

SOPRINTENDENZA PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI  
DI CATANIA

# La Nunziatella sopra Mascali

a cura di GIOVANNA BUDA

REGIONE SICILIANA  
ASSESSORATO DEI BENI CULTURALI E DELL'IDENTITÀ SICILIANA  
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI E DELL'IDENTITÀ SICILIANA

SOPRINTENDENZA PER I BENI CULTURALI ED AMBIENTALI  
DI CATANIA

# La Nunziatella sopra Mascali

a cura di Giovanna Buda

Regione siciliana  
Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana  
Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana  
Palermo 2015

## Gli affreschi di Nunziatella, un racconto celato

La facciata modesta di impronta ottocentesca della Nunziatella non prelude in nessun modo al tesoro artistico che si cela dentro. Gli affreschi, meglio dire gli avanzi di affreschi, interessano l'abside e la parete sud della chiesa. Nell'abside si distingue con chiarezza una composizione unitaria nel catino absidale, mentre sulla parete circolare sotto il catino ci sono frammenti disparati che non indicano alla prima osservazione una definita idea compositiva.



1

La composizione pittorica del catino absidale ha in centro la figura del Cristo in trono, benedicente, racchiuso nella mandorla, forma geometrica ottenuta per l'intersezione di due cerchi. Ai lati della mandorla quattro angeli la sorreggono. Lo spazio descritto della composizione è astratto. Gli angeli non reggono la mandorla in un ipotetico cielo, bensì occupano superfici limitate da linee orizzontali alle quali si rapportano le figure, dalla stessa mandorla e dai margini del catino. Così l'organizzazione della superficie emisferica del catino si basa sulla compartizione astratta simmetrica più che sull'intento di ricreare uno spazio ipotetico.

Sotto il catino absidale, delimitata da una linea color terra rossa c'è una composizione difficilmente individuabile e probabilmente non unitaria, bensì una serie di elementi uniti da un possibile significato che dovrebbe scaturire dalla loro giustapposizione e dal ruolo che deriva dalla collocazione nell'abside. A sinistra abbiamo una testa nimbata di una figura di cui altri frammenti sono conservati in uno stato insufficiente per la ricostruzione dell'intera figura. Al margine opposto, a destra, riconoscibili con certezza sono i volti della Madre di Dio con il Bambino, con il nimbo crucifero (fig.1). Un frammento inferiore della stessa composizione, nonché l'altezza della figura data dalle teste ben visibili e la linea inferiore che delimita in basso la figura, indicano che la Vergine è seduta. Piccoli frammenti di linea color terra rossa, suggeriscono che la superficie sotto il catino era composta da più elementi separati.

Sulla parete destra della chiesa sono stati rinvenuti i resti di due figure in piedi. Dalla prima sono rimasti i piedi e il lembo inferiore del manto, dalla seconda, la testa nimбата di un santo. I frammenti pervenuti non sono sufficienti per individuare con certezza i nomi dei santi.

Pur non essendo completo l'affresco, danneggiato in seguito agli interventi nel tempo, appare incontestabile il valore artistico dell'opera. Un disegno chiaro ed espressivo, una linea sicura, tratta da una mano sapiente, raffinata e sperimentata, quasi da sentir la freschezza dell'esecuzione. Tutto nei precisi modi tecnici caratteristici del medioevo.

Senza tentennamenti riconosciamo che siamo di fronte a una pittura del tempo quando l'Italia respirava l'aria bizantina, molto prima che Giotto aprisse la strada per quella che sarebbe diventata la grande arte italiana.

Non siamo in possesso di testi scritti dell'epoca della costruzione della originaria chiesa o dell'epoca della sua decorazione. Tuttavia il poco che ci resta dell'affresco originario si presenta come materiale consistente che permette di indagare la tecnica di lavorazione, il contesto storico culturale nel quale è stata realizzata l'opera, i collegamenti e le influenze stilistiche e il luogo di questo monumento nel contesto dell'arte medievale della Sicilia orientale. Siamo in presenza di uno di tanti monumenti minori del patrimonio storico artistico della Sicilia. Il risultato della ricerca ha certamente un'importanza sul piano locale. È altrettanto innegabile che rappresenta un prezioso contributo per la conoscenza di un periodo della storia siciliana in un più vasto contesto territoriale.

È opportuno percorrere la storia recente di questo affresco. Non è possibile sapere quando viene imbiancata la chiesa per celare gli antichi affreschi. Sappiamo che prima della seconda guerra mondiale un piccolo frammento di affresco era visibile, anche se a quel tempo nascosto dietro il "fastigio dell'altare"<sup>1</sup>. Possiamo presumere che per vicende sconosciute gli affreschi che interessavano estese superficie delle pareti interne erano in tale stato di degrado da non poter più svolgere la loro funzione liturgico decorativa. Infatti, in seguito ai lavori di restauro le superfici affrescate scoperte risultano molto limitate e assai degradate, probabilmente così si presentavano al momento della copertura delle pareti con una pittura bianca.

Comunque l'esistenza del pregiato affresco entra nella coscienza pubblica in seguito al sopralluogo fatto da Enzo Maganuco e la pubblicazione di un piccolo opuscolo nel quale al frammento dell'affresco di mm. 341x228 dedicava poco più di una pagina. Il testo ricordato trattava per lo più degli affreschi della Chiesa di tutti i Santi in Randazzo, detta Chiesa degli Agatoi. In seguito lo scritto sugli affreschi della Chiesa degli Agatoi non sembra aver destato molto interesse, forse per la scomparsa della stessa chiesa durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Fortunatamente abbiamo in questo piccolo testo, con delle foto in bianco e nero, una molto accurata e precisa descrizione dell'iconografia, della tecnica e dei colori usati. E questo materiale acquista un'importanza speciale nel tentativo di comprendere lo stato dell'arte nella zona ionico etnea al tempo dell'esecuzione degli affreschi della Nunziata. Dobbiamo alla scoperta del primo frammento degli affreschi della Nunziata non solo una precisa descrizione, ma il riconoscimento del valore artistico e la sua datazione storica. Il fatto ha provocato quel primo impulso da far entrare nella coscienza pubblica e diventar oggetto di interesse dei cultori di storia patria. Un insieme di rievocazioni hanno preparato le condizioni che hanno condotto al restauro della chiesa.

1 MAGANUCO, 1939.

Va notato che all'epoca della scoperta dell'affresco le conoscenze storiografiche con riguardo al mondo bizantino erano alquanto sommarie. Infatti gli studi di bizantinologia erano in fase di sviluppo iniziale, processo che si è intensificato in seguito ed ora possiamo far uso dei suoi risultati. Il Maganuco riconobbe il valore eccellente degli affreschi, ma non seppe inquadrarli nell'ambito dell'arte bizantina, tutto andava collocato in quel grande contenitore con l'etichetta di medioevo. Il termine bizantino era associato più all'architettura. Il Professore utilizzò il termine bizantino con riguardo ad alcune chiese della Valle dell'Alcantara. All'epoca erano conosciuti gli studi sui monumenti bizantini, effettuati da Paolo Orsi e forse lo studio di grande valore mai tradotto in italiano dell'inglese E. H. Freshfield sulle strutture chiesastiche bizantine pubblicato a Londra nel 1918.

La composizione del catino absidale venne svelato durante i lavori di restauro degli anni 1985-1990. Il fatto non produsse un effetto sensazionale nonostante il suo valore artistico e storico culturale di notevole importanza. Nei testi dedicati al monumento continuava ad essere citato l'autore che scoprì il primo frammento più di sessant'anni prima.

L'incontro con l'affresco così come appariva dopo il primo restauro, produsse su di me un tale effetto che sentii il dovere di saperne di più. Era impossibile convivere con un tale monumento che gridava di voler farsi conoscere, era un compito da esaudire. Con questa carica e con il sostegno dell'amministrazione provinciale nacque nel 2003 uno studio sui monumenti bizantini attorno l'Etna, la Nunziatella essendo il perno dello studio. Seguirono una serie di conferenze pubbliche e visite turistiche. Il volto del Cristo di Nunziatella apparve in molte pubblicazioni. In un testo del 2005, accanto ad una analisi iconografica e stilistica, formulavo una serie di auspici riguardo alla protezione e promozione dell'opera. Oggi con soddisfazione constato che il completamento del restauro ha risposto a quelle aspettative. L'affresco è stato svelato per intero, quello che era da scoprire da sotto l'intonaco, la chiesa è completamente funzionante e l'affresco appare protetto dall'insieme architettonico e dalla calma e dalla luminosità del colore delle pareti. È proprio il momento di rivedere, aggiornare l'analisi dell'affresco, nella luce soprattutto del completamento del restauro. Tutto come un rendiconto di un'attenzione durata qualche tempo, un racconto, affinché coloro che hanno a cuore questo monumento abbiano uno strumento di approfondimento, di riflessione e, perché no, di nuove avventure della conoscenza e ricerca.

A restauro ultimato, si possono fare affermazioni argomentate sull'estensione degli affreschi. Essi coprivano l'abside per intero. Il programma iconografico originale era nei limiti dei canoni della decorazione liturgica delle chiese orientali e la tradizione dell'adattamento alla forma basilicale dell'Italia meridionale. Come conseguenza della concezione, specialmente nell'Oriente cristiano, della non uniformità spirituale dello spazio architettonico della chiesa<sup>2</sup>, la zona dell'altare, l'abside, veniva investita della maggiore importanza. Le raffigurazioni che coprono questa superficie erano caratterizzate da un contenuto teologico particolare. Il dipinto rifiorito nell'abside della Nunziatella evoca questo quadro antico.

2 Lo spazio dell'edificio di culto e quello cristiano per eccellenza non è spiritualmente uniforme. La zona dell'altare, nelle chiese cattoliche l'altare maggiore, ha una carica spirituale maggiore. La ricerca della forma architettonica della chiesa cristiana, soprattutto nel primo millennio, puntava a mettere d'accordo i significati spirituali con l'espressività delle forme architettoniche. Il decoro liturgico divenne il terzo elemento in questa equazione. Tutto l'insieme mirava a costruire una precisa realtà sensibile del culto cristiano sul piano liturgico. Basta pensare al Mausoleo di Galla Placidia di Ravenna o alla Chiesa della Martorana di Palermo, che conserva parzialmente l'impianto originale del XII secolo.

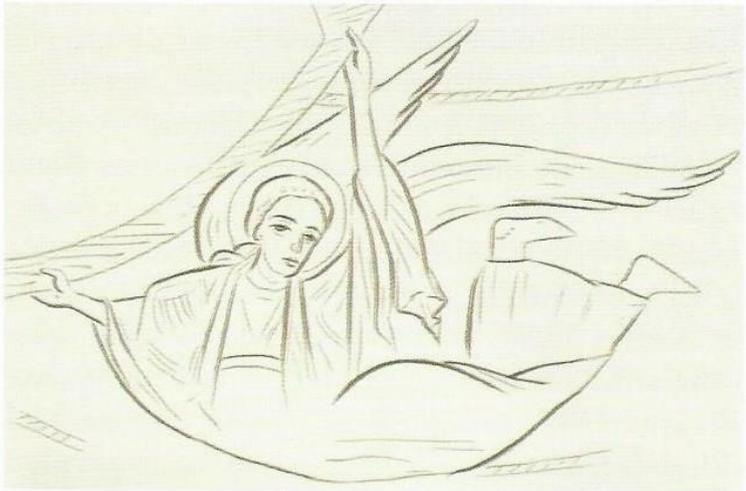


2

Così la parte superiore, il catino, il luogo più importante tra gli elementi architettonici dell'interno della chiesa accoglie una raffigurazione puramente teologica, che racchiude in se il significato ultimo e simbolico dello spazio di culto, cioè la casa del Signore e la meta del cammino del cristiano, "un'autentica direzione spirituale nella vita cristiana e soprattutto

nella preghiera”<sup>3</sup>. La parte centrale della composizione raffigura il Cristo in gloria (fig.2), in trono, il Signore dell’Universo, che porta la Legge, il Libro, benedice coloro che a Lui si rivolgono, racchiuso nella mandorla. Usata nell’arte paleocristiana, questa forma entrava a far parte del vocabolario plastico dell’arte cristiana occidentale per tutto il medioevo. I quattro angeli che sorreggono la mandorla suggeriscono il Cielo, ma non reclamano di trovarsi in uno spazio celeste. Le figure degli angeli (fig.3,4) occupano quattro superfici delimitate in basso da una linea come un piano di appoggio, nel rispetto dell’idea della gravità. Piuttosto la compartimentazione della superficie esterna alla mandorla lega in una composizione astratta simmetrica gli elementi, angeli, che per la loro composizione e atteggiamento appartengono allo spazio ipotetico celeste, le figure degli angeli appaiono come in volo. Qui l’iconografo, non può essere chiamato altrimenti, ci indica chiaramente che lui non racconta una storia, sia anche divina, lui afferma una verità teologica. D’altronde il rigore iconografico è corredato di una tecnica di esecuzione sapiente e raffinata.

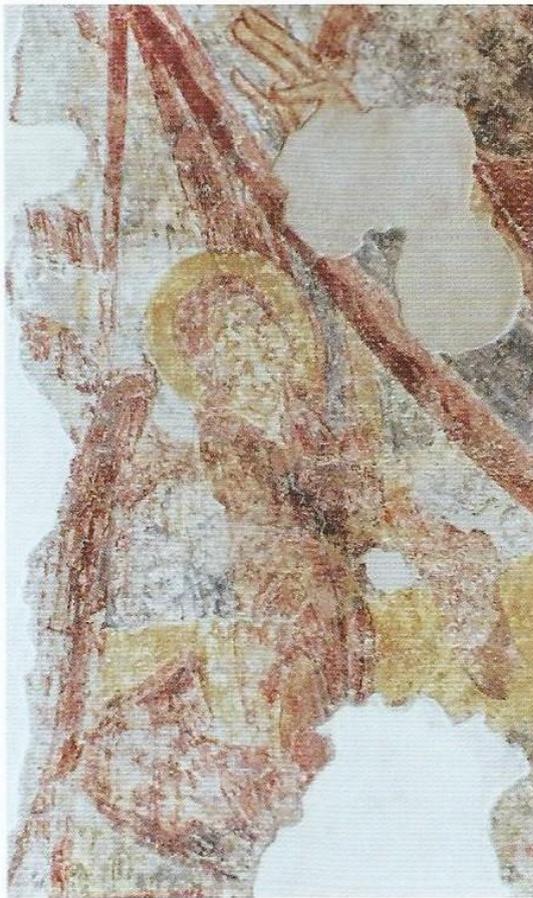
La parete semicircolare dell’abside sotto il catino si presenta ben delimitata da quest’ultimo. Tre frammenti conservati in uno stato così danneggiato da crear impedimenti insormontabili per la individuazione della rappresentazione pittorica. È assolutamente individuabile il frammento verso il margine destro, del quale una parte era visibile alla prima scoperta dell’affresco, la testa del Cristo Bambino con il nimbo crucifero, elemento definitorio. In seguito al primo intervento di restauro è stato scoperto parte del volto della Madre di Dio. La possibilità di individuare il contenuto della rappresentazione si rafforzò. Infatti non si poteva più parlare del tema “Cristo tra i dottori”. D’altronde la supposizione del Maganuco nell’opera citata ci appariva non sostenuta anche dalla posizione marginale del volto di “Gesù giovanetto” (come credeva il Professore) nell’insieme della composizione. A restauro ultimato, abbiamo un altro piccolo frammento della stessa composizione – la mano sinistra che sorregge il Bambino. La disposizione dei due frammenti ci permette di riconoscere l’immagine della Madre di Dio con il Bambino seduta. La sua posizione, al margine destro della superficie curva della parete, nel caso che si tratti di una scena unitaria, poteva essere la scena dell’Adorazione dei



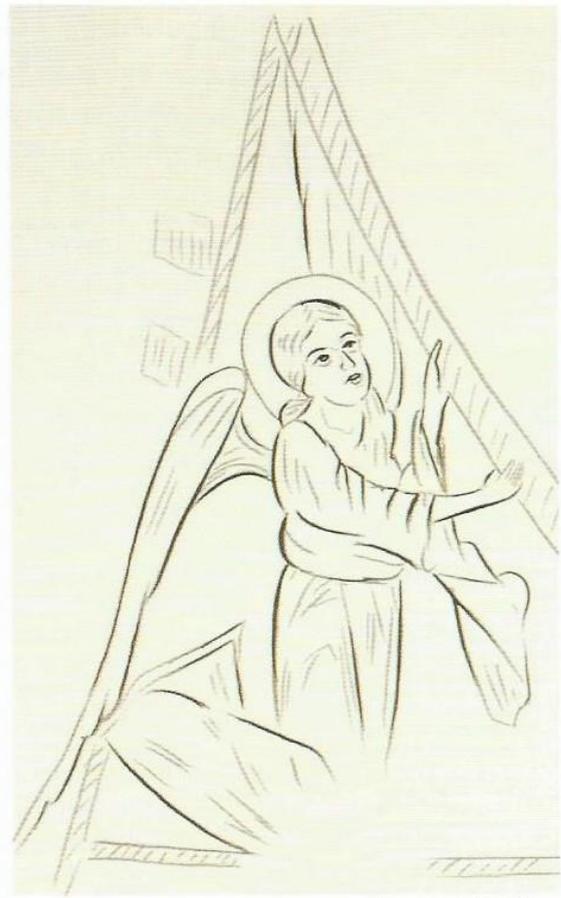
3

Disegno V. Mutu

3 USPENSKIJ 1995.



4

*Disegno V. Mutu*

Magi, una scena appropriata per questo luogo, dato che rappresenta l'affermazione dell'Incarnazione del Verbo, verità teologica massima della fede cristiana. Siamo comunque costretti ad abbandonare questa possibilità per ragioni fondate. La testa nimbata al margine opposto, a sinistra, della parete non è riconducibile ad un personaggio della scena dell'Adorazione dei magi, per trattarsi di una composizione che copre l'intera parete curva dell'abside. Di più, certi avanzi di color rosso, indicano la presenza delle linee divisorie verticali, che rafforzano l'ipotesi che l'affresco di questa parte della parete, sotto il catino, era composto da figure o scene separate, unite forse solo dal messaggio liturgico che insieme producevano. Non aiuta neanche il frammento mediano che, pur fornendo indizi chiari sulla lavorazione della materia pittorica, la gamma cromatica, tuttavia non permette di individuare cosa rappresenta.

Sulla parete sinistra della chiesa sono stati svelati frammenti di due figure. Dalla prima figura si conserva solo un lembo del manto e un piede. Dalla seconda figura abbiamo la testa, molto rovinata, con il nimbo e parte inferiore del manto ed i piedi. Non è possibile identificare la figura del santo la cui testa è ben delimitata come superficie, ma il volto troppo danneggiato. Sembra di riconoscere l'omoforio a forma di V, segno liturgico episcopale. Il solo cenno della barba ampia, anch'essa solo suggerita non aiuta non più. Eppure questo frammento di affresco è molto prezioso per almeno due risposte che ci fornisce. Al tempo della pittura dell'abside, la chiesa presentava la forma basilicale, probabilmente sul perimetro del fabbricato pervenutoci. Il programma iconografico, interessava non solo l'abside, ma almeno le pareti laterali. I colori usati, la lavorazione plastica e l'impianto compositivo delle figure, denotano la contemporaneità dell'esecuzione degli affreschi dell'abside e delle pareti laterali. Le figure

così come le possiamo osservare sono contornate da una linea color terra rossa. La testa della seconda figura investe la linea di demarcazione superiore, così come era uso comune nella tradizione bizantina. La persona rappresentata non veniva impostata come in uno spazio distinto da quello nel quale si trova lo spettatore, bensì al contrario, tendeva a includere lo spettatore nel suo spazio. Si realizzava questo con la prospettiva rovesciata, lo sguardo rivolto verso chi guarda e anche con l'uscire dal riquadro (l'effetto che oggi crea il cinema a 3D). La compartimentazione della superficie affrescata, conservata in questo frammento, indica che si tratta di una teoria di santi che occupava il primo registro, quello più vicino allo spettatore, il fedele cristiano del tempo, con la funzione di esempi di vita cristiana. I registri superiori, affrontavano temi che narravano la Storia divina, o rappresentavano verità teologiche. Ma qui la nostra supposizione è libera da qualsiasi certezza, al di fuori del fatto che, esistevano altri registri di scene in completamento del programma iconografico.

Gli affreschi in tutti i frammenti svelati seguono la stessa formula cromatica, nella tradizione già consacrata, in tutto il mondo bizantino dopo l'anno mille. Dobbiamo ricordare che la decorazione delle chiese seguiva due formule principali. Le chiese delle corti dei sovrani o comunque del committenti ricchi impiegavano il mosaico vitreo, molto costoso. Il fondo sul quale si dispiegavano le figure e le scene rappresentate era di norma dorato. Nelle chiese dei monasteri e delle comunità povere si usava l'affresco. Qui il colore di fondo era un blu scuro. I colori caldi della pittura delle figure e delle scene creavano un intenso contrasto nell'atmosfera della illuminazione moderata o alla luce delle candele, l'emergere delle figure dipinte dal fondo scuro creava forti effetti per la sensibilità spirituale dei fedeli nella preghiera.

L'affresco non era meno valido del mosaico. La virtuosità degli iconografi affrescatori permetteva di ottenere effetti plastici di grande raffinatezza. Abbiamo innumerevoli esempi di monumenti pervenuti. Gli affreschi di Nunziatella fanno parte di quella realtà delle chiese minori, affrescate, che per le vicissitudini del tempo non troviamo nei documenti scritti. Nunziatella non è un caso isolato, la scomparsa Chiesa degli Agatoì di Randazzo, la superstite abside della Chiesa dei Quattro Dottori della Chiesa di San Marco d'Alunzio, un grazioso affresco con la Dormizione della Vergine in una sperduta chiesetta nel territorio di Alcara Li Fusi, sono esempi che confermano quanto affermato.

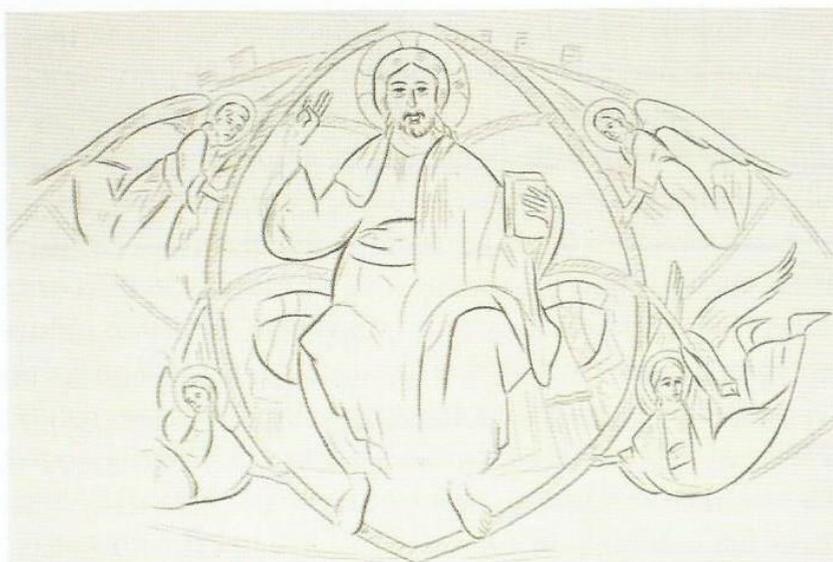
Sullo sfondo blu della tradizione bizantina, le raffigurazioni si dispiegano in pochi colori, terre rosse e gialle, terra d'ombra e bianco. Lo stesso blu del fondo in vari gradazioni è usato per dipingere le vesti. La preoccupazione dell'affrescatore, non riguardava la ricchezza dei colori, quanto la loro armonizzazione nel sostenere un disegno preciso. Infatti, al di là delle differenze di esecuzione, tutti i frammenti di affresco presentano una omogeneità e un equilibrio cromatico.

Il disegno delle forme e dei particolari, la stilizzazione, insieme alla composizione generale delle scene, l'applicazione dei colori, sono gli aspetti che definiscono la specificità dell'opera e ci permettono di inquadrarla nei limiti del genere artistico e fare la datazione dell'affresco. Tutto ciò nella luce dello stato generale dell'arte del tempo. Va ricordato che per tutto il medioevo nell'arte si poteva parlare di linguaggi definiti, di vocabolari delle forme. Uno stile viene associato ad una epoca grazie soprattutto all'individuazione del linguaggio plastico.

La figura di Cristo in trono, benedicente rispetta tutti i canoni dell'icona così come formulati dal Concilio Quinsesto, detto in Trullo, del 692. Il volto, le proporzioni geometriche ed i dettagli, la disposizione e il ritmo delle pieghe dei vestiti, il trono con i cuscini, il libro



5



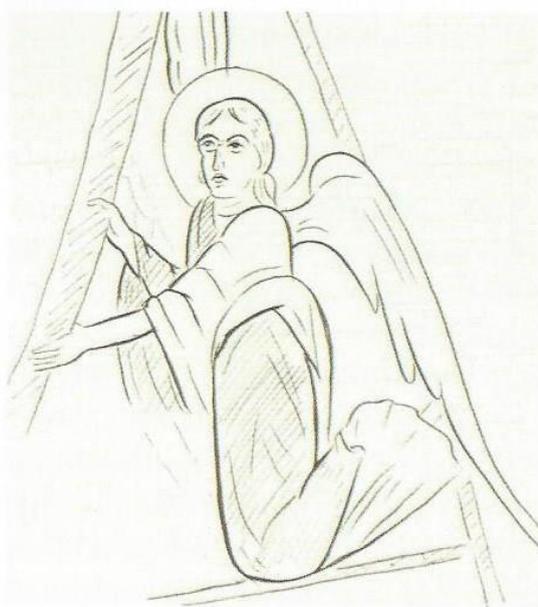
Disegno V. Mutu

in prospettiva rovesciata, la mano benedicente, sono tutti elementi concreti del vocabolario plastico dell'iconografo bizantino (fig. 5). Il grafismo geometrico delle forme, le luci delle vesti indicano le conquiste dell'arte a partire dell'epoca comnena, secolo XII. Le figure degli angeli che sorreggono la mandorla, nella trattazione dei volti, con qualche differenza di cui parleremo in seguito, nei ritmi che seguono le figure per intero e nei vestimenti di ciascuno, le forme delle ali, la loro disposizione e l'accennato movimento, sembrano tutti questi elementi a concorrere ad un insieme armonico e grazioso. E un esempio di come l'arte bizantina, anche quando sembrava essere agli antipodi dell'arte antica ed ellenistica, per la sua capacità di far propria l'armonia ed eleganza delle articolazioni delle forme, mai senza una propensione verso un ordine un po' astratto, conserva con l'antichità greca un filo conduttore nell'infinito succedersi delle espressioni artistiche, dovute al cambiamento dei gusti, delle mode, di concetti filosofici e religiosi.

Nonostante l'affresco ci è pervenuto in uno stato di conservazione precario, si impone alla prima vista la perizia e la raffinatezza dell'esecuzione. Le proporzioni della figura, l'esat-



6

*Disegno V. Mutu*

tezza e l'espressività delle linee, la rispondenza ai canoni (schemi costruttivi geometrici e la particolarità dei dettagli, occhi, naso, bocca, orecchie, vesti), assicurano l'espressione insieme plastica e teologica, acquisita dalla tradizione bizantina durante un lungo cammino<sup>4</sup>. In una successione di volti di Cristo noti nella storia dell'arte bizantina, partendo dal Cristo Pantocratore di Daphni a quello di Cefalù, il Cristo di Nunziatella sta con grande onore, ricordando un po' il Cristo della Chiesa di Nerezi nei Balkani del XII secolo. La figura di Cristo segue rigorosamente il canone nei minimi dettagli, compresi gli accessori, come il trono. Sorge un solo dubbio, il nimbo crucifero del Cristo che non ha il colore giallo oro, sembra disegnato sul fondo blu di una gradazione inferiore. Forse era dorato e il mordente non resistette nel tempo e causò la caduta della foglia d'oro. Resta una supposizione probabile. Il nimbo crucifero non comporta le lettere O, Ω, N, che significa "colui che è"; un rombo decorativo sulla croce del nimbo indica che le lettere non c'erano.

Va notata la specificità della tecnica pittorica, tributaria in gran parte alla tradizione delle icone dipinte a tempera. Gli effetti cromatici e volumetrici si ottengono per via di applicazione di molti strati di colore in una rigida successione. Si parte da un disegno perfetto che delimita le superficie da colorare. Ulteriormente le parti luminose si trattano con strati successivi di colore sempre più chiari e le ombre con tonalità più scure. Si conclude con il rifare il disegno e l'applicazione di luci con un colore chiaro, anche bianco. Questo modo di lavorazione della superficie dipinta fa sì che anche se nel tempo, per varie cause, vengano meno alcuni strati di colore, è sempre possibile riconoscere la qualità plastica della pittura, grazie alla particolarità tecnica che richiede perfezione nell'esecuzione di tutte le operazioni successive che completano il dipinto.

La composizione del catino absidale mostra la più chiara unitarietà, soprattutto cromatica. Se si ammette, come sembra probabile, che l'opera è frutto di più mani, possiamo ipotizzare che l'iconografo principale, quello che ha realizzato la figura di Cristo, ha dipinto anche la figura dell'angelo in basso a sinistra del Cristo, almeno (fig. 4). Mentre il volto dell'angelo (fig. 6) in alto a destra del Cristo sembra essere dipinto da un'altra mano cui appartiene anche la

4 A. GRABAR, 1994.

figura del santo sotto il catino absidale. Le figure sono accomunate da una modellazione più delicata in opposizione alla rigidità lineare maggiore della figura del Cristo e dell'angelo in basso a sinistra della mandorla. Le altre due figure di angeli, per lo stato avanzato di deterioramento, è difficile accostarle alle altre, ma tutte insieme completano l'armonia dei ritmi plastici che, anche sul piano della struttura decorativa della composizione, contribuiscono all'effetto generale, come un campo accogliente per la forma della mandorla che delimita e mette in evidenza il messaggio teologico per mezzo della figura di Cristo. La rigida simmetria della composizione del catino si arricchisce con la variazione del disegno degli angeli e dei loro volti, fatto che accresce il valore plastico del dipinto.

Sul piano del linguaggio plastico, nel definire lo stile e tentare di datare l'opera, maggiore problema pone il volto di Cristo Bambino. È dipinto da una mano esperta, linee eleganti, espressive e ferme. Il volto del Bambino (fig.1) ha l'espressività delle icone, ma sul piano plastico e convenzionale appare come una libera interpretazione, cosa impensabile in quei tempi. Il volto del Bambino respira un'aria di altri tempi, anche precedenti all'esecuzione dell'affresco del catino. Il nimbo crucifero, anche questo è una libera interpretazione, la croce non regolare, il decoro a rene. La forma della testa non risponde al canone già affermatosi, basta osservare qualche icona della Madre di Dio Odigitria del tempo, per esempio la più nota, conosciuta con l'appellativo "di Vladimir", uscita da uno studio di Costantinopoli della metà del XII secolo. Il collo troppo stretto rispetto alla testa non segue lo schema geometrico canonico, le pieghe dei capelli non raccolte nei ritmi conosciuti, il poco del manto che ci appare è piatto senza alcuna articolazione di pieghe come era solito far uso. Del volto della Madre di Dio appare troppo poco per spingersi a commenti, anche se il solo contorno del viso per quanto appare, può indurre a pensare anche qui a una interpretazione libera della figura canonica. Un frammento di questa scena, rappresentante la mano sinistra che sorregge il Bambino, ci convince che la composizione rispetta tuttavia il canone bizantino. Probabilmente si tratta della Madre di Dio Odigitria. Ma l'aspetto più importante che differenzia questo frammento dalla composizione del catino absidale è l'uso del colore (fig.1). Nella composizione del catino non si riscontra l'uso del nero. Quando serve una linea scura, l'affrescatore usa il blu dello sfondo. Si potrebbe sospettare, per qualche accento, l'uso della terra d'ombra o della terra di Siena, impiegata per la figura del angelo in alto a sinistra del Cristo, per rafforzare la terra rossa. È possibile che durante la rimozione della pittura bianca, si sia perso parte del colore superficiale dell'affresco, oppure danneggiamenti anteriori alla copertura bianca potrebbero aver allontanato parte del colore iniziale; ma l'intera composizione non presenta alcuna traccia di nero. Ciò induce a pensare che non sia stato usato.

Mentre nel frammento con il Cristo Bambino le linee sono nere. Nel frammento più in basso, scoperto durante il restauro osserviamo l'uso di una tinta violacea, colore che non si riscontra nella composizione del catino. Sempre in questo registro, il frammento mediano della parete curva dell'abside vede incontrarsi il blu e il rosso nelle tonalità scure di una tinta violacea. Siamo di fronte non solo a mani diverse, ma anche a tempi diversi di esecuzione. Il trattamento delle luci nel frammento mediano indica una vicinanza stilistica alla composizione del catino, anche se il colore fa notare la differenza forse anche temporale di esecuzione.

Per meglio comprendere il contenuto ed il significato degli affreschi di Nunziatella è opportuno vedere la filiazione storica del decoro liturgico della chiesa. Per secoli l'Oriente cristiano ha cercato assiduamente la forma architettonica ideale per il luogo di culto. Allo spazio della

chiesa si è cercato di formulare un programma iconografico. Partendo dal principio che lo spazio del luogo di culto non è uniforme, così le raffigurazioni pittoriche dovevano corrispondere. Nella cupola veniva rappresentato il Cristo pantocratore, Signore dell'Universo, il primo registro di pitture del corpo della chiesa era destinato ai santi, esempi di vita cristiana. Ai registri intermedi corrispondeva una gerarchia più o meno fissa di temi da rappresentare.

In Italia nelle chiese di forma basilicale si è cercato di adattare le soluzioni orientali. Succedeva questo nella parte dell'Italia dove l'influenza greca era maggiore e in Sicilia l'elemento greco era di casa. Le soluzioni greche hanno influenzato e alimentato la creatività cristiana in tutta l'Europa, adattandole non solo alle forme architettoniche, ma soprattutto alle sensibilità locali e anche alle concezioni diverse sul ruolo delle immagini nel culto cristiano.

Così si fa che la cupola della chiesa greca trasporta tutta la sua carica spirituale e di culto sull'abside della basilica, che ospita l'altare; in seguito, l'altare maggiore. La forma del catino absidale richiedeva una composizione particolare. Solo le absidi molto alte, come a Cefalù<sup>5</sup> e Monreale, permettevano l'assimilazione della cupola con il catino absidale. Per le altre absidi il tema divenne il Cristo in gloria, la figura di Cristo in piedi o in trono, spesse volte racchiuso in un mandorla. Un mosaico del IV secolo del mausoleo di Santa Costanza conserva il primo esempio di Cristo in gloria. In seguito si sviluppò il tema *Majestas Domini*, Cristo in trono, che concorre alla rappresentazione del Cristo nelle absidi delle basiliche medievali e del timpano sopra il portone d'ingresso delle chiese gotiche. L'altra fonte è l'icona dell'Ascensione, costruita su due registri: primo registro il gruppo degli apostoli con la Vergine al centro e il secondo registro, angeli che portano la figura di Cristo, racchiusa in un cerchio, più volte in una mandorla, verso il cielo. Proprio questa parte dell'icona dell'Ascensione sta alla base delle tante varianti di composizioni come la nostra, a Nunziatella. Esiste, bensì deteriorata fino a diventare difficilmente riconoscibile un'abside che riprende l'intera icona; si tratta della Chiesa San Filippo di Demena a Frazanò, nel messinese, monastero basiliano di massima importanza nella Sicilia normanna. Si possono vedere il volto della Vergine, figure degli apostoli, riconoscibile quello dell'apostolo Andrea, per la sua barba di particolare forma.

Un'altra variante, Cristo in trono con i quattro simboli, immagine coeva, tributaria alla tradizione bizantina, ma con indubbia identità della scuola Cassinese, la troviamo nella Chiesa Sant'Angelo in Formis presso Capua. Il tema divenne universalmente accettato nell'arte europea fino a perdere la consapevolezza della sua filiazione. Un esempio ce lo fornisce il catino dell'abside di una cappella nel Castello normanno di Adrano, opera di maestranze francesi del XIV secolo.

Analizzando l'affresco di Nunziatella, constatiamo la rispondenza maggiore ai canoni bizantini e notiamo particolare affinità con gli affreschi della scomparsa Chiesa degli Agatoi di Randazzo<sup>6</sup>, oppure dell'abside della Chiesa dei Quattro Santi Dottori della Chiesa, attorno alla quale si articola il museo bizantino di San Marco d'Alunzio. Gli affreschi della Chiesa di San Nicola in territorio di Castiglione di Sicilia, nonché gli affreschi delle due nicchie della

5 I mosaici di Cefalù sono eseguiti dai mosaicisti costantinopolitani. Oltre alla bellezza e purezza dello stile, l'apice dell'epoca comnena, i mosaici non sembrano essere pensati nell'ottica dell'adattamento alla forma architettonica, quanto a dispiegare il meglio dell'arte metropolitana nel rispetto e a supporto della funzione liturgica.

6 E. MAGANUCO, 1939.

Chiesa madre di Savoca<sup>7</sup>, eseguiti tra il XIII e XIV secolo, conservano un'impronta marcante della tradizione bizantina per quanto riguarda l'impostazione generale delle figure, il ritmo dei vestimenti, accessori vari, nonché l'organizzazione generale del programma iconografico. Tuttavia i volti indicano un chiaro allontanamento dai canoni greci, non si fa più ricorso agli schemi geometrici, bensì alla ricerca di una espressività individuale. Una posizione intermedia, appare la Madonna del Pileri, un frammento di affresco trasportato su un supporto mobile ed esposto nella Chiesa madre di Randazzo. Gli esempi riportati indicano il limite alto sotto il quale situare la datazione degli affreschi di Nunziatella.

Dall'altra parte considerato lo svolgersi degli avvenimenti storici, è noto che simili decorazioni di chiese non si sono fatte prima dell'arrivo dei normanni. La trattazione plastica della materia pittorica, il ritmo lineare delle luci, la stilizzazione geometrica fanno riferimento all'evoluzione dell'arte bizantina nel XII secolo. Se a questo si aggiunge il fatto che a partire dell'inizio del XIII secolo si ha un processo rapido di cedere il passo del monachesimo basiliano (greco) a quello benedettino latino, comprendiamo come un linguaggio plastico spiccatamente greco stava diventando poco probabile in questo periodo. Questi ragionamenti ci inducano a immaginare che gli affreschi di Nunziatella datano dalla seconda metà del XII alla prima metà del secolo successivo.

Per quanto riguarda la parete dell'abside sotto il catino, qui va fatto una osservazione. Il frammento all'estremità sinistra, una testa nimbata e avanzi della figura alla quale apparteneva deve essere coeva con la composizione del catino. Mentre il resto, il frammento mediano e la Madre di Dio col Bambino sono posteriori.

Va sottolineato che il valore storico artistico e culturale degli affreschi di Nunziatella va cercato non nella precisa datazione, sempre suscettibile di errori, ma nel suo far parte di una storia dell'arte europea e cristiana, nella quale questo modesto monumento si svela come un tassello di un mosaico più grande che invita a farsi conoscere.

La scoperta dei mosaici pavimentali aggiunge nuove conferme sull'importanza e l'antichità del sito. Una basilica paleocristiana della Sicilia dei secoli VI e VII è venuta alla luce.

Il mosaico si iscrive nella grande mole dei ritrovamenti del vasto territorio dell'Impero romano. Non possiamo ignorare che il VII secolo fu un secolo di intensa attività culturale e che il Cerameo e il monastero di Sant'Andrea super Mascalis parlano di questi luoghi, terre della madre di Gregorio Magno. Una chiesa che veniva decorata con mosaici è difficile pensare che fosse sconosciuta al grande Pontefice, a meno che non siamo proprio al monastero citato nelle lettere di San Gregorio.

Non è difficile inquadrare nel tempo l'esecuzione dei mosaici. Sono i secoli VI e VII che hanno conosciuto una diffusione delle strutture chiesastiche basilicali. Basta solo pensare alla Chiesetta della Contrada Imbischi di Randazzo, o quella di Monte Po sopra Catania. L'arte del mosaico così come si presenta a Nunziatella, se non era il frutto di maestranze meno esperte per committenze meno esigenti, era ciò che a quel tempo restava dall'arte musiva romana.

<sup>7</sup> Affreschi rappresentanti due santi, riportati alla luce negli ultimi anni in due nicchie accanto al portone d'ingresso, che originariamente fungevano in modo simbolico da protasis e diaconicon ai lati della scomparsa abside, sostituita in seguito al rifacimento della chiesa nella prima metà del XV secolo con un portale in stile rinascimentale.