Casa di Cura Candela e del Centro Medico Diagnostico Pa.ma.fi.r. di Palermo. Per ulteriori informazioni sulle tecniche costruttive dei supporti lignei cfr.: UNI 11162:2005, *Beni culturali. Manufatti lignei. Supporti dei dipinti su tavola. Terminologia delle parti componenti*, Milano 2005.

²⁰ I chiodi metallici impiegati per l'applicazione della cornice sono ribattuti sul *verso* per circa 1 cm e sono 8 per i regoli orizzontali e 11 per quelli verticali. Lungo gli spessori laterali della tavola sono inoltre visibili alcuni fori quadrangolari relativi ad ulteriori chiodi in metallo utilizzati per rinforzare il raccordo tra il supporto e la cornice; ciò risulta confermato dalla presenza di un chiodo analogo a quelli visibili sul *recto* dell'incorniciatura, collocato in prossimità dell'angolo inferiore sinistro, infisso sullo spessore del supporto e ribattuto su quello della cornice. Altri due chiodi sono stati rilevati tramite l'indagine radiografica in prossimità dell'angolo superiore destro (osservazione dal *verso*).

²¹ In Sicilia non sussistono molte testimonianze materiali di questa tecnica; tuttavia presso il Museo Diocesano di Palermo è conservato un dipinto a tempera su tavola raffigurante *Santa Restituta* che presenta una cornice analoga a quella dell'icona di Monreale. L'opera, eseguita da un autore ignoto nella metà del XV secolo, è stata recentemente restaurata da chi scrive presso il Laboratorio di Restauro dell'Arcidiocesi di Palermo e si contraddistingue per la presenza di una bordura lignea vincolata al *recto* del supporto. La datazione molto più tarda rispetto all'esemplare monrealese è dunque una testimonianza della diffusione delle cornici solidali anche per diversi secoli. M. Sebastianelli, R. Lucido, C. Pellerito, B. Megna, M. C. Di Natale, *Studio tecnico dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive delle cornici lignee in Sicilia*, in *Lo Stato dell'Arte 12*, Atti del XII Congresso Nazionale IGIIC (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23-25 ottobre 2014), Milano 2014, pp. 513-520.

²² Teofilo, *Sulle diverse arti*, (prima metà del XII secolo), a cura di M. Grandieri, traduzione e note di A. Tantalo, San Donato Milanese (MI) 2005, Libro Primo, Cap. XVII. *Dei pannelli di altari e delle porte e della colla di formaggio*, p. 18.

²³ Cfr. S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011, pp. 109-110. L'utilizzo della pergamena o della tela, talvolta applicata come doppia *impannatura* come nel caso della *Croce* di Rosano, è testimoniato anche da molte croci dipinte del XII secolo. R. Bellucci, *Dall'insieme al particolare: la Croce di Rosano...*, 2012, pp. 54-55.

²⁴ G. Vasari, *De la pittura*, introduzione a *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1550 (edizione Torrentino) e 1568 (edizione Giunti), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Trento 1991, vol. I, cap. XX, p. 66.

²⁵ In aggiunta alla funzione pratica, per le icone orientali la tela dell'*impannatura*

(chiamata *pavoloka*) aveva anche un significato simbolico perché alludeva al lino su cui si imprime il Santo Volto Acheropita. M. Lobefaro, *La tecnica esecutiva...*, 2003, p. 302.

²⁶ Le indagini hanno identificato anche la presenza del litargirio, probabilmente impiegato come siccativo.

²⁷ La colla animale con funzione di legante può essere ipotizzata dal confronto con le fonti coeve.

²⁸ Teofilo, *Sulle diverse arti...*, 2005, Libro Primo, Cap. XIX. *Dell'imbiancatura con il gesso sulla pelle e il legno*, p. 19.

²⁹ Cfr. S. Guiggi, con la collaborazione di L. dell'Unto, *Da Bisanzio alla Russia e all'Italia: il viaggio dell'icona*, in *Arte e scienza a Bisanzio (1)*, in "Porphyra", Rivista online dell'Associazione Culturale Bisanzio a cura di N. Bergamo, Anno VII, n. 14, fascicolo 1, febbraio 2010, Venezia 2010, p. 76, disponibile online al seguente link: <http://www.porphyra.it/numero-14-arte-e-scienza-a-bisanzio/>.

³⁰ Le analisi multispettrali sono state effettuate dal Dott. Paolo Triolo, Dipartimento di Scienze della terra, dell'ambiente e della vita (DISTAV), dell'Università di Genova.

³¹ L'esame approfondito delle linee grafiche ha permesso di identificare l'utilizzo di pennelli di grandi dimensioni per cui, per quanto concerne questo aspetto specifico, il dipinto monrealese sembrerebbe discostarsi dalla tradizione delle icone che suggeriva un disegno puntuale eseguito con pennelli piccoli e strumenti di precisione.

³² Dall'osservazione accurata della tecnica esecutiva, coadiuvata dall'esame all'infrarosso, è ipotizzabile la presenza di simili tracce del disegno preparatorio relativamente alle campiture rosse della veste del Cristo nella metà inferiore; tuttavia il dato è solo intuibile dal momento che la vicinanza delle linee scure inerenti alla pellicola pittorica rende

complessa l'identificazione esatta del tratto sottostante.

³³ Le icone orientali presentano spesso un disegno a carboncino ripassato a pennello con pigmento nero stemperato in legante proteico e, negli esemplari più tardi, rafforzato da incisioni eseguite con punta secca. A testimonianza dell'esistenza di regole precise da rispettare, i personaggi seguono rapporti proporzionali ben definiti e possono essere iscritti in figure geometriche (triangoli, quadrati e cerchi). Per il disegno si poteva ricorrere anche alla tecnica dello spolvero o del ricalco e fare uso di modelli su carta (i cosiddetti *podlinniki* o *hermeneia* per i bizantini ed *exempla* in occidente); tali prototipi si diffusero al punto da apparire in raccolte sistematiche, assimilabili a veri e propri libri e manuali illustrati. Cfr. C. Pellerito, M. Sebastianelli, M. Perta, B. Megna, M. C. Di Natale, B. Pignataro, S. Agnello, F. Palla, *Microscopic techniques and multi-analytical approach to characterize the materials of two Russian icons*, in *ESRARC 2018, Proceedings book of 10th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation* (Prague, 31st May-1st June 2018), edited by S. Magál, D. Mendelová, D. Petranová and N. Apostolescu, in *Kermes Books*, Torino 2018, pp. 138-141; E. Hausteijn-Bartsch, *La pittura delle icone, tecnica e restauro*, in *Icône russe. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, a cura di C. Pirovano, Martellago (VE) 2003, volume I, p. 28. L'argomento è stato approfondito anche nella seguente tesi di Laurea Magistrale sviluppata per il restauro di due icone russe del Museo Diocesano di Palermo: *Il restauro di due icone russe del Museo Diocesano di Palermo: studio e approfondimenti tecnico-esecutivi nella produzione russa tra il XVIII e XX secolo*, Candidata Maria Perta, Relatore Maria Concetta Di Natale, Restauratore Mauro Sebastianelli, Referenti Daniela Korolija, Giovanni Travagliato,

Claudia Pellerito, Cosimo Di Stefano, Corso di Laurea Magistrale a Ciclo Unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali LMR02, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2014/2015.

³⁴ Così come per le icone di produzione bizantina, anche per i coevi dipinti su tavola, la cui esecuzione è da riferire ad un maestro specializzato nella pittura di opere mobili, la precisa corrispondenza tra disegno e stesura finale è effettivamente una costante; la già menzionata *Croce* di Rosano costituisce un esempio utile di questa procedura dal momento che la raffigurazione definitiva segue fedelmente il disegno preparatorio a carbone, tra l'altro sostenuto e rafforzato dalla presenza di incisioni, a riprova della necessità di una guida di riferimento sempre visibile in fase pittorica. R. Bellucci, *Dall'insieme al particolare: la Croce di Rosano...*, 2012, p. 56.

³⁵ Al Museo Diocesano di Palermo è attualmente esposta un'*Odigitria* del XIII secolo dipinta da un pittore ancora ignoto e conosciuta con il nome di *Madonna della Spersa*; si tratta di un'icona piuttosto singolare in quanto il dipinto in passato era ricoperto dalla caratteristica *manta*, la cui rimozione ha messo in evidenza la mancanza della pellicola pittorica secondo la sagoma dei panneggi lasciando a vista la sottostante *impannatura* in pergamena.

³⁶ Sono stati osservati anche rilievi in gesso modellati su imbottiture di ovatta o su armature di legno rivestite di tessuto come una sorta di *impannatura*. M. S. Frinta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West - Ornamento a Rilievo Dorato delle Icône Cipriote, e la presenza della Tecnica in occidente*, in "Gesta. International Center of Medieval Art", a cura di W. E. Kleinbauer, Vol. XX/2, n. 2, 1981, New York 1981, pp. 333-347.

³⁷ V. Pace, *Icône di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'in-*

dagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (10-18 settembre 1979) a cura di H. Belting, Vol. 2, Bologna 1982, p. 185 e Fig. 172.

³⁸ M. P. Di Dario Guida, *Una kikkotissa-galaktotrophousa in Calabria: la Madonna del Pilerio*, scheda n. 9 - *Tommaso degli Stefani? Madonna del Pilerio*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina. Dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, Museo Diocesano, 21 dicembre 2009 - 27 febbraio 2010) a cura di M. K. Guida, Verona 2009, pp. 70-71.

³⁹ M. Andaloro, *La Croce dipinta di Siracusa e l'orizzonte bizantino-mediterraneo*, scheda n. 123 - *Croce dipinta*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 - 30 maggio 1995) a cura di M. Andaloro, Palermo 1995, pp. 474-480.

⁴⁰ S. Sophocleous, *The Ascension of Prophet Elijah*, scheda n. 19, in *Cyprus. The Holy Island. Icons through the Centuries. 10th - 20th Century. A Millenium Celebration of the Orthodox Archdiocese of Thyateira and Great Britain*, catalogo della mostra (London, The Hellenic Centre, 1st November - 17th December 2000) a cura di S. Sophocleous, Atene 2000, pp. 148-149.

⁴¹ M. S. Frinta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons...*, 1981, pp. 333-347.

⁴² Cfr. B. Provinciali, C. Mora, A. Soavi, *La tecnica di esecuzione e il restauro dell'icona*, in *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Sala Altoviti, 23 giugno - 26 luglio 2009) a cura di J. A. Eliades, Nicosia 2009, pp. 106-125.

⁴³ Si veda il paragrafo *Stato di conservazione e interventi precedenti*.

⁴⁴ L'applicazione della lamina metallica senza l'ausilio del bolo sembra essere addirittura una prassi nelle opere sin dal XII secolo. Cfr. R. Bellucci, *Dall'insieme al particolare: la Croce di Rosano...*, 2012, p. 61.

⁴⁵ Teofilo, *Sulle diverse arti...*, 2005, Libro Primo, Capp. XXIII (*Della foglia d'oro*) e XXIV (*Della foglia di stagno*), pp. 22-23. L'utilizzo di foglie d'oro con aggiunta di argento per ottenere una tonalità fredda o di lamine esclusivamente argentee è risultato molto frequente per le icone orientali (russe) più antiche; una cromia più calda fu preferita solo in epoca successiva al XIV secolo. Inoltre per le dorature ed argentature più antiche l'applicazione della foglia metallica prevedeva la tecnica a *missione* con ocre gialla stemperata in acqua e con colla organica o albume; dopo l'asciugatura le lamine erano poi brunite tramite denti di cane, orso, cinghiale o lupo. Pertanto anche per la tecnica russa, derivata per molti aspetti da quella bizantina, la comparsa del bolo può essere riscontrata solo a partire dal XVI secolo. M. Lobefaro, *La tecnica esecutiva...*, 2003, p. 304.

⁴⁶ G. Philotheou, *Virgin Glykophilousa (Virgin of tenderness)*, scheda n. 22, in *Cyprus. The Holy Island...*, 2000, pp. 154-155.

⁴⁷ F. Talarico, G. Sidoti, D. Artioli, *Le indagini chimiche sui materiali pittorici e sulle lamine metalliche*, in *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio...*, 2009, pp. 192-196.

⁴⁸ Nella Russia medievale ad esempio la tecnica della tempera all'uovo fu ricavata da Costantinopoli e fu mantenuta fino all'epoca moderna.

⁴⁹ N. Bevilacqua, L. Borgioli, I. Adrover Gracia, *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Saonara (PD) 2010; *Artists' Pigments. A Handbook of Their*

History and Characteristics, a cura di R. L. Feller (vol. 1) - A. Roy (vol. 2) - E. West Hugh (vol. 3) - B. H. Berrie (vol. 4), Voll. 1-4, Washington 1986 (vol. 1) - 1993 (vol. 2) - 1997 (vol. 3) - 2007 (vol. 4).

⁵⁰ La campitura di base delle antiche icone orientali, coprente e monocroma, prendeva il nome di *raskritie*. La tecnica pittorica bizantina e slava suggeriva di procedere dal generale al particolare, fino alla definizione dei dettagli più particolareggiati. V. Lazarev, *L'arte russa delle icone*, Milano 1996, p. 29.

⁵¹ Il modo di trattare le pieghe delle vesti attraverso stesure estremamente fluide e trasparenti al di sopra delle campiture di base è comune nelle icone orientali dell'XI e del XII secolo. E. Hausteïn-Bartsch, *La pittura delle icone...*, 2003, volume I, p. 30.

⁵² L'utilizzo del cinabro e del minio, talvolta accompagnati dalle lacche, per la realizzazione delle campiture rosse è risultato molto frequente nella tecnica pittorica delle icone ortodosse eseguite da iconografi ciprioti, così come dimostrato da un recente studio scientifico condotto su un campione di sette esemplari datati tra il XII e il XVIII secolo e conservati nell'isola di Cipro. A. Lluveras-Tenorio, I. Degano, F. Parlanti, I. Bonaduce, K. Rasmussen, G. Lorenzetti, S. Legnaioli, V. Palleschi, D. Demosthenous, M. P. Colombini, *Multi analytical investigation of the painting technique in the Cyprus Orthodox icon tradition*, in *ESRARC 2014...*, 2014, pp. 113-114. Gli stessi pigmenti sono stati rilevati in occasione del restauro dell'icona di *San Nicola* del Museo Bizantino di Nicosia. F. Talarico, G. Sidoti, D. Artioli, *Le indagini chimiche sui materiali pittorici...*, 2009, p. 197.

⁵³ Il termine *lazur* utilizzato da Teofilo è probabilmente riferito al *lapis armenus* (pietra armena), ovvero un carbonato di rame; il *menesc* è un pigmento viola ricavato dal succo di alcune bacche, mentre il *folium*

(presumibilmente una lacca di garanza) indica alcuni coloranti vegetali rossi, porpora e blu. Teofilo, *Sulle diverse arti...*, 2005, Libro Primo, Cap. XIV (*Della miscela di colori per i drappaggi sui soffitti a pennelli*), pp. 12-14.

⁵⁴ La pittura dei volti e degli incarnati a partire dal cosiddetto *sankir* (campitura bruna a base di terra d'ombra) con un progressivo schiarimento (con ocre e biacca) è una delle caratteristiche più distintive delle icone. Come si dimostrerà successivamente questa tonalità appare nettamente differente dal noto *verdaccio* che contraddistingue la produzione occidentale a partire dai maestri toscani del XIII e del XIV secolo come Giunta Pisano, Cimabue e Giotto. Cfr. S. Guiggi, con la collaborazione di L. dell'Unto, *Da Bisanzio alla Russia e all'Italia...*, 2010, p. 77.

⁵⁵ Teofilo, *Sulle diverse arti...*, 2005, Libro Primo, Cap. I (*Della mescolanza dei colori per i corpi nudi*), p. 7.

⁵⁶ La variante gialla era chiamata *arsicon* o *arzica* dai Bizantini.

⁵⁷ L'utilizzo di profili neri e di lumeggiature in biacca pura è riscontrabile su molte icone bizantine nonché sul dipinto su tavola raffigurante il *Giudizio Finale* di Niccolò e Giovanni, databile alla metà del XIII secolo e conservato presso la Pinacoteca Vaticana (Musei Vaticani) a Roma. Cfr. M. De Luca, *Il restauro del Giudizio Finale di Niccolò e Giovanni della Pinacoteca Vaticana*, in *La pittura su tavola del secolo XII...*, 2012, p. 200. Inoltre la dominante rosso-bruna è una caratteristica della cosiddetta *Croce n. 20* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, che storicamente è stata indicata come un'opera eseguita da una maestranza bizantina ma che Bellucci colloca in area italiana (latina) sulla base delle osservazioni tecniche seppur non sostenute da specifiche indagini diagnostiche. R. Bellucci, *Dall'insieme al particolare: la Croce di Rosano...*, 2012, p. 62.

⁵⁸ Teofilo, *Sulle diverse arti...*, 2005, Libro Primo, Capp. III (*Del «posc», prima specie*), IV (*Del rosa, prima specie*), V (*Del chiaro, prima specie*), VII (*Del «posc», seconda specie*), X (*Dei capelli dei bambini, degli adolescenti e dei giovani*) e XIII (*Dell'«exudra» e degli altri colori dei visi*), pp. 8-12.

⁵⁹ A riprova della diffusione dei pigmenti impiegati per l'icona monrealese nei dipinti databili tra il XII e il XIII secolo è utile ricordare il già citato trittico del *Santissimo Salvatore* della Cattedrale di Tivoli, per il quale è stato condotto uno studio analitico basato su indagini non invasive. Dai risultati dell'analisi XRF è infatti emerso l'utilizzo del blu oltremare per le campiture blu e del cinabro sia per le stesure rosse che per gli incarnati, talvolta miscelato al minio; inoltre le aree blu e rosse del trittico sono state indagate mediante riprese fotografiche all'infrarosso falso colore, che hanno fornito come risposta la tipica colorazione rossastra per il blu oltremare e gialla per il cinabro, analogamente a quanto riscontrato per la *Madonna Odigitria* di Monreale. Cfr. A. Lo Monaco, C. Giagnacovo, C. Falcucci, C. Pelosi, *The triptych of the Holy Saviour...*, 2014, pp. 153-156.

⁶⁰ Un'ulteriore comparazione si ritrova poi con la *Vergine Arakiotissa* (103,3 x 73,5 cm), dipinta dallo stesso autore per la chiesa della Panagia tou Arakos a Lagoudera (1192 circa) e conservata presso il Museo Bizantino di Nicosia: oltre ad un'evidente dipendenza dalle pitture murali della chiesa, sono osservabili diverse analogie con la tavola di Monreale sia nelle tonalità generali degli incarnati sia nei dettagli come le ombre limitate, le lumeggiature bianche, le linee rosse e le sfumature rosate delle guance.

⁶¹ Cfr. V. Pace, *Icone di Puglia...*, 1982, p. 185 e Fig. 170.

⁶² *The Virgin with Christ - Unidentified saint. Early 13th century*, scheda n. 48a-b,

in *Byzantine Medieval Cyprus*, catalogo della mostra (Thessaloniki, October 1997 - January 1998 / Nicosia, March - May 1998) a cura di D. Papanikola-Bakirtzis, M. Iacovou, Nicosia 1998, pp. 104-107.

⁶³ M. K. Guida, *Ipotesi sulla configurazione originaria della Madonna delle Vittorie*, scheda n. 1 - *Madonna delle Vittorie*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina...*, 2009, pp. 53-55. I profili rossi di nasi, labbra e palpebre sono caratteristici anche delle icone russe, le quali a loro volta riprendono la tecnica dai prototipi bizantini. E. Hausstein-Bartsch, *La pittura delle icone...*, 2003, volume I, p. 30.

⁶⁴ B. Brenk, *I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo*, in *«Arte medievale»*, periodico annuale a cura di M. Righetti, IV serie - anno III, 2013, Roma 2013, pp. 237-256.

⁶⁵ Le ripercussioni degli stravolgimenti politici investirono molti ambiti dell'espressione artistica, dalle opere monumentali (affreschi, mosaici, vetrate) ai manufatti portatili (icone dipinte, manoscritti, codici). In questo contesto va ricordato che i principali centri crociati di attrazione e produzione culturale furono Gerusalemme prima e San Giovanni d'Acri dopo, in cui è riconoscibile lo stile franco-bizantino e quello italo-bizantino. Cfr. J. Folda, *Crusader painting in the 13th century: the state of the question - Pittura crociata nel XIII secolo: lo stato della questione*, in *Il Medio Oriente...*, 1982, pp. 103-115.

⁶⁶ K. Weitzmann, *Crusader icons and "La Maniera Greca" - Le Icone crociate e la "maniera greca"*, in *Il Medio Oriente...*, 1982, pp. 71-77.

⁶⁷ V. N. Lazareff, *Two newly-discovered pictures of the Lucca school*, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, a cura di R. R. Tatlock, n. 293, vol. 51, Agosto 1927, Londra 1927, pp. 56-67.

⁶⁸ M. I. Sokolova, *The Iconographer's Labor*, traduzione a cura di P. Stetsenko, Russia 2015, p. 28.

⁶⁹ Le fotografie storiche sono state rintracciate con la collaborazione e la disponibilità della Dott.ssa Concetta Lotà dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo. Per i restauri più antichi, collocabili rispettivamente nella I metà del XV secolo, I metà del XVII secolo e II metà del XIX secolo (pittore Gabriele Burgio, 1878), si rimanda al testo di G. Travagliato, *supra*.

⁷⁰ Cfr. *Arte nel restauro, Arte del restauro. Storia dell'arte e storia della conservazione in Italia meridionale*, Atti del Seminario di Studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte, Sala Magna, 15 giugno 2007) a cura di M. Guttilla, Bagheria (PA) 2007.

⁷¹ Cfr. C. Brandi, *Teoria del Restauro*, (1963), Roma 2010.

⁷² Le lesioni erano localizzate sulla metà sinistra dell'asse centrale e al centro delle tavole laterali (osservazione dal *verso*).

⁷³ Durante la fase di studio preliminare al presente restauro si è riscontrata la presenza di sporadici fori di sfarfallamento anche sugli elementi di risanamento, a testimonianza di un ulteriore attacco da parte di insetti xilofagi anch'esso fortunatamente oggi non più in atto. Si sono osservati inoltre alcuni inserti lignei di forma circolare, applicati contestualmente al risanamento delle sconnessure e della lesione, localizzati in corrispondenza delle traverse originali non più presenti; la forma circolare lascia intendere che siano stati applicati per colmare e risanare i fori degli antichi chiodi utilizzati per il vincolo della struttura di sostegno.

⁷⁴ I cattelli lignei, distanziati l'uno dall'altro con intervalli mediamente regolari, presentano le seguente disposizione: 9 sul lato superiore della traversa e 10 su quello infe-

riore; fa eccezione la traversa superiore del dipinto, i cui cattelli presentano una collocazione inversa.

⁷⁵ Sulle traverse e sull'angolo superiore destro erano poi presenti schizzi e colature di calce, mentre uno degli inserti lignei al centro dell'estremità inferiore mostrava una colorazione verdastra da attribuire ad una pittura relativa a precedenti luoghi di conservazione.

⁷⁶ Con la medesima procedura sono state aggiunte altre tre stelle ad otto punte, che risultavano quindi più lineari e stilizzate rispetto a quelle dipinte.

⁷⁷ Le microlacune degli strati pittorici erano diffuse sull'intera superficie mentre quelle di maggiori dimensioni coinvolgevano le mani, il volto, la tunica verde-blu e il manto bruno della Vergine (soprattutto la metà sinistra del dipinto compresa la spalla destra della Madonna) nonché le mani, il manto bruno-rossiccio e i capelli del Bambino.

⁷⁸ La presenza di reintegrazioni pittoriche è stata riscontrata tramite osservazione visiva a luce visibile ed ultravioletta: in questo caso, infatti, i rifacimenti apparivano più scuri rispetto alla fluorescenza delle campiture originali.

⁷⁹ In corrispondenza delle traverse, sia quelle attuali relative all'ultimo restauro sia le assi originali non più presenti, l'andamento della crettatura meccanica appare più regolare, con isole di minori dimensioni, probabilmente per la presenza della struttura di sostegno che ha reso il legno di supporto maggiormente stabile nelle aree interessate. Inoltre sui profili obliqui della cornice perimetrale la crettatura mostra un andamento leggermente differente e più rado.

⁸⁰ Si è fatto uso di Aquazol disciolto in alcool isopropilico alla concentrazione del 20%.

⁸¹ Il TaCo 8 è una delle 9 miscele messe a punto dall'ISCR di Roma e note con la

denominazione di TaCo, composte da alcool isopropilico (alcool), nonano (idrocarburo) e acetone (chetone) in percentuali variabili in relazione alla variante considerata. Cfr. F. Talarico, M. Coladonato, *Impiego dei parametri di solubilità nel restauro*, in *Materiali e Strutture. Problemi di Conservazione*, rivista a cura di M. Cordaro, anno VII, fasc. 1, Roma 1997, pp. 27-42; M. Coladonato, P. Scarpitti, *Note sul Triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità*[®], avvertenze relative al *Triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità*[®] progettato da Maurizio Coladonato e Paolo Scarpitti dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) di Roma, disponibile e consultabile *online* al seguente *link*: <http://www.icr.beniculturali.it/flash/progetti/TriSolv/TriSolv.html>. Il TaCo 8 uti-

lizzato per la pulitura della *Madonna Odigitria* di Monreale è stato preparato con il 45% di alcool isopropilico, il 32% di ligroina e il 23% di acetone.

⁸² È stata impiegata una miscela di acqua e alcool etilico in parti uguali, con l'aggiunta di una minima percentuale (poche gocce) di tensioattivo non ionico (Tween 20) al fine di ridurre l'assorbimento e aumentarne il potere detergente.

⁸³ Per la preveniciatura è stata impiegata la vernice *à tableaux surfin brillant-gloss* applicata pura a pennello in un'unica stesura.

⁸⁴ È stato applicato un film protettivo trasparente a base di 1/3 di vernice *matt* e 2/3 di vernice *à retoucher surfin*.

Le indagini scientifiche per lo studio e la conservazione dei beni culturali: un approccio analitico integrato, la conoscenza dei materiali costitutivi e della tecnica esecutiva della *Madonna Odigitria* di Monreale

Claudia Pellerito^a, Maria Letizia Amadori^b, Valentina Raspugli^b, Simonpietro Agnello^a, Bruno Pignataro^a

a Dipartimento di Fisica e Chimica, Università di Palermo

b Dipartimento di Scienze Pure e Applicate, Università di Urbino Carlo Bo

Premessa

L'impiego delle metodologie scientifiche è oggi considerato uno strumento fondamentale per lo studio delle problematiche connesse al restauro e alla conservazione delle superfici e dei beni culturali.

Nel caso della *Madonna Odigitria*, icona riferibile alla prima metà del XIII secolo¹, le indagini diagnostiche hanno infatti contribuito ad orientare le scelte metodologiche del progetto di restauro, consentendo di valutare nella fase preliminare la sostenibilità dell'intervento. Inoltre, essendo le pubblicazioni scientifiche relative ai dipinti su tavola italiani del XII e XIII secolo molto scarse, l'icona rappresenta un interessante caso studio dal punto di vista della tecnica esecutiva e dei materiali costitutivi.

L'opera di autore ignoto, attualmente collocata nella Cattedrale di Santa Maria Nuova di Monreale (Fig. 1), è stata sottoposta ad un'accurata campagna di indagini non invasive a carattere multispettrale² e spettroscopico³ mediante spettrometro ED-XRF (Energy

Dispersive X-Ray Fluorescence), accompagnate da indagini micro invasive⁴ svolte su micro campioni prelevati dal dipinto; in particolare sono state effettuate analisi morfologiche e chimiche su sezioni lucide mediante microscopio polarizzatore a luce riflessa e UV, microscopio elettronico a scansione⁵ (SEM) dotato di sonda EDS e analisi mediante spettroscopia micro Raman⁶.

Campionamento

Il campionamento ha interessato sia la pellicola pittorica sia la preparazione (Fig. 1) ed è stato effettuato nel rispetto della normativa vigente⁷. Sono stati prelevati cinque microcampioni: 4 frammenti (A,B,C,D) e 1 campione in polvere (E), evitando accuratamente di non compromettere l'organicità estetica dell'opera, che sono stati sottoposti a indagini diagnostiche micro invasive.

I microcampioni provenivano dal *recto* dell'opera, in particolare dal fondo blu vicino all'angelo, dalla lamina d'argento ori-

ginaria, dal bordo inferiore mediano della cornice, ove presenti dei rifacimenti e stucature, dal *maphorion* della Vergine; il campione polverulento della pellicola pittorica, proveniente dal fondo, è costituito da una possibile ridipintura effettuata in un intervento di restauro. Un ulteriore campione ligneo (F), opportunamente preparato è stato osservato al microscopio ottico per identificare la specie lignea usata nella realizzazione del supporto.

Risultati

Indagini non invasive

Le analisi non invasive, condotte utilizzando uno spettrometro ED-XRF⁸, hanno permesso di ricavare informazioni in merito alla composizione elementare dell'area oggetto di indagine. L'opera è stata sottoposta ad analisi in 22 punti diversi, rappresentativi delle diverse cromie (Figg. 1, 2-15, Tabella 1).



Fig. 1. La tavola della *Madonna Odigitria* del Duomo di Monreale: mappa dei punti di analisi ED-XRF e dei punti di prelievo dei campioni per le microanalisi.

Di seguito sono riportati i risultati delle analisi su preparazione e cromie.

Le analisi ED-XRF hanno evidenziato, in tutti i punti di analisi, elevati tenori di zolfo e calcio riferibili al gesso degli strati preparatori. La variabilità nei tenori di calcio non è però sempre associata ad una proporzionale variazione dello zolfo: questo potrebbe indicare che il calcio è talvolta riferibile alla presenza di carbonato di calcio. La presenza di stronzio è generalmente riconducibile alla celestina, un minerale associato al gesso.

Gli elevati tenori di piombo riscontrati sono riferibili a pigmenti a base di piombo (minio/litargirio o biacca); il rame è riconducibile a pigmenti a base rameica; silicio, ferro, potassio, titanio a terre (ocra rossa e gialla) talvolta in miscela con ossido di manganese nei toni bruni. La presenza di fosforo potrebbe essere associata a nero d'ossa.

La presenza di bromo e cloro potrebbe essere collegata all'uso di ftalocianine. Il cloro può essere anche ricondotto a residui di puliture con sostanze aggressive. Il cadmio in associazione a selenio è riferibile a seleniuro di cadmio, un moderno pigmento rosso di sintesi. Bario, zinco e cromo possono essere associati a pigmenti moderni. Nella descrizione seguente tali elementi non vengono riportati in quanto considerati non originali.

Preparazione

Il punto di analisi MO24 (Tabella 1, Fig. 15) ha interessato la preparazione (lacuna sopracciglio destro). Questa risulta composta da calcio e zolfo (solfato di calcio) con elevati tenori di stronzio (celestina). A seguire manganese e ferro, probabilmente utilizzati come ossidi per conferire alla preparazione una blanda pigmentazione.

Incarnati

Nei punti di analisi MO1, MO2, MO3 (Tabella 1, Fig. 2), corrispondenti all'incarnato della mano sinistra della Madonna, sono stati rilevati piombo riferibile a biacca, mercurio in associazione allo zolfo riconducibile a cinabro, silicio, manganese e ferro a terra di Siena. Il rame, riferibile a un pigmento rameico, potrebbe essere stato utilizzato per una miglior resa dell'incarnato. I vari punti relativi a lumeggiature e ombre mostrano leggere variazioni nel contenuto di biacca e di ossidi di ferro e manganese.

Nei punti MO10 e MO11, rispettivamente zona scura e chiara dell'incarnato della Madonna (guancia, Tabella 1, Fig. 7), sono stati identificati piombo (biacca), ferro che in associazione con silicio e potassio è riferibile a ocre rosse. Il manganese è usato nei toni scuri.

Dettagli viso

Nel punto MO12 (lumeggiatura bianca vicino al labbro della Madonna, Tabella 1, Fig. 7), sono presenti elevati tenori di piombo (biacca) e bassi di mercurio, zolfo e (cinabro).

Il punto MO16 (rosso, labbro superiore, Tabella 1, Fig. 9) si caratterizza per la presenza di elevati tenori di piombo (biacca), zolfo e mercurio (cinabro), a seguire ferro, potassio e silicio riferibili ad ocre rosse.

I punti MO13, MO14 e MO15 (nero, sopracciglio occhio sinistro, Tabella 1, Fig. 8) ha registrato elevati tenori di piombo (biacca); silicio, ferro, manganese e potassio sono riferibili a terre. Il mercurio associato allo zolfo è riferibile a cinabro, tracce di fosforo a nero d'ossa.

Cromie verde-blu

Nel punto di analisi MO4 (risvolto verde-blu manica destra veste della Madonna, Tabella 1, Fig. 3) la presenza di piombo è riferibile a biacca e il rame indica l'impiego di pigmenti rameici. Tracce di mercurio e zolfo indicano l'uso di cinabro pertinente al rosso del manto.

Il punto MO17 (verde velo Madonna, Tabella 1, Fig. 10), oltre ad un importante picco di piombo (biacca), si distingue per la presenza di elevati tenori di rame, indice della presenza di pigmenti rameici. Sono presenti tracce di silicio, ferro e manganese (terre).

Cromie marroni

Nel punto di analisi MO6 (marrone scuro, ombra manica, braccio destro, Tabella 1, Fig. 4) sono presenti mercurio e zolfo ascrivibili a cinabro, mentre ferro, silicio e potassio sono collegati a terre. Sono presenti tracce di rame e fosforo (nero d'ossa).

Il punto di analisi MO7, marrone chiaro, è stato effettuato sulla piega della manica all'altezza della spalla destra (Tabella 1, Fig. 5). Sono stati rilevati elevati tenori di piombo (biacca/minio), di mercurio (cinabro), cospicui tenori di ferro come componente di terre in associazione a potassio e silicio.

Cromie rosse

Nel punto MO8 (rosso, manica della veste del Bambino, Tabella 1, Fig. 6), sono presenti elevati tenori di piombo (biacca/minio) e di mercurio (cinabro); si segnala inoltre un importante picco di arsenico che, in associazione allo zolfo, è probabilmente riferibile a realgar/orpimento.

Dorature e meccature

Sull'aureola del Bambino (oro e rosso, Tabella 1, Fig. 11) sono stati effettuati tre punti di analisi: MO18a, MO18b e MO19. Nel punto MO18a sono stati registrati significativi livelli di mercurio e zolfo relativi a cinabro, mentre silicio, ferro, potassio e manganese sono riferibili a terre, usate probabilmente nella missione per l'applicazione della doratura.

Sono stati rilevati argento e oro, in rapporto 2:1 circa. Sono presenti bassi livelli di rame.

Il punto MO20 (oro, aureola Madonna, lato destro, Tabella 1, Fig. 12) è contraddistinto da elevati tenori di oro e piccole quantità di zirconio e di nichel. Sono presenti tracce di titanio, manganese, fosforo e rame.

Nei punti MO21, MO22 e MO23 (argento, sfondo sopra spalla destra Madonna e base angelo a sinistra, Tabella 1, Figg. 13 e 14) sono stati identificati argento, rame e cloro. Potassio, silicio e tenori inferiori di manganese sono riferibili a terre.

Tabella 1

PUNTO XRF	Localizzazione	PUNTO XRF	Localizzazione
MO1 Ombra		MO4 Verde-blu	
MO2 Incarnato			
MO3 Lumeggiatura			
	Fig. 2. Incarnato, mano sinistra Madonna		Fig. 3. Risvolto manica Madonna
MO6 Marrone scuro, ombra		MO7 Marrone chiaro	
MO8 Rosso		MO10 Incarnato guancia, scuro	
		MO11 Incarnato zigomo, chiaro	
		MO12 Lumeggiatura labbro superiore	
	Fig. 6. Manica veste Bambino		Fig. 7. Viso Madonna

<p>MO13 Nero</p> <p>MO14 Marrone medio</p> <p>MO15 Rosso</p>		<p>MO16 Rosso</p>	
	<p>Fig. 8. Sopracciglio occhio sinistro Madonna</p>		<p>Fig. 9. Labbro superiore Madonna</p>
<p>MO17 Verde</p>		<p>MO18a Rosso</p> <p>MO18b Rosso</p> <p>MO19 Oro</p>	
	<p>Fig. 10. Velo Madonna</p>		<p>Fig. 11. Aureola Bambino</p>
<p>MO20 Oro</p>		<p>MO21 Argento</p> <p>MO22 Argento</p>	
	<p>Fig. 12. Aureola Madonna, lato destro</p>		<p>Fig. 13. Sfondo a destra Madonna</p>
<p>MO23 Argento</p>		<p>MO24 Preparazione</p>	
	<p>Fig. 14. Base dell'angelo a sinistra</p>		<p>Fig. 15. Lacuna sopracciglio destro</p>

Indagini micro invasive

I campioni (A, B, C, D), opportunamente preparati in sezione lucida, sono stati sottoposti ad osservazioni con microscopio ottico polarizzatore a luce riflessa e in luce UV. Successivamente, allo scopo di approfondire la conoscenza dei materiali costitutivi, gli stessi campioni sono stati sottoposti ad osservazione e analisi mediante microscopio elettronico a scansione SEM equipaggiato con microsonda EDS, ottenendo informazioni su stratigrafia e composizione elementare dei punti indagati. Le indagini sono state integrate mediante analisi micro Raman⁴⁻⁶.

CAMPIONE A

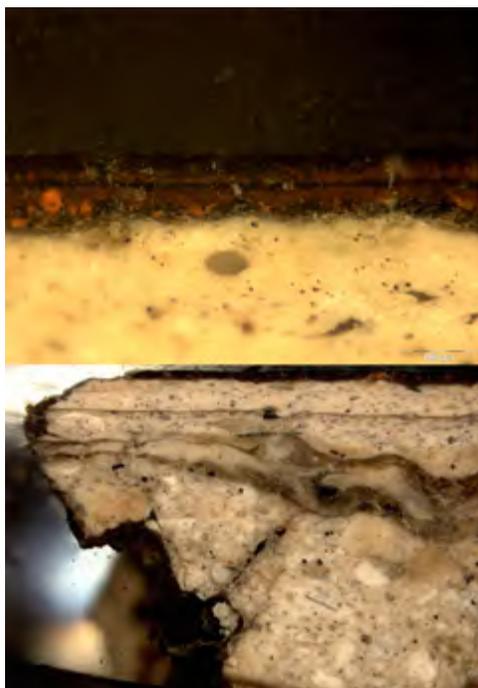
Il frammento A (Tabella 2) proviene dal *recto* della tavola, precisamente dal *maphorion* della Vergine. È presente una stratigrafia complessa, costituita da un primo strato di *impannatura*, uno di preparazione a base di gesso e poca terra, una seconda tela di *impannatura*, altre due stesure di preparazione a base di gesso e terra e quattro strati di pellicola pittorica.

Tabella 2. Campione A

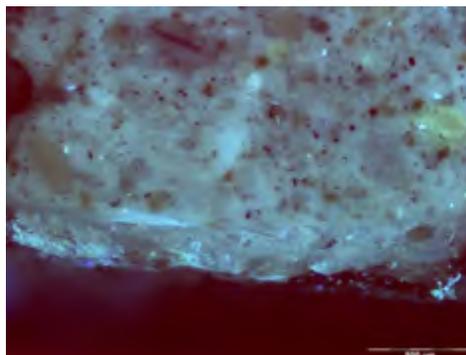
Strato	Indagini stratigrafiche integrate
4	Terre, pigmenti rameici, solfato di bario
3	Terre, minio, nero, carbone, vermiglione/cinabro
2	Terre, ematite, nero d'ossa, vermiglione/cinabro
1	Minio/massicot, calcite, biacca, nero d'ossa
0 ¹	Solfato di calcio, terre, calcite, dolomite, nero carbone
0 ²	Solfato di calcio, terre
	<i>Tela</i>
0 ³	Solfato di calcio, terre, litargirio, nero carbone
	<i>Tela</i>

Gli stati pittorici sovrapposti (Figg. 16-17) sono composti da una prima stesura caratterizzata da particelle di minio/massicot, calcite, biacca, nero d'ossa; da un secondo livello composto da terre, ematite, nero d'ossa, vermiglione/cinabro; da un terzo strato caratterizzato da terre, minio, nero carbone, vermiglione/cinabro; un ultimo strato è composto da terre, rare particelle di pigmenti rameici e di solfato di bario.

Le indagini in fluorescenza UV hanno evidenziato nei livelli di tessuto una fluorescenza celeste chiara riferibile all'uso di colla (Figg. 18-19).



Figg. 16 e 17. Campione A, sezioni stratigrafiche in luce visibile.



Figg. 18 e 19. Campione A, sezioni stratigrafiche in luce UV.

CAMPIONE B

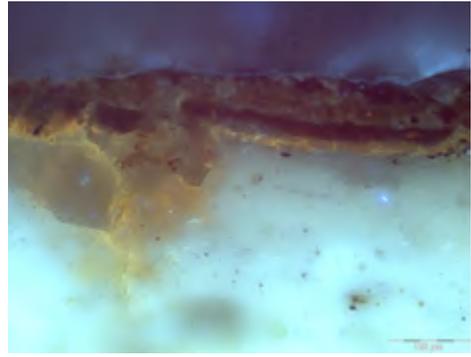
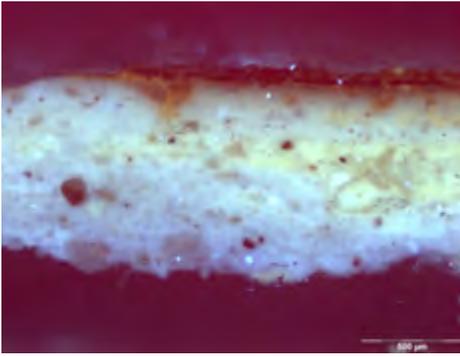
Il campione B (Tabella 3) proviene dal bordo-cornice della tavola. La stratigrafia originale è costituita da: tracce del tessuto dell'*impannatura*, uno spesso strato di preparazione a base di gesso e terre, un ulteriore livello di tessuto di *impannatura*, uno strato di gesso, tracce di lamina d'argento, tre strati di stuccatura non originale (Fig. 20). Seguono tracce di argento, sostanza organica e due strati pittorici (Fig. 21) di spessore complessivo pari a 160 μm : il primo (livello 1), è costituito da minio ed ematite; il secondo (livello 2), è composto da minio, terre, ematite, particelle di nero carbone.

Le indagini in fluorescenza UV hanno evidenziato, in corrispondenza della lamina d'argento più superficiale, una intensa fluorescenza arancione (probabile gommalacca) che, in alcuni punti, penetra all'interno di fratture negli strati della stuccatura (Figg. 22 e 23).

Tabella 3. Campione B	
Strato	Indagini stratigrafiche integrate
2	Minio, ematite, terre, nero carbone
1	Ematite, minio
	Sostanza organica
	Tracce di lamina d'argento
0 ¹	Solfato di calcio, terre, nero d'ossa
0 ²	Solfato di calcio, terre, nero d'ossa
0 ³	Solfato di calcio, terre, nero d'ossa
	Tracce di lamina d'argento
0 ⁴	Solfato di calcio, terre, nero d'ossa
	Tela
0 ⁵	Solfato di calcio, calcite, terre, caolinite, nero d'ossa
	Tela



Figg. 20 e 21. Campione B, sezioni stratigrafiche in luce visibile.



Figg. 22 e 23. Campione B, sezioni stratigrafiche in luce UV.

CAMPIONE C

Il campione C (Tabella 4, Fig. 24) proviene dal *recto* della tavola ed è costituito dalla lamina metallica originaria, seppur molto abrasa, presente sul fondo del dipinto. Sono state effettuate varie analisi sul frammento mediante microscopio elettronico con microanalisi (SEM-EDS). La lamina metallica risulta costituita da argento.

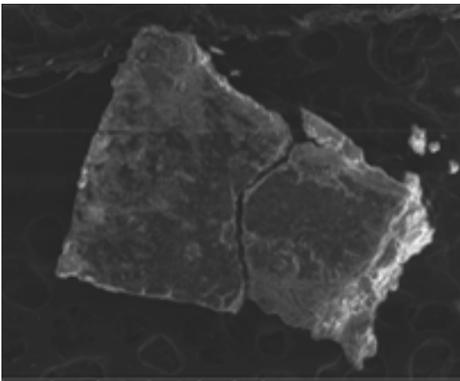


Fig. 24 Campione C.

CAMPIONE D

Il campione D (Tabella 5, Fig. 25) proviene dal *recto* della tavola, in corrispondenza del cielo-fondo blu vicino

all'angolo in alto a sinistra, ed è costituito dalla pellicola pittorica blu sovrapposta alla lamina d'argento.

Le analisi effettuate sulla cromia blu indicano la presenza di rame, piombo, cobalto, arsenico, zolfo, zinco e titanio. Il rame è riconducibile ad azzurrite e il piombo a biacca, la presenza di cobalto può essere riferibile a blu cobalto (probabile residuo di un rifacimento ottocentesco) e le tracce di arsenico e zolfo sono riconducibili ad orpimento.

La presenza di zinco e titanio è correlata a ridipinture con bianco di zinco e bianco di titanio. Le analisi micro Raman⁹ hanno evidenziato la presenza di indaco, azzurrite, ematite, carbonato di calcio, rosso di Marte sintetico, orpimento/realgar, silice e grafite.

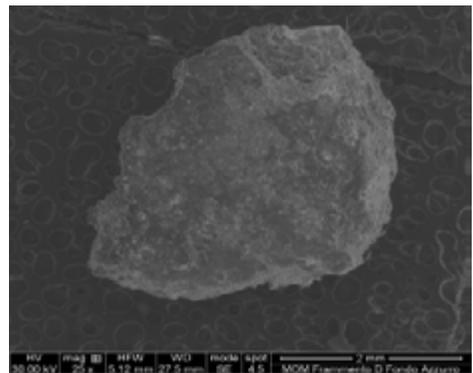


Fig. 25 Campione D.

CAMPIONE E

L'osservazione a luce trasmessa del campione ligneo prelevato dalla tavola ha consentito l'identificazione del genere *Abies* sp., il cui uso appare pertinente con l'area geografica di riferimento¹⁰.

Conclusioni

L'uso di metodologie non invasive affiancato a dettagliate osservazioni macroscopiche e ad indagini micro invasive sull'icona della Madonna Odigitria hanno permesso l'identificazione dei materiali costitutivi e della tecnica esecutiva. L'individuazione dei pigmenti e lo studio della stratigrafia sono stati fondamentali per la comprensione della tavolozza originale e delle ridipinture, fase imprescindibile per la progettazione di un corretto intervento di restauro, in accordo con le teorie moderne e i principi scientifici del restauro.

La tecnica esecutiva appare simile a quella usata nel XIII secolo: gli strati preparatori sono costituiti da gesso, colla, carbonato di calcio, nero carbone e terre naturali. Una impannatura, in tela di lino, è presente tra il supporto ligneo e lo strato preparatorio, in accordo a quanto descritto dal monaco benedettino tedesco Teofilo. Anche sulle tavole di scuola toscana antecedenti al XIII secolo, non è inusuale ritrovare impannatura totali in pergamena o

tela. Il disegno preparatorio è costituito da linee accurate di colore grigio molto scuro, eseguito mediante uso di pennello.

La foglia in argento è stata usata come fondo, sulle aureole e in alcuni dettagli del dipinto ed è stata applicata a missione senza l'utilizzo del bolo. L'argento dorato (meccatura) è stato applicato e decorato con la tecnica del repousse. In passato l'argento era considerato prezioso quanto l'oro, pertanto il suo utilizzo rappresenta un elemento che denota inequivocabilmente grande pregio e una committenza provvista di ingenti risorse. La conferma dell'impiego dei fondi argentei è indicata dallo stesso Teofilo, che descrive dettagliatamente le modalità di preparazione e applicazione delle foglie metalliche tramite la chiara d'uovo.

L'icona è stata realizzata con la tecnica a tempera, utilizzando pigmenti stemperati in un legante proteico, probabile tuorlo d'uovo. Nella tavolozza originale si riscontra l'uso di materiali tradizionali quali pigmenti naturali (come le terre) e prodotti artificiali (come i pigmenti a base di piombo, il nero d'ossa, pigmenti rameici, vermiglione/cinabro).

I pigmenti non originali usati negli interventi di restauro precedenti sono l'indaco, l'azzurrite, il blu cobalto, pigmenti contenenti piombo, orpimento, bianco di zinco, bianco di titanio, barite e rosso di Marte sintetico

Note

¹ Si ringrazia il CNR-IVALSA per l'identificazione del genere (*Abies sp.*). Le indagini sono state condotte con un microscopio BX 51 OLYMPUS dotato di oculari a fuoco fisso di 10 Å \approx e obiettivi a differente ingrandimento (2,5, 5, 10, 20, 50 Å \approx).

² Cfr. Giovanni Travagliato e Mauro Sebastianelli, *supra*.

³ Cfr. Le indagini multispettrali sono state condotte da P. Triolo, cfr. Mauro Sebastianelli, *supra*.

⁴ Le indagini spettroscopiche sono state condotte da M.L. Amadori, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate, Università di Urbino, mediante uno spettrometro XRF (Energy Dispersive X-Ray Fluorescence) X-Met 8000, Oxford Instruments.

⁵ Le analisi micro invasive sono state in parte condotte da C. Pellerito, Dipartimento di Fisica e Chimica, Università di Palermo e sono state finanziate da fondi di ricerca del progetto PON03PE_00214_1 Nanotechnologies and Nanomaterials for Cultural Heritages (TECLA) di cui è responsabile scientifico il Prof. Bruno Pignataro, dello stesso dipartimento universitario. Una parte delle analisi micro invasive è stata condotta da M.L. Amadori e V. Raspugli, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate, Università di Urbino.

⁶ Sono stati utilizzati i seguenti microscopi: microscopio elettronico a scansione Quanta FEI 200 (Philips) dell'Università di Palermo e microscopio elettronico a scansione THT303 Hitachi Tabletop Microscope dotato di sonda EDS con software dedicato Quantax 70, Università di Urbino. Le analisi qualitative dei vari elementi presenti nel materiale sono state effettuate per mezzo di un sistema micro analitico EDX (30KeV, 100 s, 0.6 Torr) (ESEM/EDX).

⁷ Le analisi micro Raman sono state condotte da F. Amato e C. Miccichè presso il *Laboratorio di Spettroscopia Raman* del CHAB dell'*AtenCenter* dell'Università di Palermo, di cui è responsabile il Prof. S. Agnello. È stato utilizzato un LabRam (Jobin Yvon-Horiba) HREvolution equipaggiato con un laser rosso 633 nm e una cella refrigerante Peltier (-70°C) CCD detector con 1024 x 256 pixels; risoluzione spettrale di 6 cm⁻¹, risoluzione spaziale di 1 μm². Le indagini sono state eseguite localmente su un campione polverulento disponibile individuando con risoluzione micrometrica delle zone cromaticamente distinguibili e valutando le caratteristiche degli spettri. È stata poi eseguita una ricerca bibliografica al fine di attribuire gli spettri a pigmenti noti.

⁸ Cfr. Normale UNI EN 16085: 2012 Conservazione dei beni culturali - Metodologia per il campionamento dei materiali costituenti i beni culturali.

⁹ Lo strumento è fornito di detector SSD X-Flash, di un tubo radiogeno con anodo bersaglio al rodio e possiede uno spot con diametro di 6 mm. Il tempo di misura applicato è di 40 secondi (30 sec a 8KV, 10 sec a 40 KV), i dati sono espressi in conteggi per secondo (cps). I dati sono riportati distinguendoli in base alle condizioni operative utilizzate: in nero a 8KV e 50 μA e in rosso a 40 KV e 8 μA. Gli elementi rilevati in tenori inferiori ai 100 cps sono considerati in tracce.

¹⁰ Per ogni pigmento sono state ottimizzate le condizioni sperimentali ideali di misura (linea raggio laser, filtri, tempi di acquisizione, accumuli, ingrandimento obiettivo microscopio). Le attribuzioni a pigmenti noti sono state effettuate confrontando i dati di letteratura con quelli di laboratorio; Cfr. *Spectrochimica Acta Part A* (57) 1491-1521, 2001; J. Raman Spectrosc. (39) 560-568, 2008; *Spectrochimica Acta Part A* (53) 2159-2179, 1997.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Novembre 2019
Presso la ditta Photograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valentina Tusa - per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Valeria Patti