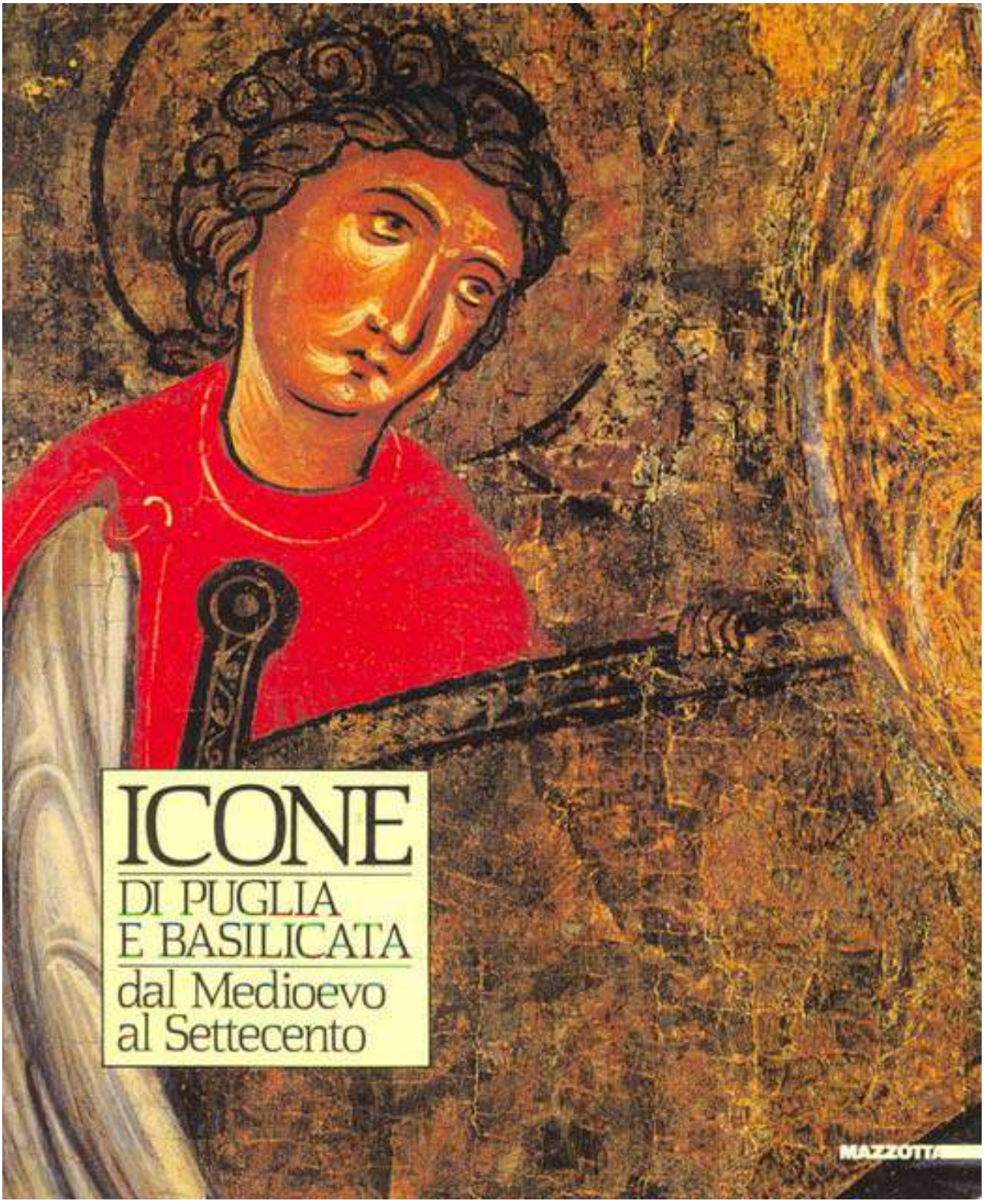


Si ringrazia l'Editore MAZZOTTA per aver autorizzato la pubblicazione di questo ampio stralcio del Catalogo della Mostra organizzata nel 1988 presso la Pinacoteca di Bari. La presenza di piccoli refusi tipografici non è dovuta al testo originale ma alla tecnica di acquisizione elettronica.

L'impaginazione dello stralcio è stata curata dal sito www.iconecristiane.it

Stralcio dal catalogo:

ICONE DI PUGLIA E BASILICATA

DAL MEDIOEVO AL SETTECENTO

a cura di Pina Belli D'Elia

MAZZOTTA

Grandi mostre

1988 Nuove edizioni Gabriele Mazzotta
Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano
ISBN 88-202-0865-2

Sommario

Motivazioni di una mostra 5
"L'onore della icona passa al prototipo": l'eredità del Niceno II 8
Fra tradizione e rinnovamento Le icone dall'XI al XIV secolo 13
Tra Creta e Venezia - Le icone dal XV al XVIII secolo 26
2. Cristo Pantocratore. Inizio XIV sec. 40
3. Madonna con Bambino. XIII sec. 42
6. Madonna con Bambino (Madonna di Ciurcitano). XIII sec. 44
7. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec. 46
8. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec. 48
9. Madonna (frammento). XIII sec. 50
10. Madonna con Bambino (Madonna di Corsignano o Madonna dell'Acqua). XIII sec. 52
11. Madonna con Bambino. Prima metà XIV sec. 54
12. Madonna. XIII sec. 56
13. Madonna con Bambino (Madonna della Neve). Primi XIV sec. 58
14. Madonna con Bambino in trono (Madonna di Ripalta). XIII sec. 60
16. Madonna con Bambino in trono (Madonna dell'Idria). XIII sec. 62
17. Madonna con Bambino in trono e offerenti. Primo quarto XIV sec. 64
18. Madonna con Bambino (Madonna della Madia). XIII sec. 66
19. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec. 68
20. Madonna con Bambino (Madonna della Greca). Prima metà XIV sec. 70
23. Madonna con Bambino (Madonna delle Grazie). Prima metà XIV sec. 72
25. S. Nicola e storie della sua vita. XIII sec. 74
26. S. Margherita e storie della sua vita. XIII sec. 77
27. S. Nicola pellegrino e storie della sua vita. Fine XIII - inizi XIV sec. 80
28. Madonna con Bambino. Primi XIV sec. 83
29. Giovanni da Taranto ? (doc. 1304). Madonna con Bambino. Fine XIII - inizi XIV sec. 86
30. Giovanni da Taranto ? (doc. 1304). Madonna con Bambino (Madonna delle Vergini). Primi XIV secolo. 88
32. Madonna con Bambino (Madonna del terremoto). Fine XIII - inizi XIV sec. 91
33. S. Nicola e donatori. XIV sec. 93
34. Madonna con Bambino (Madonna dell'Arco). 95
35. Madonna con Bambino e Redentore (tavola processionale). XIV sec.? 97
37. Madonna con Bambino. Fine XIV sec. 100
39. Madonna che allatta il Bambino (Madonna di Costantinopoli). Fine XIV sec. 102
43. Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola da Bari. Andrea Rizo da Candia. 104

44. Madonna con Bambino. Andrea Rizo da Candia?..... 107
45. Madonna con Bambino. Ignoto pittore cretese seconda meta XV sec. 109
46. Madonna con Bambino. Ignoto pittore cretese attivo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo.... 111
47. Cristo alla colonna. Angelo Bizamano. 113
48. Madonna in trono con Bambino (Madonna di Costantinopoli). Angelo Bizamano. 115
50. Madonna con Bambino in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria (Madonna di Costantinopoli). Donato Bizamano. 117
51. Madonna con Bambino incoronata dagli angeli (Madonna di Costantinopoli). Donato Bizamano.... 119
53. Madonna con Bambino (Madre di Consolazione). Ignoto pittore cretese prima metà XVI sec..... 121
54. Madonna in trono con Bambino (Madonna del Perpetuo Soccorso). Ignoto pittore adriatico XVI sec. 123
56. Madonna con Bambino (Madonna di Costantinopoli). ZT. 125
58. 16 Storie di Cristo e della Vergine. Giovanni Maria Scupula. 127
59. S.Girolamo e S.Giovanni Battista (scomparti di trittico). Giovanni Maria Scupula. 130
60. Deposizione dalla croce tra S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio da Padova (trittico). Giovanni Maria Scupula..... 132
63. Mandylion (Volto Santo). Ignoto pittore greco XVI sec. 134
65. Madonna con Bambino tra gli arcangeli Michele e Gabriele. Thomas Bathas. 135
66. Cristo Pantocrator. Thomas Bathas. 137
70. S. Giovanni Elemosiniere. Ignoto pittore cretese (?) XVII sec. 139
71. S. Giovanni Teologo in trono. Demetrio Ateniese (Atene, XVII sec.)..... 141
72. Madonna con Bambino (Madre di Consolazione) . Ignoto iconografo adriatico XVII sec..... 143
73. La decollazione del Battista. Victor. 145
74. S. Giorgio e il drago. Ignoto pittore bizantineggiante XVIII sec. 147
76. Reliquia di S. Spiridione. Ignoto iconografo greco del XVIII sec. 149

Motivazioni di una mostra

P. Salvatore Manna O.P.

La ricorrenza del XII Centenario del Concilio ecumenico Niceno II ha provocato in tutto il mondo cristiano una mole di iniziative. Due, e di immediata evidenza, sono le ragioni di tanta attivita: la riconferma della fede nell'incarnazione di Cristo congiunta alla conseguente difesa della legittimita del culto delle icone e l'ecumenicita del Sinodo riconosciuto da Oriente e Occidente e dagli Ortodossi ritenuto come settimo e ultimo della serie.

Quello del Niceno II fu un incontro fra due mondi differenti, pur se concordi sull'essenziale. Le lotte che erano a monte della riunione si erano combattute tutte in Oriente, e vertevano su un problema che l'Occidente non si era posto e di cui non conosceva esattamente i termini, anch'essi tipicamente orientali. Dell'iconoclasmo che infieriva in tutto l'impero, l'Occidente — a eccezione di Roma — non avvertм se non echi lontani e alcuni contraccolpi in determinati settori.

La scarsa conoscenza della problematica spiega la novita dei fatti verificatisi. Chiamato a consulto a diverse riprese e in varie occasioni, l'episcopato occidentale non offrм come soluzione una dottrina unitaria, ma invит risposte differenziate. Emergeva gia quella contrapposizione di sensibilita differenti che apparira evidente nello stesso Niceno II, pur nella riaffermazione indubitabile di una tradizione continua e comune a favore del culto delle icone.

Una situazione analoga ci si poneva dinanzi in occasione della celebrazione del Concilio. Quando l'Istituto di Teologia Ecumenica "S. Nicola" e l'Universita della Basilicata decisero di organizzare un convegno internazionale sull'evento conciliare, apparve consequenziale e necessaria una mostra delle icone di Puglia e Basilicata, che servisse a verificare quale riscontro l'assise ecumenica avesse trovato nel contesto apulo lucano. La partecipazione massiccia dei vescovi dell'Italia meridionale al Niceno II rappresentava uno stimolo ad approfondire la ricerca, finalizzata a una riconsiderazione dell'incidenza della cultura bizantina nelle nostre terre.

Non furono soltanto le conquiste e gli editti imperiali a introdurre in Puglia la lingua greca e la liturgia bizantina. Furono, via via, gli avvenimenti. Uno scambio di popoli, di prodotti commerciali e di idee si verificт in fasi successive dal V airVIII secolo fra l'Impero e l'antica Calabria, oggi Terra d'Otran-to, tanto vicina all'Epuro e alla Grecia. Le migrazioni monastiche del VI (ma avviate gia prima) e dell'VIII secolo, sotto Giustiniano (527-565) e Leone III risaurico (717-741), non costituiscono l'unica motivazione della presenza e influenza della Chiesa orientale, anche se favorirono i rapporti fra greci e latini e crearono buona disposizione reciproca.

A favorire presso di noi la diffusione del cristianesimo sono stati anche i mercanti che, insieme alle merci, hanno portato ed esportato ben altro in e dall'Oriente; e cio e avvenuto senza eventi spettacolari e grosse manifestazioni, ma grazie alle normali relazioni di ogni giorno.

Il monachesimo ha certamente fatto il resto. Sulle nostre terre i monaci greci, amici di Dio e degli uomini, hanno trasfuso e alimentato il tesoro della loro spiritualita, di una visione del mondo costantemente tesa all'ai di la, pur con una organizzazione di vita che risentiva dello stato di provvisorietà tipico di questa terra. La loro presenza non aveva pero difficoltà a farsi accettare da popolazioni grecizzate e animate dalla stessa pieta.

Di qui traggono origine un certo gusto estetico, la particolare liturgia, la lingua e tutto quanto a queste realtà e connesso. La grotta diventa un lembo di cielo, nel quale il monaco si abitua a vivere in compagnia invisibile di questi santi che, ritratti sulle icone o affrescati sulle pareti, occupano gli spazi della sua povera abitazione: la sua vita e un anticipo di quell'eternità beata che sara la definitiva dimora alla fine del pellegrinaggio terreno; o meglio, gli affreschi della cella o le icone ivi presenti stanno a significare che egli vive gia in cielo. Tutto l'ambiente circostante e impregnato di tale spiritualità ed e pieno di una presenza ultraterrena. Sembra riproporsi in questa terra quella Tebaide famosa che ha visto una moltitudine di monaci, ma anche di tanti semplici cristiani, battere le nostre strade alla ricerca dell'Assoluto. Nasceva cosi e si perpetuava quella nuova spiritualità che sospingeva le nostre popolazioni a guardare a Oriente.

E tutto un fiorire di icone di Cristo, della madre di Dio, dei santi, che rappresentavano altrettanti palladi nella caducità di un'esistenza che abbisognava di solidi supporti. UHodigfritria diventa il tipo della Tuttasanta e invade letteralmente le nostre terre; santi orientali e occidentali si dividono senza tensioni il territorio: qui l'Occidente e l'Oriente si scoprono complementari. In questa linea di ripresa e di riscoperta vanno letti i due documenti del patriarca Dimitrios I e del Sinodo Costantinopolitano (14 settembre 1987) e di papa Giovanni Paolo II (4 dicembre 1987). Testi che sottolineano la differente sensibilità orientale e occidentale nei confronti dello stesso problema. Analizzando il programma del movimento iconoclasta, il patriarca lo individua nella "distruzione della realtà dell'incarnazione e nella negazione della

natura divino-umana del Signore, della maternità della madre di Dio, della venerazione rivolta ai santi, della possibilità della santificazione della vita e della materia, del passaggio dalle cose terrene alle realtà celesti e divine mediante la preghiera, della contemplazione, della partecipazione alla divinita; in una parola di tutto quello che era considerato sacro nella Chiesa e nella vita e di tutto cio che stava al centro della spiritualità nell'Oriente ortodosso".

Ma cosa e l'icona? Giovanni Damasceno e perentorio: "L'icona e una rappresentazione che rende fedelmente l'originale, pur avendo una differenza: infatti l'icona vivente, naturale e totalmente fedele del Dio invisibile e unicamente il Figlio che porta in se stesso il Padre nella sua completezza, essendo totalmente identico a lui." Ma quale e la differenza? "Ogni icona del Cristo [...] rappresenta e comprende l'ipostasi del Signore, e questa ipostasi e proprio l'elemento che, attraverso di essa, irradia verso l'esterno. E grazie all'irradiamento e all'attrazione, diventa un mezzo che collega al modello, testimoniando e annunciando la presenza del prototipo."

Di qui si giustifica la mobilitazione delle forze per combattere le mire iconocla-stiche, che tendevano a svuotare dal di dentro la realtà dell'incarnazione. L'icona percio non e un quadro qualsiasi o un oggetto d'arte da proporre al godimento degli occhi, ma una cosa-sacra, un sacramentale, una via alla salvezza. Questo l'insegnamento di fondo, che non era certamente estraneo alle popolazioni dell'Italia meridionale, discepole di una spiritualità che avevano assorbito con il latte materno. E non e solo questione di gusto.

L'intervento papale insiste su un altro aspetto, che appare prevalente, anche se non unico: "In Occidente, il papa S. Gregorio Magno aveva insistito sul carattere didattico delle pitture nelle chiese, utili perche gli illetterati, 'guardandole, possano almeno leggere sui muri quello che non sono capaci di leggere nei libri'; e sottolineato che questa contemplazione doveva condurre all'adorazione dell'unica e onnipotente santa Trinita. E in questo contesto che si e sviluppato, in particolare a Roma nel secolo Vili, il culto delle immagini dei santi, dando luogo a una mirabile produzione artistica."

Ma l'Occidente si ritrova interamente in questa affermazione?

Crediamo proprio di no, almeno per quanto attiene l'Italia meridionale bizantina. Per la verità non manca l'accordo sull'essenziale e sulla funzione dell'arte sacra messa a servizio della fede. La tesi dell'arte per l'arte viene adeguatamente stigmatizzata. "L'arte sacra deve tendere a offrirci una sintesi di tutte le dimensioni della nostra fede. L'arte della chiesa deve mirare a parlare il linguaggio dell'incarnazione ed esprimere con gli elementi della materia colui che si e degnato di abitare nella materia, e operare la nostra salvezza attraverso la materia, secondo la bella formula di S. Giovanni Damasceno."

Il criterio di una giusta complementarità viene qui rispettato, anche se le accentuazioni e i dosaggi sono differenti. In questa prospettiva va segnalata la raccomandazione pontificia di proporre alla venerazione dei fedeli le immagini sacre. La furia iconoclasta che ha imperversato troppo a lungo sembra riceverne la giusta reprimenda.

La lettura dei due testi, nella invocata visione complementare, postula una lettura dell'icona che non sia formale ed estrinseca, ma necessariamente teologica e contenutistica.

A questa impostazione l'esperienza dell'Italia bizantina arreca un contributo essenziale. L'icona nelle nostre terre non e stata un prodotto estraneo, di tardiva importazione. Gli storici dell'arte ci forniranno degli stimoli di riflessione che ci faranno andare a fondo del problema nella sua globalita.

In questo contesto assume rilevanza l'osservazione di Leonid Ouspensky: "Difendendo le immagini sacre, non e solo il loro ruolo didattico, ne il loro aspetto estetico che la chiesa difendeva, e la base stessa della fede cristiana." Di questa coscienza l'Italia meridionale bizantina offre, ne siamo sicuri, una buona testimonianza, rivelando cosi la perfetta comprensione della problematica sottesa. Un certo Occidente, pur difendendo il culto delle icone, non afferro forse la pre-gnanza teoretica e spirituale della controversia iconoclasta e della definizione dogmatica del VII Concilio ecumenico, la quale agganciava, una volta per sempre, l'iconografia alla cristologia. Di fatto, questo Occidente si limita a sostenerne la funzione estetica e didascalica, atta a istruire gli analfabeti e a edificare Il popolo, stimolandolo alla devozione e alla imitazione dei santi (S. Babolin).

L'iconografia e teologia visiva. L'Occidente si accosta con rinnovato interesse all'icona e viene da pensare che non si tratti solo di una moda, ma di una presenza divina nelle icone. Riscoprire l'icona significa recuperare una convergenza, dove potrebbero essere uniti cristiani fra loro separati da secoli di malintesi storici, di incomprensioni dogmatiche e di pregiudizi immotivati.

Chi contempla una icona, soprattutto se si tratta di un occidentale, impregnato di cultura umanistica, finira per sentirsi contemplato. E trasformato. Sara piu vicino ai suoi fratelli provenienti da un altro mondo culturale nel tempo e nello spazio. E, se la sua memoria non lo tradisce, si ricordera che la sua avventura spirituale ha preso avvio con il II Concilio di Nicea (G. Dumeige).

La dimensione piu tipicamente locale proposta dal Convegno di Bari del maggio 1987 e dalla Mostra delle icone di Puglia e Basilicata mira a sottolineare la persistenza e lo sviluppo nelle nostre zone di una presenza bizantina che ne contraddistingue spiritualità e cultura, nella sorprendente convivenza con l'atmosfera e la tradizione latine. Qui si mette alla prova quella complementarità che, vissuta nella consapevolezza, esprime una saggezza antica e sempre nuova. In questa prospettiva ha ragione Fina Belli D'Elia quando afferma che scopo principale della mostra e quello di portare in luce un materiale poco o per nulla conosciuto e offrire una occasione di studio, verifica, approfondimento dei temi e dei problemi connessi, vuoi sotto il profilo religioso e liturgico-cultuale, vuoi sotto l'aspetto piu strettamente culturale.

La mostra, in definitiva, e un tentativo di andare alle radici di un fenomeno per il recupero in profondita, nel tempo e nello spazio, della specifica funzione di significativa cerniera fra Oriente e Occidente riconosciuta al Meridione d'Italia.



Sigillo della tomba di S. Nicola. Bari, Archivio di S. Nicolo.

Hodighitria. Sigillo in centra. Bari, Archivio di S. Nicolo.

"L'onore della icona passa al prototipo": l'eredità del Niceno II

Cosimo Damiano Fonseca

Quanto sia stato decisivo il tornante VIII-IX secolo nella formazione della civilta occidentale e nei rapporti tra l'Oriente bizantino e l'Occidente europeo, la storiografia, ben oltre le suggestioni delle tesi pirenniane, aveva gia messo in significativo risalto. Nei decenni terminali del secolo VIII l'immobilita del vertice del potere nel mondo mediterraneo costituito da Bisanzio subisce vigorosi contraccolpi; l'epicentro mediterraneo del Cristianesimo entra in crisi a fronte di una sempre piщ incidente fisionomia politica e culturale dei territori della Gallia, dove giungono ormai attutiti gli influssi della cultura greca e dove si consolida e si elabora un sistema politico e ideologico che diventa nella sostanza contrapposto e alternativo all'universo bizantino.

In questo contesto maturano le cause dell'iconoclasmo, non certo riconducibili a un solo deterministico referente genetico, ma a una vasta e articolata gamma di condizionamenti che coinvolgono le divergenze tra le tre grandi religioni bibliche — il cristianesimo, il giudaismo e l'Islam —, il peso della eredita ellenistico-cristiana e la tradizione ecclesiastica basata conscguentemente sullo spirito ellenistico nell'impero d'Oriente, gli assetti economici e amministrativo-statuali dell'Impero, i tentativi riformistici intrapresi o propugnati sul piano religioso, sociale e politico all'interno della societa di Bisanzio, gli orizzonti mentali della vita culturale dei cristiani con il bagaglio delle manifestazioni estremiste di superstizioni e di deviazioni idolatre, le controversie religiose con le inevitabili ricadute sul dogma cristologico e sul complesso della tradizione ecclesiastica, le tentazioni ierocratiche del potere imperiale derivanti dalla coscienza di essere l'Imperatore "rex et sacerdos", le riflessioni sull'ecclesiologia, sull'esegesi, sulla cristologia, sulle possibilita e i limiti dell'annunciazione umana di Dio nella storia, sulla soteriologia.

Giocavano, specialmente su questi ultimi condizionamenti, le eredita delle controversie cristologiche del Niceno I, quando i Padri conciliari asserirono a chiare lettere contro Ario che il Logos di Dio, che era diventato carne e si era avvicinato a noi, era essenzialmente Dio.

E fu in questa direzione che si inserм lo sforzo concettuale effettuato nel 787 dai padri riuniti a Nicea per la seconda volta, quando affermarono che il Logos di Dio nella sua incarnazione ha accettato con tutte le conseguenze e senza alcuna riserva ciт che significa esser uomo, pur nella dimensione di una umanita redenta, eccetto ovviamente Ml peccato.

Era, questo compiuto dai Padri mceni, un atto di indubbia rilevanza dottrinale in quanto colpiva al cuore ogni rigurgito iconoclasta, ogni concezione divaricante volta a distinguere la purezza di Dio dalla indegnità delle creature, ogni negazione degli effetti subpersonali della incarnazione; cioe che le tracce del Figlio di Dio, diventato figlio di Maria, si trovassero, anche dopo il suo ritorno al Padre, nelle cose materiali, compresa l'icona raffigurante il Cristo, Figlio di Dio. Del resto, recuperando questo basilare tassello della speculazione cristologica, non era ignoto agli intervenuti al Niceno II come alcuni antecedenti culturali non parteggiassero immediatamente per le loro tesi, tenuto conto della tradizione aniconica della patristica orientale della Chiesa antica, anche se questa tradizione aniconica si forma, si consolida e si sviluppa in un contesto ben lontano dalle motivazioni che avrebbero determinato il duro scontro iconoclasta del secolo Vili. Peraltro e accertato che la teologia dell'icona si radico tardi nella coscienza cristiana, certamente alcuni secoli dopo la pace costantiniana; fu il simbolismo la matrice della icona guadagnata umbratilmente attraverso l'itinerario speculativo di Tertulliano, Origene e Agostino, e poi vigorosamente dalle Pseudoaeropagitiche, dove si fa sempre piu insistito il rapporto diretto tra il sensibile e l'ipersensibile nella realtà vivente, tra creazione e soteriologia, per cui va esclusa ogni contrapposizione in senso gnostico. La concezione della liturgia terrestre, icone di quella celeste delle Pseudoaeropagitiche per cui la liturgia realizza sulla terra cio che il Cristo stesso e gli angeli compiono nel ciclo nella sfera ultrasensibile, verra ripresa da San Massimo il Confessore, nella visione grandiosa della liturgia cosmica, proprio alla vigilia dell'iconoclasmo. Quando poi il travaglio artistico raggiungera vertici di consapevole maturita, allora sulla parete dell'abside delle chiese apparira la rappresentazione della liturgia celeste presieduta da Cristo stesso e concelebrata dagli Apostoli e dai grandi Padri delle chiese d'Oriente e d'Occidente.

In questo ambito dalle ascendenze remote, dall'intenso travaglio dottrinale, dagli intrecci plurimi e convergenti viene affrontato e sciolto dal Niceno II il nodo ineludibile della difesa delle icone sulla base del ben noto apoftegma di San Basilio: "L'onore della icona passa al prototipo."

Ma Il nodo ineludibile del Niceno II era costituito dalla difesa delle icone: "L'icona e piu mirabile della parola. I pittori non sono contrari alle Sacre Scritture, ma dipingono quello che dice la Scrittura; cioe sono difensori delle Scritture. Le icone non sono estranee alle usanze della Chiesa, ma si usano secondo l'insegnamento dei S. Padri della Chiesa. La

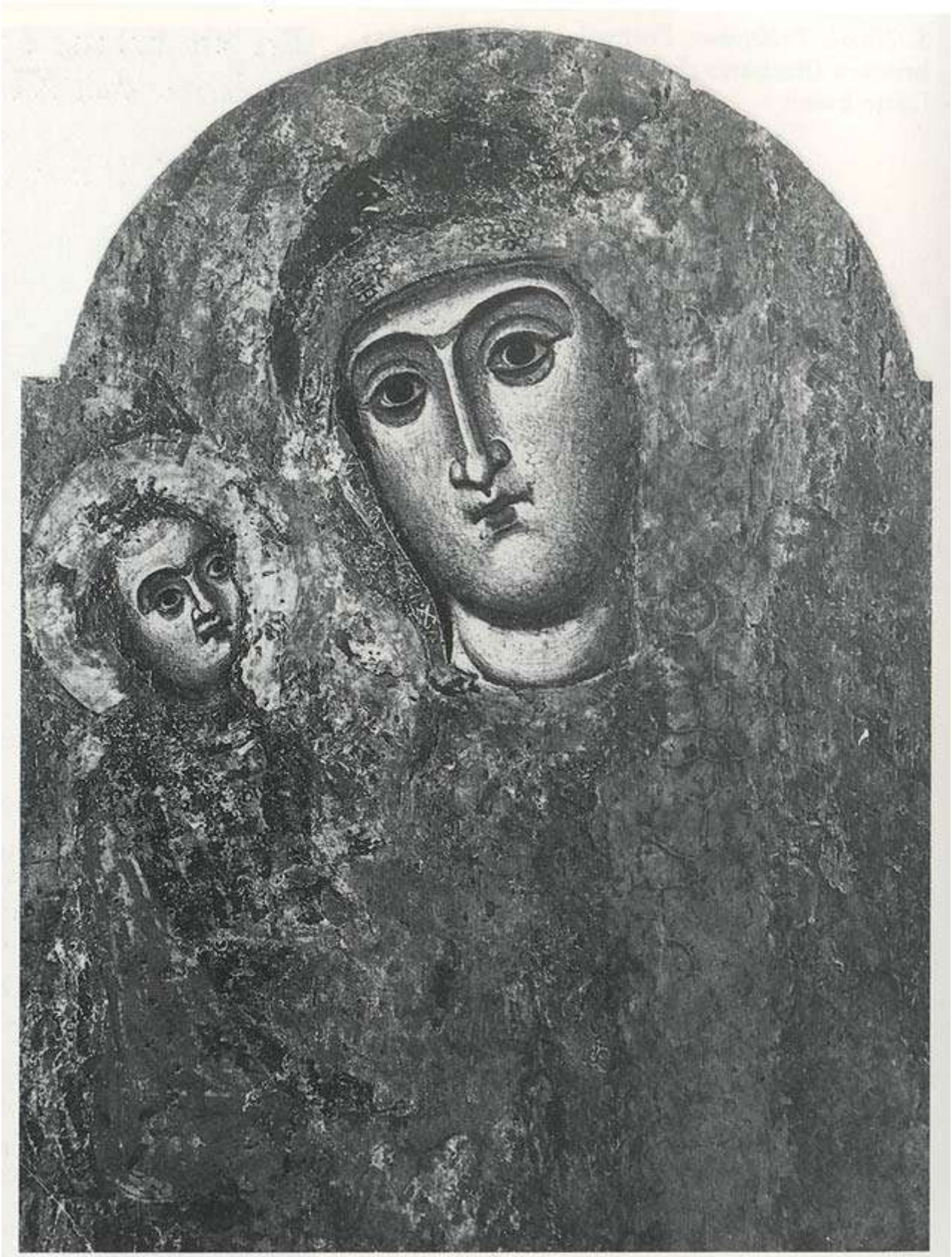
venerazione delle sante icone e lecito, ed esse si annoverano tra i sacri vasi (utensili) della Chiesa. L'onore delle icone passa al prototipo e quello che venera l'icona, venera l'ipostasi di quello che e stato iscritto in essa. Altro e la venerazione, che e lecita per le icone, e altro e l'adorazione (Xargeloe), che può riferirsi solo a Dio. E lecito dipingere la figura di Cristo, di sua madre, degli angeli, dei santi, dei martiri ecc., nelle chiese. Venerando l'icona di Cristo, veneriamo, adoriamo e glorifichiamo Cristo stesso, e portiamo alla nostra memoria la sua presenza in terra e la nostra salvezza. Le icone di Cristo hanno diretta relazione con la commemorazione dell'incarnazione del Verbo. Quelli che rifiutano l'immagine di Cristo rifiutano l'incarnazione. La pittura degli angeli e lecita, perche gli angeli non sono interamente incorporei, si trovano in loco e sono apparsi agli uomini (sebbene come luce). La divinità soltanto e incorporea. Le icone dei santi e dei martiri dimostrano la loro vita, il loro martirio e i loro miracoli. Quanto ai miracoli che si operano tramite le icone, o alla vista delle icone (senz'altro con la forza della fede), si dice che non sono le icone dei santi in se miracolose, ne i santi stessi, ma Iddio, che opera tramite loro. L'icona che si vede comunica con l'archetipo solamente secondo il nome e non secondo 'l'ovaia* (sostanza). Dunque, quello che unisce l'icona e l'archetipo e il solo nome dell'archetipo, con il quale essa si saluta. La pittura e fine e per di piu spirituale ed eleva alla concezione dell'archetipo tramite la mente. E lecita la venerazione delle sante reliquie." Il Concilio Niceno II rappresenta, allora, la soglia critica della nostra cultura, da cui si dipartono i difficili sentieri del dibattito sul simbolismo in Occidente (constatato che simbolo e simbolismo costituiscono problematica permanente e attuale), sulla funzione didattica delle immagini, sugli itinerari di transculturazione quando in Occidente il simbolismo si sdoppia nell'esaltazione dell'allegoria, allineando su ritmi sincronici i due processi che avevano percorso l'Oriente e l'Occidente.



S. Nicolo Pellegrino. Formella della porta bronzea (Barisano di Trani). Trani, Cattedrale.



Madonna "affettuosa". Zara, Museo delle Benedettine.



Hodighitria. Dubrovnik, Cattedrale.

Fra tradizione e rinnovamento Le icone dall'XI al XIV secolo

Pina Belli D'Elia

Premessa



Hodighitria. Miniatura di Salterio. Berlino, Christlich Archeologische Universität Sammlung.

Nel contesto ampio e articolato degli studi sulla pittura medievale di derivazione bizantina, un interesse crescente vanno suscitando le cosiddette aree regionali, in particolare quelle mediterranee o comunque occidentalizzate, la cui realtà e ormai generalmente riconosciuta ma delle quali e sempre assai arduo giungere a definire gli ambiti e le caratteristiche. Tanto sottile e, in questo particolare campo, la distinzione tra "valori d'immagine" e "valori d'oggetto", tanto problematica la valutazione del significato da attribuire, in uno stesso ambito spaziotemporale, alle varianti o alle persistenze di particolari iconografie o, all'interno di un medesimo contesto iconografico, alla identificazione di caratteristiche formali che possano ritenersi peculiari di uno stesso iconografo, di una particolare scuola o indicative di scambi di esperienze tra pittore e pittore, tra scuola e scuola, tra aree culturali diverse. In questa delicata fase della ricerca siamo convinti che solo apporti di conoscenza quanto piu possibile ampi ed esaurienti sulle diverse realtà locali possono considerarsi un valido contributo a future sintesi generali che non vogliano peccare di genericita. In tale ottica intendiamo qui riaprire e riprendere globalmente il discorso sulla pittura di icone di età medievale nella regione apulo lucana, che a nostro avviso può assumere una particolare rilevanza nel quadro dei rapporti fra la tradizione greca, le sue varianti mediterranee e occidentali e la futura lingua pittorica italiana. NelFaffrontare il problema, cercheremo di muoverci sempre sul duplice piano dell'immagine e dell'oggetto, che e quanto dire dell'iconografia e della forma, lasciando sospesi tutti i punti interrogativi, aperte tutte le porte, perche il dibattito che speriamo ne seguira sia il piu ampio e fruttuoso possibile.

Si può ben affermare che le icone pugliesi di età medievale, al di la del ristretto ambito locale e devozionale, abbiano fatto la loro prima apparizione negli Indici del Garrison e relativi Addenda.1 E visto che, secondo una celebre e lapidaria definizione "la Puglia non e terra di pittori",2 ed evidentemente nemmeno di critici ed estimatori di pittura, fino al '64 la situazione rimase immutata.3 Per quelle poche tavole appena intraviste, sepolte nelle loro nicchie, affumicate dai ceri, ricoperte di gioielli e corone, soffocate dai fiori, si cercarono allora parentele lontane, sulla base di simiglianze con quanto in Italia si poteva conoscere di affine; per lo piu, e non e casuale, in Toscana, tra Firenze, Pisa e Lucca. A quella prima, meritoria sistemazione risalgono anche le datazioni attribuite alle tavole e da allora divenute canoniche: prima metà del XIII secolo, ultimo quarto del XIII secolo, fine del XIII secolo, prima metà o seconda metà o fine del XIV secolo. Prima del 1200, niente. E piu o meno la situazione che si presenta per tutte le aree occidentali della pittura di accezione bizantina, con la nobile eccezione del ben noto gruppo di icone romane4 pre o post iconoclaste, e che spiega il ricorso a varie teorie, elaborate per giustificare quella che appare ancora come una fioritura improvvisa e simultanea di pittura da cavalietto in Occidente e in particolare nei paesi affacciati al Mediterraneo. Di portata generale la tesi che fa capo al Belting,5 che pone il fenomeno in rapporto con la conquista di Costantinopoli da parte dei crociati e l'insediamento a Bisanzio di un effimero Impero latino con conseguente diaspora di materiali portatili e di iconografi; o quella sostenuta dalla Mouriki,6 secondo la quale la crisi del centro egemone e unificatore rappresentato dalla capitale bizantina avrebbe favorito la fioritura delle scuole locali. Piu specifica l'altra, estesa anche al materiale pugliese, che tende a inserire questi e analoghi prodotti nel quadro dei complessi rapporti intercorsi con il Regno latino di Terra Santa7 o, radicalizzando la situazione, vi vedrebbe il frutto di non sporadiche importazioni di opere e modelli da Cipro.8

Pur circoscrivendo il nostro discorso alle tavole reperibili in territorio apulo lucano, va sottolineato come la conoscenza diretta delle icone rimanga tuttora molto limitata innanzitutto per le oggettive difficoltà di avvicinare il materiale, disperso su un territorio piuttosto vasto e spesso occultato vuoi per motivazioni religiose, che possono sconfinare nella superstizione, vuoi per misure, neppure troppo ingiustificate, di sicurezza. Si aggiunga che molte immagini sono state sino a poco tempo fa, e talune sono ancora, sfigurate da ritocchi stratificati nei secoli e si comprendera meglio perche, della cinquantina di esemplari superstiti sinora individuati, solo tre o quattro vengano puntualmente citati negli scarsi, sporadici interventi sull'argomento: la Madonna di Andria (cat. 3), quella della Madia (cat. 18), quella del convento benedettino di Banzi (cat. 9), le icone agiografiche di S. Margherita e S. Nicola (cat. 25-26) la Vergine in trono di Ripalta (cat. 14) e, circondata da una fama che a mio avviso supera i suoi effettivi meriti, l'icona bitontina gia a Palazzo Venezia (cat. 30).

Sempre le stesse, non di rado confuse tra loro in piu frettolose menzioni. Il Garrison9 a proposito della "tipicita" della produzione che egli non esitava gia a riconoscere come pugliese, notava: "questo stile... sembra si sia fissato in una maniera che sopravvisse a lungo alla propria necessità espressiva"; e ancora: "e difficilissimo tener giusto conto di questo arcaismo". Ma cristallizzazione e arcaismo rispetto a quali precedenti? Le famose icone di Andria e della Madia, individuate come prototipi di tutta la serie ma poi, dallo stesso Garrison, datate con pochissimo anticipo sulla loro presunta discendenza? Sembrano riproporsi in questo sintetico giudizio motivi e atteggiamenti che gia hanno marchiato in passato gli studi sull'architettura e soprattutto la scultura romanica pugliese sin che un piu attento esame di tutto il materiale non ha consentito di operare le necessarie distinzioni e di individuare i pochi punti fermi su cui fondare una piu attendibile ricostruzione di almeno tre secoli di storia. Altrettanto, a mio avviso, ci si può ripromettere di ottenere da questa pittura, sempre considerata come un campo separato, ma che stupirebbe di dover liquidare in blocco come sterile e provinciale quando la si pensi inserita in un contesto storico (e artistico) tra i piu vivi e fecondi, quale fu quello della Puglia normanno-sveva. Percio, affidando alle singole schede la puntualizzazione dei dati, delle scarne notizie e dei rimandi specifici10 e al ricco corredo illustrativo la migliore documentazione delle immagini ripartiamo, per cosi dire, da zero. Cioe, come in ogni storia che si rispetti, dagli antefatti.

Gli antefatti



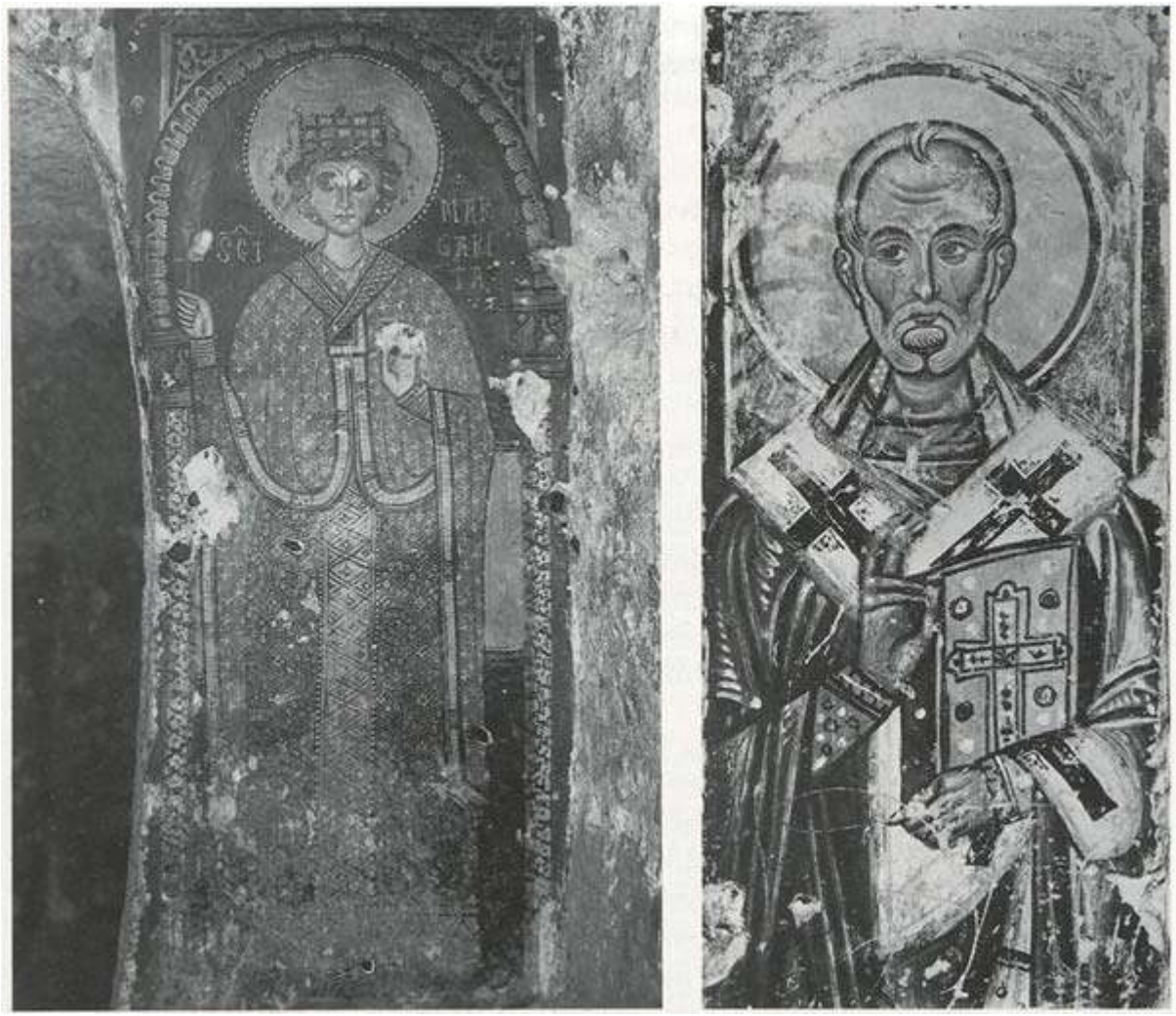
Madonna con Bambino. North Carolina, Museum of Art.

Al quadro a suo tempo tracciato in altra sede della Puglia del Mille11 mancava, ed e stato piu volte rilevato, un capitolo dedicato alla pittura murale e da cavalietto. Per la prima, si tratto di una scelta cosciente e forse errata: gli unici affreschi superstiti si trovano in grotta e una inveterata abitudine portava a distinguere nettamente il fenomeno rupestre da quello romanico. Per la seconda, si tratto di oggettiva mancanza di materiali. Pure veniva da chiedersi, di fronte alla ricchezza del tessuto che si andava pazientemente ricomponendo da tanti sparsi frammenti, a quali immagini, in quelle chiese dal raffinato, prezioso parato di pietra calcarea, ricche di sculture e suppellettili marmoree ma quasi prive di segni sacri, fosse affidato il compito di suscitare la devozione dei fedeli, di indirizzarne la preghiera. Probabilmente, e lo si ipotizzo sin da allora, a dipinti mobili, cioe a icone su tavola.

La deperibilità del materiale non ha permesso ad alcuna di quelle immagini di arrivare sino a noi. Ma indizi della loro esistenza non mancano. Nel 1063 Gerardo, arcivescovo di Siponto e Montesantangelo, cede al monastero di Tremiti la terza parte di una salina in cambio di una ricca tunica e di "una ycona pro utilitate predicte ecclesie". Quattro anni piu tardi lo stesso Gerardo di Siponto, assistito da Candelarius notarius, tratta la cessione allo stesso monastero, nella persona dell'abate Adam, della terza parte della salina malore in cambio di una "ycona superaurata ubi sculpta est ymago sanctae Dei Gemtricis Mariae".12 Se ne deduce non solo che la chiesa di Siponto, dedicata a S. Maria, riteneva necessario avvalersi, per il culto, di icone e che gia nelTXI secolo vi si trovava una immagine importante a fondo d'oro della Vergine, ma pure che dal monastero benedettino

sull'isola di Tremiti uscivano dipinti su tavola, probabilmente a opera degli stessi monaci.

Come non pensare che altrettanto si dovesse verificare negli altri numerosi monasteri sparsi sul territorio13 e, parallelamente, a livello di fruizione, almeno nelle prime cattedrali, dedicate in Puglia quasi senza eccezioni alla Vergine? Per una delle piu importanti, quella barese, ricostruita a partire dal 1034 per volontà dell'arcivescovo Bisanzio e dei suoi successori Andrea II e Nicola,14 la testimonianza della presenza di una miracolosa immagine mariana (cat. 41) di provenienza orientale e affidata a un testo apocrifo e a una leggenda di origine ed età incerte. Ma una pergamena dell'Archivio Capitolare sottoscritta da Elia, arcivescovo di Bari dal 1089 al 1105, conserva il sigillo originale su cui campeggia, inequivocabile, l'immagine di una Hodighitria col Bambino in posizione frontale, benedicente, sul braccio sinistro e le sigle MP 0Y ai lati del volto:15 sino al XII secolo, il sigillo degli arcivescovi baresi. Se non altro, un indizio significativo. Ancora un'icona dell'Hodighitria si conserva, tradotta nel marmo per volontà del tumarca Delterio,16 nella chiesa di S. Maria di Dioniso a Trani. E quante Vergini col Bambino, quante Madonne nel gesto della intercessione, quante immagini di santi si saranno allineate sul templon11 delle chiese della stessa Trani e di Bari bizantina, quali le chiesette che si trovavano nel recinto del praetorium e che furono abbattute per costruire la Basilica di S. Nicola, dove si conservano tuttora, reimpiegati, i frammenti degli antichi epistili?18 In particolare di S. Nicola, gia venerato ben prima della traslazione (in città esisteva, per esempio, dalTXI secolo un monastero di S. Nicola dei greci di fondazione imperiale), dovevano circolare raffigurazioni a mezzo busto o a tutta figura, come si può dedurre da altri sigilli — gia nell'archivio del Duomo — di Roberto il Guiscardo, di Boemondo e Ruggero o da quelli ivi tuttora conservati, del catapano Guidelmo (1094) e di Romualdo (1107).19 Per non parlare delle monete20 e del celebre sigillo che chiudeva l'opercolo della tomba del santo, tuttora nel Tesoro della Basilica.



S. Margerita. Affresco. Mottola, Chiesa di S. Margerita. *S. Nicola. Affresco.* Brindisi, Chiesa di S. Lucia.

Il fenomeno non e circoscritto naturalmente a Bari. Un riflesso di un arredo liturgico bizantino si può cogliere a mio avviso nel bassorilievo che orna l'architrave del portale centrale della Cattedrale di Troia, sul quale campeggia al centro il Cristo Pantocrator fiancheggiato dalla Deists con Maria e S. Pietro e i santi protettori Secondino ed Eleuterio: probabilmente un ricordo dell'arredo della precedente chiesa vescovile di S. Maria.21 Si può obiettare che doveva trattarsi di icone di piccole dimensioni, ben diverse dalle tavole giunte sino a noi. Ma nella vita di S. Nicola Pellegrino scritta su testimonianza di un suo compagno di viaggio si narra che il santo, approdato a Otranto, si imbatte nella processione che trasportava da una chiesa all'altra, con grande concorso di popolo, una "Virginis gloriosae imagine".22 Superfluo sottolineare l'analogia con i rituali in uso a Costantinopoli, di cui erano protagoniste le celebri icone protettrici della citta.

Una testimonianza particolarmente rilevante della circolazione di materiale iconico greco nella Puglia del XII secolo ci viene infine dalle porte di bronzo di Barisano da Trani.23 Le ante di cui si fregiano tuttora la Cattedrale di Trani, il Duomo di Ravello e la Basilica di Monreale sono suddivise in formelle concepite come altrettante icone: Apostoli e santi in trono sotto arcate o entro cornici quadrate, la Anastasis, la Deposizione e, piu volte ripetuta, la Vergine in trono, secondo una variante del tipo "affettuoso", iconografia allora evidentemente ben nota e diffusa anche in Puglia.

Sulla porta della Cattedrale di Trani, in omaggio al santo protettore della citta, compare anche l'immagine del Pellegrino Nicola, defunto e canonizzato da poco meno di un secolo e gia cristallizzato in quella che ne diverra l'iconografia classica.24 Ai piedi, nel gesto della proskynesis (venerazione) lo scultore, che ripete a Monreale il gesto nei confronti del piu noto ed esportabile Nicola da Bari.

I primordi

I pochi esempi scelti qua e la quasi a caso tra la possibile documentazione valgono se non altro ad attestare come icone di matrice bizantina, per lo piu della Vergine, ma certo anche del Cristo e dei santi, circolassero nella regione e fossero adibite al culto almeno dall'XI secolo e per tutto il XII. Allo stato attuale delle nostre conoscenze pare che nessuna ne sia sopravvissuta, almeno come oggetto, poiche e assai probabile che di talune l'immagine sia stata conservata e trasmessa, attraverso altri media, fino a noi.

Forse una sola delle tavole superstiti riviene da quei tempi remoti: la mitica e tuttora sconosciuta Icona vetere (cat. 1) conservata nella Cattedrale di Foggia — che da essa trae la sua suggestiva intitolazione — e che il popolo venera con l'appellativo, carico di misteriose risonanze, di Madonna dei Sette Veli. Emersa per un breve momento dalle bende che subito sono tornate ad avvolgerla, in occasione di un restauro, si e rivelata un frutto assolutamente anomalo rispetto al panorama della pittura pugliese di accezione bizantina, attratta piuttosto in orbita campana e "beneventana" con richiami, validi almeno sul piano iconografico, alle raffigurazioni della Mater Ecclesia miniate sui rotuli di Exultet tipici dell'Italia meridionale.25 E quanto suggerisce la singolare iconografia della Vergine, regina, madre ed Ecclesia, in abiti di foggia bizantina dagli alti bordi ricamati all'orlo inferiore e attorno allo scollo, col capo appena velato di bianco, rosse scarpe da imperatrice e il Bambino retto con le due mani all'altezza della vita e presentato frontalmente ai devoti, secondo l'antico e nobile schema della Kyriotissa, allusivo della incarnazione del Verbo.26

Benche sia molto opinabile una datazione proposta in tanto precarie condizioni di leggibilita, non sembra di poterla ritardare oltre la prima metà del XII secolo; epoca in cui la leggenda situa, forse non casualmente, il ritrovamento miracoloso dell'icona e la fondazione della chiesa che a essa si intitola. Se la cronologia proposta fosse ritenuta attendibile e venisse confermata, si potrebbe quindi trattare di una preziosa testimonianza della esistenza precoce di tavole di grande formato almeno in Italia meridionale. E si potrebbe riconoscere in essa un importante precedente del gruppo di icone campane e abruzzesi, di cui S. Maria de Flumine e l'esemplare piu noto e illustre, caratterizzate dalla iconografia della Vergine regina, col capo velato cinto da una aureola emergente dal margine superiore della tavola.27

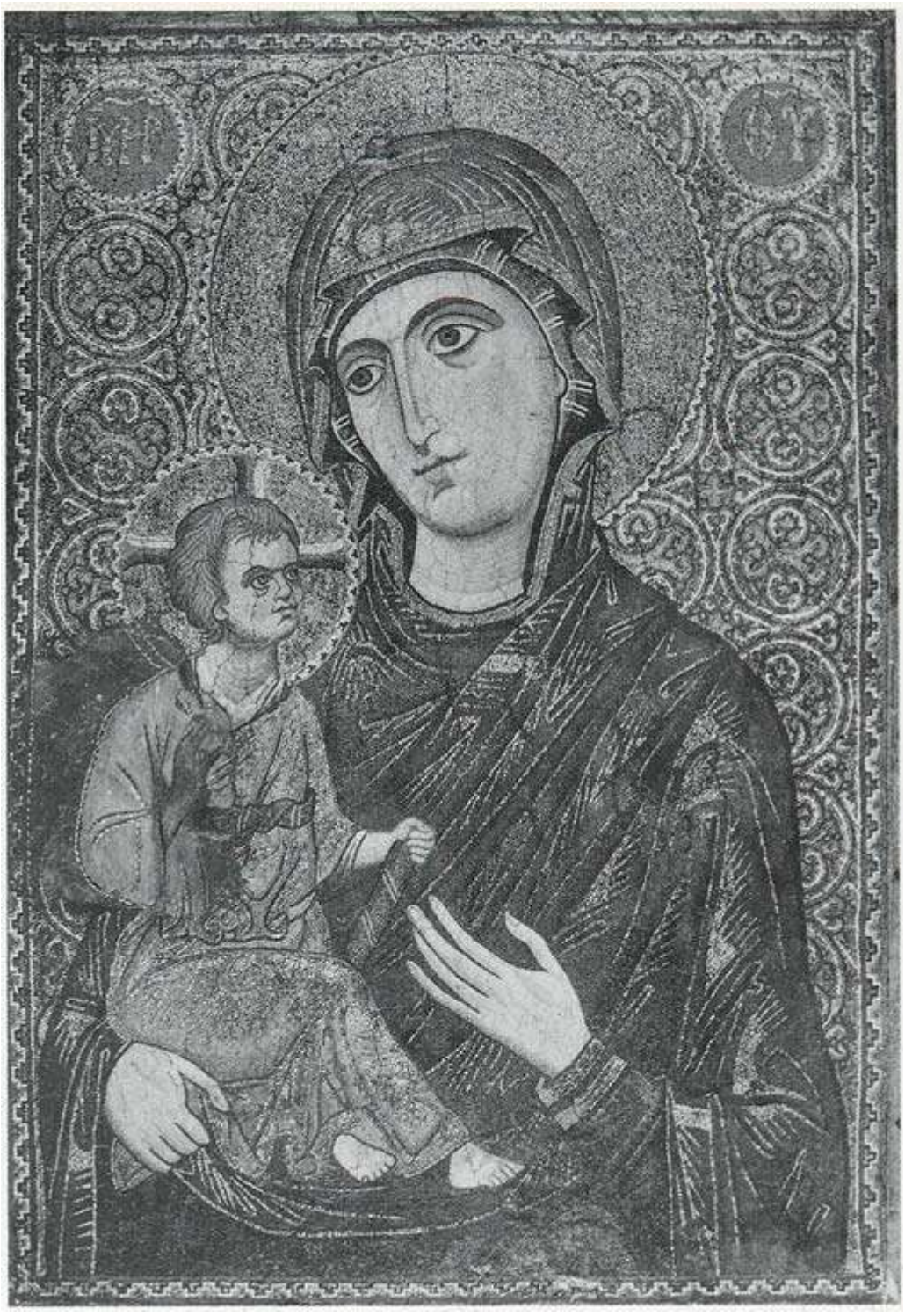
Gli sviluppi

In Capitanata, che anche in campo pittorico vedrebbe cosi confermato il suo ruolo di cerniera tra Campania, Abruzzo e Puglia continentale, si ramifica una propaggine del gruppo piu nutrito e omogeneo di icone, presumibilmente duecentesche, concentrate nella maggior parte del Nord barese: le piu note anche, sulla base delle quali era stata avanzata a suo tempo l'ipotesi di una loro origine crociata o cipriota,28 da interpretare oggi forse meglio come partecipazione a quella koine mediterranea che viene volta a volta definita come "maniera greca" (Weitzmann) o "lingua franca" (Belting), e nel contesto della quale la Puglia dove giocare un ruolo non secondario. Il gruppo di cui fanno parte le icone di Siponto (cat. 4), Pulsano (cat. 5), Andria (cat. 3), Ciurcitano (cat. 6), Banzi (cat. 9), Corsignano (cat. 10), Tram (cat. 8), Canosa (cat. 7) e identificato da caratteri sia iconografici che formali: sono le Vergini dall'ovale un po' pesante e tornito, con grandi occhi tondeggianti sotto sopracciglia nettamente disegnate e il volto levigato

inclinato verso il Bambino che si volge verso di loro e che esse reggono con entrambe le mani: la sinistra che ne attraversa il corpo all'altezza della vita, la destra che ne sostiene le gambe. La insolita iconografia, variante osWHodighitria, che si e potuto ritenere frutto di un apporto occidentale, ha in realtà lontani e illustri precedenti in testi pittorici prettamente bizantini tra XI e XII secolo: da una miniatura di Salterio, evidente traduzione da una icona,29 a un affresco dell'XI secolo nella chiesa dell'ossario di Backovo in Bulgaria.30 Con varianti, la si riconosce ancora nella Madonna m S. Maria Aracoeli a Roma,31 in una icona portatile al Sinai32 e soprattutto nella ormai ben nota Imperlata del Museo Diocesano di Palermo nella quale, nonostante i molti dubbi e le caute riserve, sembra proprio di poter riconoscere la Icona Magna donata alla chiesa di S. Maria de Latinis da Matteo d'Ajello nel 1171.33 Una datazione e una sia pur vaga affinità che varrebbero a inserire anche la pittura su tavola nel quadro dei rapporti che legarono la Puglia e la Sicilia nell'età dei due Guglielmi. Identico, lo schema iconografico si può riconoscere poi in una Madonna ora in America che il Garrison34 giudico lucchese e prototipo delle icone pugliesi: un giudizio che andra naturalmente rivisto alla luce delle nuove acquisizioni.



Hodidhitria. Mosaico. Monastero di Hosios Lukas, Focide.



Hodidhitria. Mosaico portatile. Monte Sinai, Monastero di S. Caterina.



S. Caterina e storie della vita. Monte Sinai, Monastero di S. Caterina.



Le Amazzoni fondano Efeso. Miniatura *dell'Histoire Universalle.* Digione, Bibliotheque Municipale.

Secondo una opinione ormai largamente acquisita, il prototipo di tutto il gruppo sarebbe da riconoscere nella tavola frammentaria oggi nell'Episcopio di Andria (cat. 3); senz'altro, sul piano formale, l'esemplare di maggiore qualità intrinseca e che come tale fu ritenuta sempre frutto di importazione; dalla Toscana, si disse dapprima,35 poi da Costantinopoli. Il Bologna propendeva per la Sicilia,36 facendone il prototipo delle icone campane. Valentino Pace vi oppone Cipro.37 Oggi un esemplare molto simile, forse della stessa mano, emerge a Zara.38 Molti indizi sembrano tuttavia indirizzare al tempo stesso verso la Grecia comnena (secoli XI-XII),39 in rapporto cosi stretto ancora per tutto il XII secolo con il Regno di Sicilia e i paesi dell'Adriatico dove i maggiori focolai di cultura greca si concentravano nei cantieri delle grandi imprese di decorazione musiva, a Cefalu e Palermo come a Trieste e Venezia. Come non pensare che, parallelamente alla pittura monumentale, vi si potesse sviluppare un filone di pittura iconica da destinare anche alla esportazione? E che la Puglia romanica, gia permeata da due secoli e piu di cultura dominante bizantina, vi potesse ancora accedere come attingeva tuttora a modelli greci per le architetture minori e la scultura? Ma soprattutto conviene chiedersi se la Madonna di Andria vada effettivamente considerata il modello da cui avrebbe avuto origine il gruppo pugliese. L'esperienza insegna che l'irradiazione da un prototipo e direttamente proporzionale alla sua fama come icona miracolosa o quanto meno conseguente alla devozione da cui era circondata.40 A quanto ci risulta, l'icona di Andria, di provenienza incerta, pare da un monastero benedettino, non ha mai goduto di questa fama, non e stata mai oggetto di un particolare culto. Il nostro giudizio, fondato essenzialmente sull'apprezzamento di valori estetici, non rispecchia forse la realtà dei tempi andati, quando la tavola andriese poteva rappresentare solo l'esemplare di maggiore qualità e dimensione all'interno di un gruppo dipendente da piu remoti prototipi. In altre parole, potrebbe essersi verificata, per la nostra icona, una situazione analoga a quella in cui si e trovata la chiesetta di S. Margherita di Bisceglie,41 gia considerata prototipo nobile da cui sarebbero discese le numerose versioni rurali superstiti dello stesso schema a croce contratta e poi riconosciuta e pacificamente accettata come frutto maturo di un filone di architettura minore che ha negli

edifici rurali i suoi piu antichi documenti superstiti; testimoni anch'essi di una rete di rapporti piu o meno remoti con l'area greca e balcanica e possibili tangenze, guarda caso, con Cipro. Se dovessi identificare un plausibile prototipo, secondo la logica medievale, per il nostro gruppo di icone, penserei piuttosto alla Sipontina (cat. 4), con la sua immediata e diretta filiazione gia a Pulsano (cat. 5). Purtroppo le condizioni in cui si trova la venerata icona, pressoche illeggibile per le ridipinture che la alterano e quasi inavvicinabile per il culto di cui e oggetto, non permettono di verificare l'ipotesi. Ma il ricordo della icona supemurata uscita dal monastero di Tremiti nel 1063 non può essere completamente rimosso e rimane se non altro come ulteriore possibilità a monte della stessa icona sopravvissuta. Piu sicura appare invece la identificazione del prototipo cui si rifa, piu o meno direttamente, la produzione iconica localizzata nel Sud barese: la veneratissima immagine della Madonna della Madia (cat. 18) cui si lega, una volta di piu, la vicenda di una cattedrale, quella di Monopoli fondata nel 1107. La leggenda fa approdare l'icona su una catasta di tronchi poi impiegati per coprire l'edificio. Ma come sempre e arduo stabilire a quando rimonti la tradizione. In sede critica, si e ipotizzata a suo tempo una provenienza dell'icona dal monastero monopolitane di S. Stefano e quindi un suo legame con la pittura "crociata", radicalizzata poi in una presunta, diretta importazione da Cipro. A complicare ulteriormente il problema, le figurette nel margine inferiore, gia interpretate come immagini del monaco pittore e di un donatore o di due donatori, si sono rivelate, in sede di restauro, aggiunte in un secondo tempo. Ma quanto piu tardi? E se le piccole figure possono essere comunque facilmente datate su basi stilistiche nell'ambito del XIII secolo, di quanto precedente può essere considerata l'immagine? Il confronto a suo tempo proposto con l'icona musiva deK'Hodighitria, ormai riconosciuta come importata da Bisanzio, conservata al Sinai,42 può essere ora interpretato, alla luce di nuove conoscenze, come dipendenza dell'immagine monopolitana da modelli, probabilmente greci, di età comnena. Ipotesi ulteriormente appoggiata dalle assonanze con le Hodighitrie nelle lunette del nartece della chiesa del monastero di Hosios Lukas, in Focide:43 analogo il pesante ovale tondeggiante del volto della Vergine, affine il trattamento delle vesti del Bimbo con sottili lumeggiature d'oro, comune la stessa impostazione greve della figura della Vergine. A matrici comuni di età comnena possono anche essere ricondotte molte affinità rilevate con tavole duecentesche a Cipro. Siamo sempre nel campo delle ipotesi. Ma come minimo il quadro di riferimento va allargato all'intero arco del Mediterraneo, in un giro molto vasto di rapporti in cui possono rientrare Cipro, la Terra Santa, le coste dalmate ma in primo luogo la Grecia, senza escludere la esecuzione della tavola in loco, in ambito monastico.

Locali in senso specifico sono senz'altro le sue filiazioni rintracciate fra Monopoli (cat. 22-24), Putignano (cat. 20), Rutigliano (cat. 23), Conversano (cat. 19). Tutte Hodighitrie nelle quali pero, sul piano formale, preponderano le analogie con opere sparse lungo la costa dalmata e richiami specifici da un lato a prodotti della scuola di Spalato (Madonne di Sustjepan, di Znijan, del Campanile)44 caratterizzati da un aspro rovello del segno e da forzature disarmoniche ma fortemente espressive nei tratti fisionomici; dall'altro al gruppo di opere raggruppate attorno alla Madonna di Durano e al trittico del Museo Archeologico di Spalato.45

Nulla di strano. Nel corso del XIII secolo l'Adriatico e teatro dei piu intensi, frequenti e documentati rapporti con la Puglia tardoromanica: e la pittura vi partecipa a pieno diritto.

Se scultori tranesi possono legare il loro nome al portale della distrutta Cattedrale romanica di Dubrovnik,46 una venerata icona nella nuova chiesa vescovile della stessa città riprende nei tratti del volto il modello delle icone del Nord barese47, in particolare di quelle di Corsignano (cat. 10) e Bitonto (cat. 12). Analoga la Madonna della Cattedrale di Hvar (Lesina)48 che delle nostre Vergini riprende anche la caratteristica posizione delle braccia. E si ricordi che a Barletta, nella chiesa di S. Salvatore (oggi S. Andrea), nello sguancio del portale, opera del raguseo Simeone,49 campeggia la piu antica G alatto trophousa (Madonna allattante) rinvenuta in Puglia, evidente trascrizione di un modello iconico di cui lo scultore si sforza di tradurre nel marmo persino il sottile reticolo delle crisografie.

Delle rispondenze tra la Madonna di Andria e quella gia in S. Simeone a Zara, si e detto. Piu problematica l'interpretazione delle analogie rilevate con quell'eccezionale pezzo unico che e e rimane la Madonna in trono di Ripalta (Cerignola) (cat. 14), che si e potuta accostare, sia pure in senso lato e con molte riserve, alla monumentale icona delle Benedettine, a Zara.50 Ma contemporaneamente rimane valido e aperto il problema delle analogie con l'opera di Coppo di Marcovaldo a Orvieto, e con la produzione di area campana, gia rilevate dal Garrison e innegabili, anche se passibili di diverse interpretazioni. Singolare parallelismo di situazioni, una volta di piu, con i problemi posti dalla architettura romanica di Capitanata nei suoi rapporti presunti, affermati, smentiti, rimessi nuovamente in discussione, con quella toscana, pisana in particolare. Un filone di ricerca comunque sempre aperto, passibile ancora delle piu varie e inaspettate soluzioni.

In questo come in tanti altri casi nessun soccorso ci può venire da ricerche documentarie, nessun indizio sull'età e la provenienza delle singole tavole. Le leggende dei ritrovamenti miracolosi, traduzione popolare dei grandi principi che legittimarono in sede teologica il ripristino del culto delle immagini,52 hanno formato nel tempo una fitta cortina fumogena che ha nascosto e inghiottito quasi ogni indizio. Non mi pare si possa piu mettere in dubbio, data l'abbondanza e, almeno in certe aree, la coerenza dei materiali, che esistessero nella regione centri di produzione di

pitture da cavalietto attivi per almeno due secoli e che dovevano godere presumibilmente di una certa notorieta. Il fatto che dai documenti medievali non emerga alcuna menzione di essi, nessun nome di pittore che si possa allineare a quelli ben noti dei magistri e protomagistri, costruttori e scultori che popolano la Puglia romanica, e un altro valido indizio della loro localizzazione in ambito monastico. Se a suo tempo si e potuto sottolineare come la maggior parte delle icone oggi venerate nelle cattedrali provenga da antichi casali abbandonati,53 si può oggi meglio precisare, almeno per la Terra di Bari, il loro legame piu o meno diretto con insediamenti benedettini da cui molti casali dipendevano, non a caso concentrati in massima parte, all'epoca, tra Terra di Bari e Capitanata. Per la vicina Basilicata, a parte la Madonna di Banzi (cat. 9) che rientra nel quadro gia abbozzato, i centri di produzione possono essere meglio localizzati nell'ambito delle comunità monastiche italo-greche, fiorenti in età medievale anche se in seguito disperse e in gran parte dimenticate.54 Dalla chiesa di un monastero greco venosino proviene non a caso la preziosa Madonna dell'Hydria (cat. 16), che può essere quasi assunta a emblema, tanto sembra riassumere in se il connubio, tipicamente duecentesco, tra sostrato di tradizione greca e apporti occidentali. Si può scorgervi l'opera di un iconografo di formazione "mediterranea" attivo nel monastero? E per una superstite, quante immagini pregne della stessa cultura saranno potute uscire da simili centri per rifluire, questa volta non dal mare ma dall'interno, nella stessa Puglia confinante, dove si concentra il maggior numero di tavole?

Nessun esemplare si e rintracciato invece, e lo si e piu volte rilevato, nella penisola salentina e in terra ionica, le province piu a lungo ellenizzate e ricchissime di insediamenti rupestri comunque legati alla cultura bizantina. E un vuoto difficilmente spiegabile che si può in parte colmare proprio ricorrendo ai dipinti murali sub divo e in divo, ovvero sotto e sopra terra, che possono fungere da essenziale complemento per la loro fedeltà a schemi iconici e perche conservano vere e proprie traduzioni di dipinti su tavola probabilmente esistiti e scomparsi.55 E valgano come esempi la Mater Domini della omonima chiesa rupestre di Laterza, traduzione di una Hodigbitria^6 la stessa Vergine della Presentazione al Tempio nella cripta della Candelora a Massafra57 o la Madonna "affettuosa" in S. Margherita a Mottola,58 per non parlare delle immagini di santi tante volte poste in rapporto con le icone agiografiche da S. Margherita di Bisceglie e con le icone "crociate" del Sinai. Una direzione di ricerca futura potra mirare poi al rilevamento e alla schedatura sistematica di tutte le immagini a fresco, ubicate nelle chiese sub divo, che incorniciatura, alone leggendario e devozione popolare consentono di assimilare alle icone su tavola e che verranno a completare efficacemente il quadro sin qui abbozzato.

Confronti con dipinti murali sono stati piu volte invocati in particolare per ancorare in loco le icone agiografiche di S. Margherita e S. Nicola^ (cat. 25-26), ben note ormai anche al di la della ristretta cerchia degli specialisti di cose pugliesi. Con queste due tavole di quasi sicura cronologia, legate a una committenza gentilizia, e quindi concepite al di fuori di ogni contesto miracolistico, la problematica si allarga e il giro di rapporti in cui il loro sconosciuto autore si trova inserito si dilata ben oltre l'ambito locale, da cui pure si può pensare siano state prodotte, per abbracciare da un lato gli scriptoria e gli ateliers greco-latini di Terra Santa,60 dall'altro la produzione pittorica duecentesca, che possiamo gia dire italiana, localizzata prevalentemente tra Pisa, Firenze e Lucca.61

Gli epigoni

E il problema piu rilevante che bisognera affrontare nell'immediato futuro, questo dei possibili rapporti — di analogia, dipendenza reciproca o filiazione parallela — che legarono la produzione pittorica pugliese duecentesca a quella toscana: una volta ancora in analogia con quanto investe i campi dell'architettura e della scultura.

Inevitabile, si ripropone il problema dei centri e dei modi di produzione, probabilmente all'epoca gia svincolati dall'ambito monastico e piu vicini al modello delle botteghe.

Sono mere supposizioni ancora; ma e indubbio che al di la dei modelli e degli schemi obbligati si comincino a porre, per questo tipo di opere, una serie di questioni — identità di autore, attribuzioni di mano — tipiche del contesto storico-artistico occidentale.

Si può per esempio proporre di raggruppare immagini con connotazioni iconografiche diversissime — il S. Domenico di Capodimonte, VHodighitria di Cosenza (cat. 29), la Madonna bitontina nella Pinacoteca barese (cat. 30) — sotto l'unico nome di Giovanni da Tarante: si può azzardare l'attribuzione a una stessa, ignota mano, di opere quali il S. Nicola Pellegrino di Trani (cat. 27) e la Madonna gia a Bisceglie (cat. 28) senza alcun legame iconografico tra loro ma accomunate da identità di modi nella realizzazione pittorica; si può per contro discutere ancora della identità o meno di autore tra le tavole agiografiche di S. Margherita e S. Nicola (cat. 25-26). Sul piano iconografico, il rimando sara ancora e sempre a modelli illustri consolidati da una remota tradizione; volta a volta, VHodigbitria di illustre memoria, la Madonna "affettuosa" di matrice costantinopolitana, la Madonna "di Kykko" venerata a Cipro,62 il S. Nicola e, forse, la S. Caterina di origine metropolitana conservati al Sinai.63

Fedeli, nonostante il clima fondamentalmente "occidentale" in cui operano, a una cultura profondamente radicata di matrice greca e pur capaci di disinvolti ammodernamenti formali, gli ateliers pittorici meridionali possono aver esercitato una funzione non indifferente, in età sveva e protoangioina, nel quadro degli scambi e dei rapporti tra province del regno, di cui ben possiamo misurare le conseguenze per quanto attiene l'architettura e la scultura: riserva e fonte tra le piu importanti, forse, di quel tenace bizantinismo che a posteriori sara bollato come "maniera greca" e che pesera a lungo sulle sorti della pittura duecentesca italiana.64 In questo interessante e problematico quadro, nel quale vanno comprese naturalmente anche le ondate di importazioni, di oggetti e di modi "mediterranei" che potevano investire contemporaneamente i centri costieri, Pisa come Monopoli, Barletta o Bisceglie come Zara e Venezia, si dovranno tenere nel debito conto anche elementi apparentemente marginali, ma capaci di ancorare con sicurezza a determinati tempi e luoghi questa o quella immagine, l'uno o Faltro oggetto.

E il ruolo che un filone di ricerca attuale tende ad attribuire alle relief decorations, cioe a quelle applicazioni a rilievo (aureole, accessori, sfondi) in gesso o in pastiglia, che riscontriamo nella produzione iconica di area occidentalizzata.65 Anche su questo argomento, a carattere settoriale ma capace di sollevare un ampio dibattito, qualche utile contributo potra venire da una migliore conoscenza del materiale apulo lucano.

E senz'altro probabile che l'uso di tali applicazioni, traduzione corsiva di piu pregiati ornamenti metallici, caratterizzi la produzione iconica latinizzata dal 1200 in poi. Meno giustificato, a mio avviso, circoscriverne Porigine agli ateliers ciprioti. Ancora piu labile, la possibilità di riscontrare precise rispondenze tra singoli motivi ornamentali e cronologie dei dipinti cui si applicano (valide, a mio avviso, solo all'interno di gruppi gia definiti e circoscritti). E questo, vuoi per una pregiudiziale di metodo — un motivo ornamentale e notoriamente, per sua natura, il filo di Arianna meno affidabile che si possa immaginare — vuoi perche l'esperienza ci consente di verificare che molte applicazioni sono frutto di successivi rimaneggiamenti delle tavole.

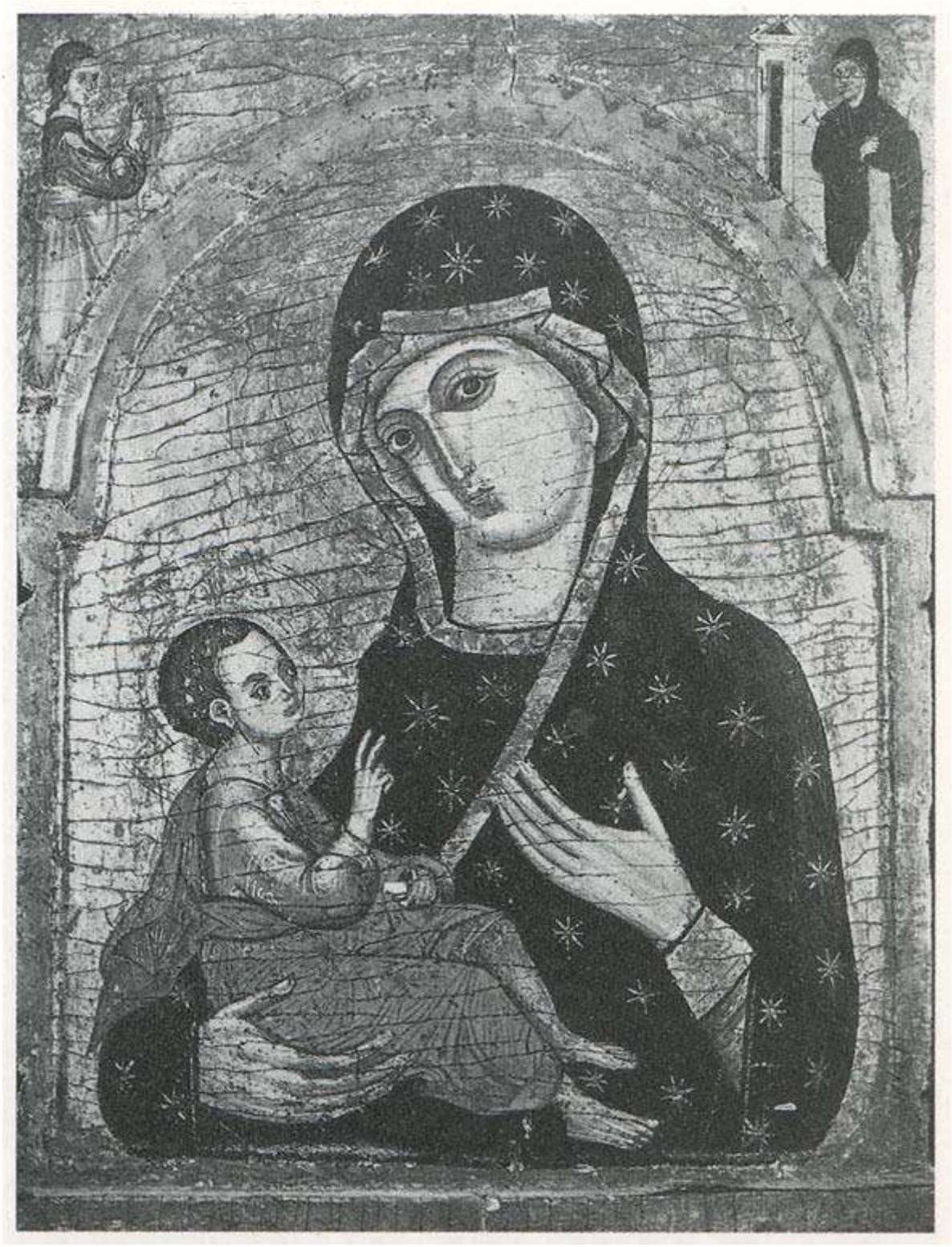
Cio che vale a testimoniare, come minimo, che tecniche e motivi di tal genere erano nei repertori delle botteghe locali dal primo Duecento almeno fino a tutto il Trecento.

Per quanto attiene gli specifici rapporti con la pittura dell'Italia centrale, lo stesso M. Frinta offre ora un nuovo bandolo, affidato da un lato al gruppo di icone pugliesi (cat. 34-64), riconducibili al tipo della Madonna di Cambrai, dall'altro alla possibile origine barese di Barisino de Barisani, padre di Tommaso da Modena.66 può avere in questo contesto un sia pur vago significato la presenza a Barletta di una famosa tavola di Paolo Serafini?67

Qui ci possiamo per ora fermare. La ricerca e avviata, il cammino lungo e accidentato. La metà verso cui ci indirizziamo e analoga a quella che da anni perseguiamo per l'architettura e la scultura romanica: sottrarre la realtà meridionale al mondo separato e subalterno dove, nel migliore dei casi, si trova confinata; riaprire alcune maglie, riannodare i fili pendenti. Ritessere in parte una tela che, finalmente, la possa comprendere.



Hodighitria. Mosaico. Palermo, Basilica di Monreale.



Hodighitria. Scomparto di tritico. Spalato, Museo Archeologico.

Tra Creta e Venezia - Le icone dal XV al XVIII secolo

Clara Gelao



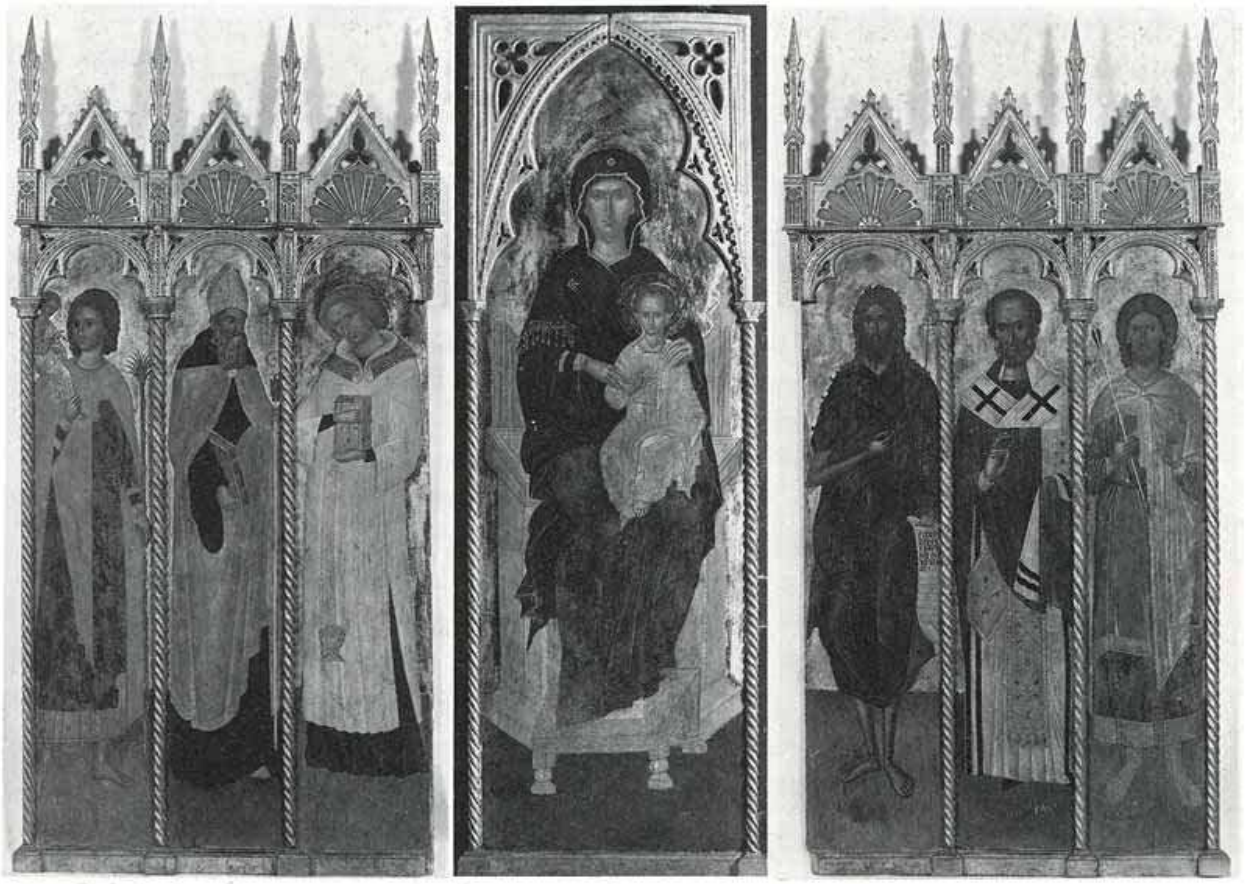
I - Madonna di Costantinopoli (prima del restauro Lanave). Bari, Cattedrale.

Da sempre aperta, per cause storiche e naturali, al Levante, la Puglia non cessa di alimentare questo rapporto nel periodo che va dal XV al XVIII secolo. Ne sono testimonianza un nutrito gruppo di icone sparse tra la Capitanata, la Terra di Bari e il Salente1 che, rimaste sempre in sottordine rispetto a quelle, assai piu note e studiate, di epoca medievale, e generalmente meno apprezzate per un invincibile disagio di fronte alla pittura postbizantina, per lo piu considerata "un fenomeno profondamente decadente",2 meritano invece in qualche caso - in virtu della loro alta qualità – un'attenzione e un interesse non minori. Oltre che un cospicuo numero di singole tavole conservate in chiese, musei e collezioni private, restano – ad attestare la vitalità di una non mai interrotta tradizione – due intere iconostasi: una, proveniente dalla chiesa di S. Maria degli Angeli a Barletta, recentemente passata al Museo Civico della stessa città e condannata a un degrado inevitabile se non verranno urgentemente adottate le opportune misure; l'altra, di recente restaurata, in S. Niccolo dei greci a Lecce.

Un capitolo a parte, ancora quasi tutto da scrivere, e rappresentato poi dal rinnovamento, nei secoli che stiamo considerando, delle vecchie immagini medievali: un rinnovamento del quale i restauri che negli ultimi anni hanno avuto a oggetto le tavole piu antiche hanno quasi completamente cancellato le tracce. A questi tardi rifacimenti, per lo piu dovuti alla necessità di reintegrare la leggibilità di immagini che, virtualmente destinate a essere oggetto di culto, per cio stesso dovevano presentarsi quanto piu possibile chiare e parlanti, non furono pero talora estranee vere e proprie esigenze di gusto.

Il rinnovamento di immagini venerate e sacrali e fenomeno assai diffuso ovunque: a Bari, a rinfrescare il consunto maquillage dell*Hodigbitria in Cattedrale - se si accetta l'ipotesi che l'icona pervenutaci sia quella che la leggenda voleva giunta nella città sin dall'VIII secolo – provvide un pittore locale che e stato identificato con Francesco Palvisino da Putignano3 (cat. n. 41). Allo stesso artista e stata ascritta la paternità anche di una curiosa "icona", una Glykophilousa interpretata in chiave veneta e sormontata da un'altrettanto veneteggiante Pieta, nella Collegiata di Bitritto.4

Un analogo caso di adeguamento al gusto corrente potrebbe essere rappresentato dalla Madonna di Costantinopoli della Cattedrale di Acquaviva (cat. n. 42), pervenutaci anch'essa in una redazione cinquecentesca sotto la quale e possibile ne sia nascosta una piu antica.5



Polittico da S. Stefano di Monopoli. Boston, Museum of Fine Art.

Diversamente dal rifacimento dell'icona barese, altri interventi del genere (icone di Sovereto – cat. n. 6 bis –, di Siponto (cat. n. 4), di S. Maria di Giano a Bisceglie ecc.) non hanno avuto neppure l'onore di una proposta di identificazione del pittore che li realizzo ne, a dir vero, lo meritano. Quel che comunque appare singolare e il fatto che, in Puglia, il "restauro" delle icone medievali sia stato generalmente affidato (stando almeno a quel che si ricava dagli esemplari sopravvissuti) a poco piu che rozzi "imbrattatavole". Cio risulta in contrasto con quanto e avvenuto in altre località – in particolare a Venezia – dove esso impegno pittori di una certa fama (per quello della Nicopeia della Basilica di S. Marco ci si servi, alla fine del Cinquecento, di un pittore del livello del cretese Thomas Bathas!).6

A tener vivi i rapporti della Puglia col Levante, allo scorcio del XV secolo, furono una serie di fattori concomitanti e strettamente legati l'uno all'altro, tra cui determinante la caduta di Costantinopoli in mano turca nel 1453. Essa fu all'origine di nuove emigrazioni in Italia meridionale – dopo quelle avutesi durante il medioevo – di forti nuclei greci. Vi si aggiunsero e sovrapposero, pochi anni dopo, le emigrazioni albanesi, a seguito della conquista da parte turca (1467) dello Stato gia appartenuto allo Scanderbegh.7 Il caso, citato dal Radonic, degli albanesi trasferitisi a Brindisi,8 e solo un esempio di un fenomeno che ebbe proporzioni massicce e che investi non soltanto la Puglia (con una particolare concentrazione in Capitanata), ma anche la Basilicata e soprattutto la Calabria. Le relazioni della Puglia col Levante (espressione in cui dobbiamo comprendere, oltre che l'Albania, la Grecia e le isole dell'Adriatico e dell'Egeo, anche l'opposta sponda dalmata) erano inoltre tenute deste dai commerci, che continuavano una tradizione vivacissima gia nel medioevo. Commerci che favorivano non soltanto, com'e naturale, l'afflusso di merci, ma anche quello di opere d'arte e di artisti.

Dei pregiati prodotti orientali la Puglia si approvvigionava, oltre che direttamente, anche indirettamente, grazie alla mediazione svolta da Venezia che, all'indomani della caduta di Costantinopoli, aveva in un certo senso ereditato il ruolo

di capitale dell'impero bizantino. Nel suo documentato studio sulla Puglia nel secolo XV, il Carabellese osservava come le maggiori societa commerciali della regione "avevano assunto il monopolio degli stessi articoli di lusso piu costosi, che figuravano sul mercato veneziano, e che non mancavano nei corredi dotali delle migliori famiglie pugliesi. La seta ed i suoi manufatti, il damasco, il velluto, i trapunti e ricami, le mode de' vestiti, le coreggie, le frontiere, gli anelli, i vezzi di corallo, perle, rubini, gli scrigni di metallo, gli specchi, i quadri sacri per chiese e famiglie [il corsivo e mio] e quanti altri piu belli arredi ed utensili splendevano nei fondaci e nelle botteghe di mercerie a Venezia, diffondevansi pel loro tramite in Puglia".9

Che i commercianti pugliesi fossero stati mediatori dell'importazione in Puglia di numerose opere d'arte veneta e cosa ben nota e risaputa gia da tempo; ma che loro tramite potessero affluirvi opere "greche" o dipinte "alla greca" e circostanza su cui non ci si e soffermati abbastanza e che può inferirsi con certezza da alcuni fatti storicamente documentati.

Grazie alle ricerche archivistiche condotte da Mario Cattapan, conosciamo almeno due casi (ma dovettero verificarsene assai di piu) di mercanti veneziani che commerciavano icone cretesi: il 18 maggio 1498 il mercante veneziano Giovanni Giustiniani (Zuan justinian) protesta vivacemente contro Jana Salivara pintor il quale, dopo avergli promesso di fargli "serta cerdita de le incone et quele consegnargli] per tuto el mese de fevrer pasato", si e rivelato inadempiente.10 Da altri tre documenti, tutti del 4 luglio 1499, apprendiamo invece dell'incredibile commissione di icone, per un totale di 700 pezzi, fatta ai pittori cretesi Michele Fuca, Nicolo Gripioti e Giorgio Mizocostantin dai mercanti Giorgio Baseggio, veneziano, e Pietro Varsama, originario della Morea. Le icone sono distinte a seconda che "nostra Dona" abbia "vestimenti de turchin broca d'oro"

0 "color de pavona?o broca d'oro" o che siano dipinte alla greca o "in la forma a la latina" (verosimilmente, secondo l'iconografia occidentale della Madre di Consolazione): in tutto, 500 icone alla latina e 200 alla greca.11

Non e azzardato supporre che almeno una parte degli enormi quantitativi di icone importate a Venezia finisse per essere distribuita lungo tutto il litorale adriatico, come sembra dimostrare il grande numero di Madri di Consolazione sopravvissuto (alcune delle quali anche in Puglia), assai gradite, evidentemente, al mercato occidentale.

E noto che la caduta di Costantinopoli in mano turca provoco una vera e propria diaspora di pittori, soprattutto in direzione delle isole dell'Egeo. Il maggior centro di produzione pittorica bizantina diviene l'isola di Creta, come testimoniano 1 recenti, fruttuosi ritrovamenti archivistici che ci hanno restituito, a cominciare dalla seconda metà del XV secolo, un numero straordinariamente elevato di nomi di pittori attivi a Hiraklion e negli altri centri dell'isola.12 Si trattava evidentemente di artisti dediti alla realizzazione di icone dato che, a cominciare dagli stessi anni, la pittura su tavola soppianta decisamente, nell'isola, quella murale. 13



Angelo Bizamano, S. Giorgio e il drago. città del Vaticano

La successiva, consistente emigrazione di pittori cretesi sulle coste adriatkhe fu dovuta a piu ragioni. Da una parte agiva il naturale richiamo che doveva esercitare Venezia, agli occhi dei contemporanei dotata di un fascino pari a quello di Costantinopoli; a cio si aggiungevano altri fattori, come la relativa facilita con cui si poteva giungervi da Creta (erano sufficienti tre sole settimane di viaggio per mare: un periodo, questo, piuttosto breve per la mentalità dell'epoca), e soprattutto la necessità di trovare nuovi sbocchi di mercato e di sfuggire alle strette maglie della concorrenza.14

Meta preferita, si e detto, Venezia; ma anche la Puglia, come vedremo, non manchera di attrarre artisti.

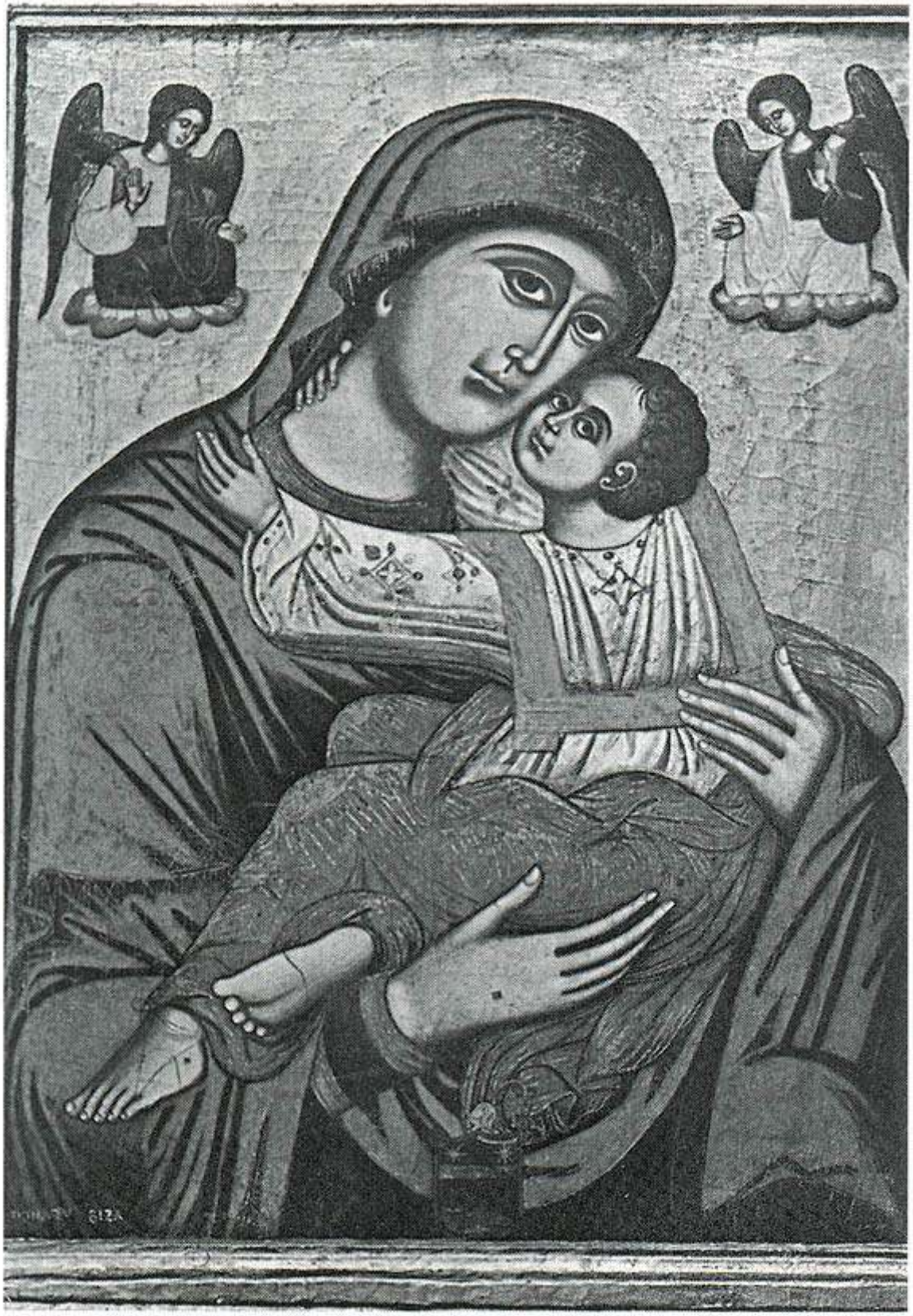
Non e piu il caso, pensiamo, di riaprire l'annosa questione se la pittura tardobizantina della seconda metà del XV e dei primi decenni del XVI secolo, ispirata a esempi paleologi e caratterizzata da grande omogeneita stilistica, debba chiamarsi italo-greca,15 italo-bizantina,16 italo-cretese,17 cretese-bizantina,18 cretese-veneziana,19 creto-veneta20 o, piu semplicemente ed esattamente, cretese.21 Il Chatzidakis ha dimostrato a sufficienza come, nel periodo indicato, il centro di elaborazione di tale pittura fosse Creta, e non Venezia. Anche se realizzata fuori dai confini dell'isola, si tratta quindi di pittura cretese ed e dimostrabile che l'accoglimento di temi e iconografie occidentali e precedente all'arrivo dei pittori a Venezia: gia nella seconda metà del XV secolo artisti attivi a Hiraklion e in altre città cretesi conoscevano dipinti e iconografie occidentali e sapevano dipingere tanto "alla greca" quanto "all'occidentale", per una committenza che non necessariamente si identificava – come si era ritenuto in precedenza – rispettivamente con quella ortodossa e con quella cattolica.22

Insomma, per dirla col Chatzidakis, "deplacer [...] le centre de gravite de la production artistique de ce genre pendant le XVe siecle du sol italien aux villes cretoises n'est qu'enregistrer une realite historique".23

Se il ruolo di Venezia come centro di elaborazione della pittura postbizantina e stato dunque meglio precisato dagli studi piu recenti, non per questo e da sottovalutare quello fondamentale da essa giocato come cinghia di trasmissione della pittura cretese in Italia. L'importazione di icone greche fu per Venezia un affare commerciale estremamente redditizio e la presenza di pittori cretesi nella città divenne col passare del tempo talmente consistente da suscitare le proteste ellenofobe degli stessi pittori veneziani, preoccupati di tutelare giuridicamente i propri diritti.24

Come e avvenuto per la famosa Pieta di Andreas Pavias del Museo Diocesano di Rossano, acquistata a Venezia tra il 1493 e il 1505 da Giovan Battista Lagni, arcivescovo della cittadina jonica, per la locale Cattedrale,25 anche in Puglia l'arrivo di icone cretesi dovette essere reso possibile, in alcuni casi, dalla mediazione veneziana.

Fra le tavole importate dalla città lagunare tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento e verosimilmente da annoverare il trittico di Andrea Rizo da Candia (datato 1451?), destinato a figurare sull'altare della Croce nella Basilica di S. Nicola a Bari (cat. n. 43); ma hanno buone probabilita di essere giunte da Venezia anche la Madonna Glykophilousa della chiesa di Ognissanti a Trani (cat. n. 44), VHodighitria del Museo Provinciale di Brindisi (cat. n. 45), la Madre di Consolazione del Museo Diocesano di Bisceglie (cat. n. 53) e, piu tardi, tre tavole del registro inferiore dell'iconostasi della chiesa di S. Niccolo dei Greci a Lecce (YHodighitria, il Cristo sommo sacerdote e il S. Nicola) (cat. n. 78).



Donato Bizamano, *Madonna con Bambino*. Dubrovnik, Monastero dei Domenicani.

Comunque si voglia accogliere questa proposta, almeno in un caso abbiamo la certezza che i greci di Puglia conobbero e apprezzarono la grazia intellettuale della piu accorsata pittura cretese tramite Venezia: a Barletta, le due tavole dell'iconostasi di S. Maria degli Angeli raffiguranti rispettivamente ? Hodighitria e il Pantocrator (cat. nn. 65-66), le quali copiano due icone di S. Giorgio dei Greci, sono opera del cretese – trapiantato nella città lagunare – Thomas Bathas. Segno che gli arrivi di icone in alcuni casi non dovettero essere fortuiti, ma frutto di una scelta ben precisa, alla stregua di cio che avveniva per i dipinti del Bordon, del Veronese o del Tintoretto, commissionati a Venezia da membri di nobili famiglie pugliesi ed esibiti come status symbol nelle cappelle gentilizie.26 In altri casi l'importazione di opere cretesi avvenne tramite gli ordini cavaliereschi, tradizionalmente legati all'Oriente. L'esempio piu importante e costituito dal monumentale polittico, gia sull'altar maggiore della chiesa di S. Stefano a Monopoli (centro del baliaggio dell'Ordine militare di S. Giovanni di Gerusalemme), ora nel Museum of Fine Arts di Boston.

Descritto dal Salazaro,27 che ebbe la fortuna di vederlo ancora in loco, il polittico e stato recentemente ristudiato dalla Calo Mariani che ne pone l'esecuzione, a opera di un ignoto maestro cretese, tra il sesto e il settimo decennio del Quattrocento.28 Esso non potrebbe essere migliore conferma della gia ricordata asserzione del Chatzidakis, secondo cui i pittori cretesi erano altrettanto abili nel dipingere alla greca e all'occidentale: la Madonna in trono dello scomparto centrale, infatti, ricorda da vicino l'icona di analogo soggetto di Andrea Rizo da Candia nel monastero di S. Giovanni Evangelista a Patmos, financo nel dossale del trono, ornato da gigli marmorei.29 "Alla bizantina" sono dipinti anche il livido e ascetico S. Giovanni Prodromos, il S. Nicola da Bari e il S. Sebastiano, corredati pero di iscrizioni in latino.

Aperti invece a influssi tardogotici occidentali sono il S. Cristo/oro, il S. Agostino e soprattutto il S. Stefano, che nel volto reclinato ricorda la dolcezza un po' leziosa di Barnaba da Modena.

La Calo ha dimostrato che non si tratto, per Monopoli come per tutto il territorio del baliaggio, di un'importazione isolata: nella chiesa di S. Giovanni intra moenia a Monopoli, anch'essa appartenente ai cavalieri dell'Ordine gerosolimitano, sino alla fine del Settecento fu esposto un polittico a cinque scomparti, con la Vergine in trono, S. Giovanni Prodromos, S. Sebastiano, S. Caterina d'Alessandria, S. Eufemia, databile alla prima metà del Quattrocento: il piu antico di una serie di cui fa parte non soltanto il citato polittico ora a Boston, ma altri due, dipinti "alla greca, della stessa maniera, forma ed immagini" di quest'ultimo, un tempo conservati a Fasano, rispettivamente nella chiesa di S. Giovanni Battista e in quella di S. Maria di Castello, ed entrambi dispersi.3° Un documento del 1731 rivela che di quello gia conservato nella chiesa fasanese di S. Giovanni Battista fu committente il Bali di S. Stefano, fra' Giambattista Carafa, del quale esso mostrava le insegne.31 Pur con tutte le cautele necessarie quando si parli di opere scomparse, la Calo conclude che durante il Quattrocento si verifica un fatto nuovo: la presenza nelle nostre terre, probabilmente a Monopoli, di "pittori italo-greci con i quali l'Ordine Gerosolimitano coltivo un rapporto privilegiato".32

Dedurne pero la presenza di pittori cretesi a Monopoli gia dal 1460-70, quando all'epoca essi scarseggiavano persino a Venezia e quando di un "mastro Emanuele cretese pittore", che esegue un'Adorazione dei Magi nella chiesa di S. Francesco a Monopoli, si ha notizia in un documento del 1577,33 posteriore di ben cento anni agli avvenimenti richiamati, e forse eccessivo.

E comunque interessante e non soggetto a contestazioni il fatto che almeno quattro polittici "alla greca" si trovassero sparsi tra Fasano e Monopoli, a indicare non solo un preciso orientamento della committenza, ma anche un altro dei possibili tramiti di diffusione in Puglia della pittura cretese.



Iconostasi. Barletta, gia S. Maria degli Angeli.



Iconostasi. Lecce, S. Niccolo dei Greci.

Circa la presenza in Puglia di pittori cretesi, e da sottolineare comunque la scarsità di ricerche documentarie, che potrebbero riservarci piu di una sorpresa. Non sappiamo nulla della produzione otrantina dei cretesi Donato e Franco Catellano, attivi anche ad Athos e alle Meteore nella prima metà del Cinquecento;34 ma persine la presenza in Puglia di uno dei piu noti pittori cretesi del primo Cinquecento, Angelo Bizamano,35 allievo in patria del Pavias, non ha alcun supporto nelle carte ne di lui resta in Puglia alcuna opera firmata (anche se e assai verosimile che sia di sua mano la Madonna in trono incoronata dagli Angeli nella chiesa di S. Matteo a Bisceglie – cat. n. 48).

Che pero egli abbia tenuto bottega a Otranto e cosa indubitabile, dato che le iscrizioni apposte sui numerosi dipinti che di lui rimangono, sparsi in vari musei europei, lo dichiarano attivo "in Hydrunto". Una sola opera, forse la piu "bizantina" e ieratica, il bel Cristo alla colonna nella chiesa del Convento di S. Mauro Forte (Matera) (cat. n. 47), ancora cosi vicina alla sottigliezza di un probabile "compagno di bottega" del Bizamano, Nikolaos Tzafouris, e dipinta "i(n) Barleta" e, se non vale proprio ad attestare, come forse un po' forzatamente si e voluto, l'apertura di un secondo atelier in questa citta, e per lo meno indizio che la fama di Angelo aveva valicato non solo I confini del Salente, ma anche le petrose barriere della Murgia.

Come mai l'artista, che pure aveva compiuto la sua formazione in una delle botteghe piu rinomate dell'isola di Creta, abbia preferito approdare in Puglia, anziche spingersi alla conquista dei piu frequentati mercati veneziani, e cosa che non manca di stupire. Come e motivo di perplessità il fatto che, nella maggior parte delle sue opere, il Bizamano sgretoli lo smalto compatto e adamantino che era stato del suo maestro a favore di una pittura filamentosa, corsiva, in una parola "veneteggiante", anticipando – ma su un piano ben diverso – quel che alcuni decenni piu tardi faranno il Damaskinos e il Theotokopoulos. Fanno eccezione, come si e accennato, la tavola lucana e, in parte, l'iconetta

raffigurante S. Giorgio e il drago nei Musei Vaticani, recentemente riconosciuta dalla Bianco Fiorin:36 se questo indichi uno sviluppo interno alla pittura del cretese, un adeguarsi al gusto della committenza o, piu probabilmente, un semplice esperire stili diversi e cosa che non siamo in grado attualmente di poter decidere, sulla base degli scarsi dati cronologici a nostra disposizione: 1518 per il polittico di Komolac, in Jugoslavia; 1532 per la Madonna con Bambino e S. Giovannino a Leningrado.

E inoltre: a Komolac Angelo giunse direttamente da Hiraklion o vi approdo dall'opposta sponda pugliese? L'artista fu mai a Venezia? Alla domanda iniziale sembrerebbe potersi rispondere a favore della prima ipotesi: e difficile infatti considerare il Cristo alla colonna di S. Mauro Forte, ancora cosi smaltato e "bizantino", posteriore a quel che rimane (la sola predella) del polittico di Komolac, cosi occidentale e starei per dire "carpaccesco". Caratteri, questi, che inducono a ritenere almeno probabile un soggiorno veneto del pittore, cui non pare opporsi la frequenza di artisti a nome Pitzamanos (Bizamano) nella città lagunare, probabilmente parenti del nostro.37 Anche i due dipinti firmati che restano del secondo Bizamano attivo in Puglia, Donato38 – una Madonna in trono con Bambino tra S. Francesco e S. Caterina d'Alessandria nella Pinacoteca Provinciale di Bari (dalla Chiesa Matrice di Noicattaro – cat. n. 50) e una Madonna Glykophilousa nel Museo dei Domenicani a Dubrovnik, ai quali deve aggiungersi la Madonna Glykophilousa della chiesa del S. Sepolcro a Barletta (cat. n. 51), a nostro avviso opera di Donato – suscitano diversi interrogativi, che non coinvolgono soltanto l'origine e la formazione del pittore.

A riguardo della prima, e da notare che il suo nome non compare mai nei pur numerosi elenchi di pittori e apprendisti-pittori residenti a Creta, pubblicati a piu riprese negli ultimi anni. Si potrebbe ipotizzare allora che, se fratello di Angelo, Donato sia giunto con lui in Puglia giovanissimo (ancor prima dei sedici anni, età cui in genere gli apprendisti-pittori venivano messi a bottega), oppure che egli non sia fratello, ma figlio di Angelo, e quindi nato a Otranto e comunque non a Creta, dato che e ben difficile che l'intera famiglia d'origine seguisse in Puglia il Bizamano senior.

Non si può escludere, d'altronde, che l'identità del cognome sia frutto di una semplice coincidenza e non indizio di un grado di parentela. Problematica anche la formazione di Donato, e i viaggi di studio eventualmente da lui compiuti. Se e ovvio l'influsso esercitato su di lui da Angelo, resta il fatto che una tavola come quella barese, a onta degli "sconfortanti"39 risultati raggiunti – ma e giudizio forse troppo severo, dato che l'opera ci e pervenuta in assai precarie condizioni di conservazione –, riapre ancora una volta il problema dei rapporti con Venezia.

Le strette affinità che possiamo riscontrarvi con l'icona di Giovanni Permeniate del Museo Correr parrebbero infatti attestare un soggiorno di Donato a Venezia, dato che il modello non sembra di tale nobiltà da giustificare il tiraggio di una stampa cui il Bizamano dovrebbe essersi ispirato.

Un madonnero "saltuario", attivo contemporaneamente ai due Bizamano, e il misterioso pittore noto sotto la sigla ZT,40 la cui origine e formazione e avvolta a tutt'oggi nel mistero piu fitto.

Oltre che una serie di tavole del tutto occidentali, in cui si muove nell'ambito di una cultura umbro-marchigiana affine a quella degli artisti attivi nel chiostro del Platano a Napoli41 (non senza singolari tangenze, d'altronde, con l'opera del piu grande pittore raguseo del primo Cinquecento, Nicola Bozidarevic),42 lo ZT ha lasciato due icone – quella nel Museo Diocesano di Bari (gia nella Chiesa Matrice di Modugno – cat. n. 56) e quella nella Cattedrale di Ruvo (cat. n. 57) –, in cui si e confrontato con quella cultura bizantina della quale era ancora permeata la piu attardata cultura pittorica del primo Cinquecento in Terra di Bari. In entrambi i dipinti, a dir vero, di vagamente bizantino c'e solo l'iconografia, peraltro assai incline a licenze, e il rilucere della passamaneria dorata delle vesti e del tendaggio dietro le figure. Per il resto, il paesaggio dell'icona di Bari, reso con colori freddi che paiono far presagire una tempesta, e il fondo campito di minuscoli fiorellini multicolori dell'icona di Ruvo, risentono chiaramente di cose venete.

Singolare il panneggio, duro, crestato, quasi imbevuto di gesso e poi messo in forma, che ricorda piuttosto esempi di pittura nordica. Cio vuoi dire forse che il pittore e d'origine nordica e che si e formato tra l'Ungheria di Mattia Corvino e la Dalmazia, o che questo "fiamminghismo" gli deriva, piu semplicemente, dallo stesso ambiente napoletano, crogiuolo in cui si sono incrociate le piu varie culture? Il problema e aperto a ogni ipotesi, e richiedera che si faccia maggior luce anche sull'arte ungherese del rinascimento, cosi carica di influssi fiorentini, veneti e dalmati.

Su un piano diverso rispetto ai Bizamano e allo ZT, e del tutto personale, si pone un altro protagonista della pittura postbizantina pugliese della prima metà del Cinquecento, l'otrantino Giovanni Maria Scupula,43 che firma orgogliosamente un numero davvero notevole di tavolette "capoletto" e di altaroli portatili. Al di la della città in cui e nato e in cui ha tenuto bottega, Otranto, di lui non conosciamo alcun dato certo, e solo considerazioni d'ordine esterno (riguardanti la cronologia dei santi raffigurati, delle stampe utilizzate, e cosi via) ci permettono di collocare la sua attività nella prima metà del XVI secolo. Sul pittore e tornata recentemente Esther Moench, che ha pubblicato per la

prima volta l'altarolo del Musee d'Unterlinden a Colmar – conosciuto gia dal Seroux d'Agincourt, ma di cui non circolava sinora alcuna illustrazione – oltre che due inediti, rispettivamente nel Musee des Antiquites a Rouen e in collezione privata a Parigi.44

Senza nulla togliere ai meriti dell'accurato studio della Moench, si può affermare comunque che la conoscenza di queste opere, come di altre recentemente pubblicate, o ritrovate in occasione della mostra, non aggiunge nulla alla conoscenza che si aveva dello Scupula pittore, dato che esse si rivelano tutte di un'incredibile ripetitivita. Non per questo pero la figura dello Scupula risulta meno interessante.

La sua mediocre produzione – che pure possiede il fascino rude e ingenuo dei na'ifs – ci permette di ricostruire con buona approssimazione l'organizzazione del lavoro nella bottega di un iconografo di provincia e di avvicinarci alla mentalità del pubblico cui egli si rivolgeva.

Proprio l'estenuante replkazione delle immagini – si tratti della rappresentazione di santi o di scenette tratte dalla vita di Cristo e di Maria che, pressoche identiche, vengono impaginate in maniera volta a volta diversa – ci fa pensare a un laboratorio che doveva disporre di un repertorio fisso, una sorta di "campionario". Se proprio non si lavorava come si fara piu tardi a Epinal, con sagome ritagliate che, riportate sul supporto, venivano campite di colori, il procedimento non doveva poi essere molto diverso. Il committente non doveva far altro che scegliere dal "campionario" i soggetti che voleva rappresentati, e il gioco era fatto. Di una produzione che dove essere tanto cospicua da richiedere verosimilmente allievi e apprendisti, e tanto redditizia da suscitare imitatori (come l'ignoto pittore che realizzo l'altarolo nel Museo di Reggio Calabria [cat. n. 62] e quello, frammentario, nel Museo della Floridiana a Napoli) e strano come in Puglia sia rimasto pochissimo^ e nulla addirittura – stando almeno a quel che finora se ne sa – a Otranto. E probabile che i piccoli trittici "capoletto" fossero destinati a far parte del corredo dotale delle spose, e che i poco piu grandi altarini con Scene della vita di Cristo e di Maria servissero alla quotidiana recita del Rosario, in uso ben prima della vera e propria esplosione, a fine Cinquecento, di questo culto mariano.

Se le osservazioni fatte gettano forse una luce su "funzione" e "pubblico" dell'opera del pittore otrantino, nulla si sa invece della sua formazione, che il Quintavalle metteva addirittura in rapporto con la Catalogna, con i coloratissimi antependia dipinti con figure profilate da uno spesso segno scuro, di cui tanti esemplari ancora rimangono nel Museo de Bellas Artes de Cataluna a Barcellona,45 E un'ipotesi suggestiva, ma improbabile, non foss'altro perche riesce difficile immaginare che un personaggio della modesta levatura di uno Scupula si formasse cosi lontano, quando le tangenze evidenziate sono piuttosto generiche e comuni ad altre aree culturali.

La ricorrenza esclusiva del piccolissimo formato (ogni scenetta non supera generalmente I15 cm. di altezza e i 10 cm. di larghezza)-, insieme alla cura calligrafica con cui sono resi i particolari (le filettature dorate delle vesti; gli occhi allungati "alla gotica", con sopracciglia a cespuglio di cui si distinguono financo i singoli peli; i branchi di pecorelle, minutamente descritti nelle scenette della Nativita), rendono comunque plausibile una formazione dello Scupula come miniatore. La stessa eterogeneità delle fonti iconografiche utilizzate e spiegabile proprio attraverso la possibilita, per un miniatore, di disporre di una ricca messe di stampe, disegni, figurine adatti allo scopo: materiali che lo Scupula reinterpreta con uno stile del tutto personale e riconoscibilissimo, che e improprio definire "bizantino", ma che non e neppure "occidentale".

Dove lo Scupula possa aver maturato la sua esperienza di miniatore e difficile dire, ma non e necessario ritenere che si sia allontanato dal Salente. L'esistenza, poco a sud dell'abitato di Otranto, dei grandiosi ruderi del monastero di S. Nicola di Casole, dove almeno sino al 1480 (anno della sua distruzione a opera dei Turchi) fu attiva una bottega miniatoria,46 indica come tale pratica fosse coltivata nei monasteri salentini.

Nel corso del Cinquecento, le comunità greche presenti in Puglia si rafforzano notevolmente: alla fine del secolo i greci di Barletta si insediano nella chiesa di S. Maria degli Angeli, per la cui iconostasi si ricorrera, come si e visto, alla firma prestigiosa di Thomas Bathas; nel 1575 la comunità greca di Lecce, gia stabilita in una cappellina che sorgeva sull'area dell'attuale chiesa del Gesu, si trasferisce nella chiesa di S. Giovanni del Malato, subito dopo reintitolata a S. Niccolo dei greci.

Altre città e cittadine pugliesi dovevano contare chiese greche e se una, quella di Altamura, intitolata anch'essa a S. Nicola, si presenta con una struttura del tutto occidentale, e presumibile che un'altra, la chiesa di S. Paolo dei Greci, sita poco fuori l'abitato di S. Paolo di Cavitate, abbia avuto una sua iconostasi, a giudicare dalle tavole che ci sono rimaste, raffiguranti YHodighitria e il Pantocrator (cat. nn. 67-68), risalenti ai primi decenni del Seicento. Ancora nella seconda metà del Cinquecento e da segnalare la presenza a Conversano, nella chiesa di S. Benedetto, di una tavola raffigurante la Madonna del Rosario con i 15 Misteri, a firma di Michael Damaskinos.47 L'epoca d'esecuzione del dipinto e

probabilmente il 1574, dato che e questo l'anno dell'arrivo a Venezia dell'artista, che potrebbe averlo inviato proprio dalla città lagunare. Sin dal 1572 esisteva peraltro a Conversano una Confraternita del Rosario,48 probabile committente del dipinto,49 una replica del quale – forse dovuta allo stesso Damaskinos – e nel santuario di S. Maria dei Martiri a Molfetta.50 E per lo meno singolare come il Damaskinos, uno dei massimi pittori cretesi, alter ego del Greco, sia presente in Puglia non con una icona, ma con un'opera del tutto occidentale, sia sul piano iconografico che formale. Basta guardare le scenette dei Misteri, infatti, per ritrovarvi le stesse brividature luminose che compaiono in Tiziano e nel Tintoretto.51

Il fatto, che potrebbe quasi apparire paradossale, trova la sua giustificazione piu profonda nel valore "iconologico" insito in tale raffigurazione: all'indomani del Concilio di Trento e della vittoria dei cristiani sui turchi a Lepanto (1571), l'immagine della Madonna del Rosario, replicata infinite volte su commissione vuoi delle confraternite dello stesso titolo che sorsero numerosissime in Puglia (come altrove), vuoi dell'Ordine domenicano, vuoi di singoli devoti, sostituisce man mano, nella devozione popolare, il culto della Madonna greca. All'immagine ieratica e scostante della Madonna bizantina la religiosità popolare andra sempre piu preferendo la calda umanita della Madonna della Vittoria, la trionfatrice di Lepanto.

Non mancano comunque, in pieno Cinquecento e ancora nel Seicento, icone dipinte piu o meno fedelmente "alla bizantina", magari con l'aggiunta di angeli reggicorona: alle tavole superstiti (fra cui segnaliamo quella, inedita, nella Chiesa Matrice di Francavilla Fontana) si aggiungono le tele, numerosissime sino all'Ottocento inoltrato, fra cui interessante una nella Cattedrale di Matera, evidentemente copia di un'icona piu antica.

Delle tavole secentesche presenti in Puglia e difficile nella maggior parte dei casi recuperare le modalità di arrivo: se per quelle di S. Paolo di Civitate la storiografia locale ha parlato, in maniera plausibile, di un arrivo dall'Albania, e probabile che il S. Giovanni Evangelista del Museo Provinciale di Lecce (cat. n. 71), firmato da un peraltro sconosciuto Demetrio Ateniese, sia stato dipinto nella stessa città salentina.

In ogni caso i pezzi, cosi come ci sono pervenuti, slegati dal loro contesto, paiono testimoniare l'acquisto o la produzione in loco di icone quasi esclusivamente da parte delle città che contano una comunità greca. La presenza a Putignano della minuscola icona raffigurante S. Basilio può essere dovuta invece ai legami con l'Oriente che, ancora nel Sei e Settecento, intratteneva il baliaggio gerosolimitano di S. Stefano a Monopoli, di cui la cittadina murgiana faceva parte. Nel Settecento continua sempre piu stancamente, in Puglia, la produzione di icone, per lo piu mediocri. Del Papageorgios, un pittore greco attivo a Brindisi nel Settecento,55 non si conoscono opere dipinte alla greca: e Lecce, ormai, che detiene il primato come centro di produzione, decaduta com'e la comunità greca di Barletta nella cui chiesa, a cominciare dal 1722, si insediera l'occidentalissimo Ordine delle Gesuitelle.



Michael Damaskinos, *Madonna del Rosario*. Conversano di S. Benedetto.

Ed e a Lecce che, con Demetrio Bogdano (1752-1841), si avra l'ultima fioritura della tradizione pittorica bizantina. Sinora dell'artista, in cui sembra tardivamente rivivere la figura, tutta medievale, del prete-pittore (il Bogdano fu parroco della chiesa di S. Niccolo dei Greci dal 1775 sino alla morte) si conosceva solo il tavolone raffigurante S. Spiridione, firmato e datato 1775 (cat. n. 77). In realtà il dipinto non e che una esercitazione giovanile su un tema magistralmente trattato da Emmanuel Tzanes (icona nel Museo dell'Istituto Neoellenico di Venezia), dato che gran parte dell'iconostasi di Lecce, la cui ultima data e il 1836, e opera del Bogdano (cat. n. 78).

Nella sua lunghissima vita questi non si e mantenuto fedele soltanto alla tradizione bizantina – una tradizione che, se da una parte era mantenuta viva da Dionisio di Fuma e dal suo trattato Ermeneutica della pittura,^ composto nella prima metà del Settecento, dall'altra veniva violentemente contestata dal neo-venetismo alla Veronese di Panayotid Doxara, autore del soffitto della chiesa di S. Spiridione a Corfu – 55 ma si e anche cimentato con la pittura occidentale, nelle Otto storie di Cristo e della Vergine del registro superiore dell'iconostasi, qualitativamente assai modeste e di cultura attardata.

Con la tavola del S. Giovanni Prodromos del Bogdano, datata 1836, concludiamo le nostre note sulla pittura postbizantina in Puglia: copiata dall'icona di analogo soggetto di Michael Damaskinos, ora nel Museo di Zante, che il Bogdano, corfiota, conobbe probabilmente de visu, la tavola leccese mostra, nel disegno un po' stentato e nei colori appesantiti, come quel capitolo affascinante che era stata la pittura bizantina in Puglia sia ormai definitivamente concluso.

2. Cristo Pantocratore. Inizio XIV sec.



2. *Cristo Pantocratore.*

Mosaico e rame dorato, cm. 23 x 15,5 (icona 13 x 7,2).
Galatina (Lecce), Chiesa di S. Caterina d'Alessandria, Tesoro.

"Una immagine del Salvatore fatta alla mosaica d'argento indorato" e citata per la prima volta nella Nota delle Reliquie insigni che conservasi in questa nostra Sagristia del Convento dei RR. PP. Riformati di Santa Caterina di Galatina del 1536 (Perrone). Tradizionalmente considerata tra i doni del Principe Raimondello Del Balzo Orsini ai Frati Minori dimoranti, per suo esplicito volere, a S. Caterina di Galatina, sede della Vicaria Bosniese dal 1391 al 1446, non se ne trova menzione nei due illustri cronisti galatinesi, Baldassarre Papadia e padre Bonaventura da Lama, il quale pure ricorda un altro prezioso dono del principe di Taranto, il micromosaico raffigurante l'Uomo del dolore, portato nel 1386 alla chiesa di S. Croce eli Gerusalemme a Roma.

La piccola icona portatile raffigura il Pantocratore in piedi, su di un suppedaneo in scorcio, che benedice alla latina con la mano destra mentre regge con la sinistra un libro chiuso. La figura grandeggia su di un fondo campito per due terzi di tesserine d'oro e nella parte inferiore con un motivo a rombi alterni rossi, blu e argento. Ai lati del capo nimbato due clipei rossi, entro una cornice a scacchi oro e blu, recano..inscritti I tradizionali monogrammi IC XC. Il Cristo, avvolto in una lunga tunica, ha il volto, le mani, i piedi, nonche il fondo della veste, realizzati con pittura bruna su cera mentre sottili linee di tesserine d'oro compongono le tradizionali crisografie.

La tavoletta musiva e racchiusa entro una cornice in rame dorato, costituita da venti piastrine quadrate (ne mancano tre), in cui si alternano piccoli cerchi entro un fondo di palmette e roselline stilizzate realizzati in filigrana a grossi fiori a sbalzo, formati da un nastro fantasiosamente intrecciato. Il breve sguancio di raccordo tra la tavoletta e la restante cornice e occupato da un motivo decorativo, sempre in filigrana, composto da una doppia fila di clipei affrontati che racchiudono piccoli trifogli. Ancora sconosciuta al tempo del catalogo sulle icone musive portatili (Muntz 1886), fu pubblicata per la prima volta dal Castelfranco, che gia ne evidenzio la particolare tecnica " a mezza strada tra la pittura ad encausto ed il mosaico", come piu di recente ha sottolineato il Furlan (1979), accostandola al Pantocratore di Ochrida e al Cristo Emmanuele di Mosca. Grazie a tale tecnica si raggiungono qui risultati di straordinario pittoricismo, esaltati dalla fluidità e naturalezza dei morbidi panneggi dell'himation.

Le stringenti affinità via via rilevate con una serie di mosaici di piccolo formato — primo fra tutti il Pantocratore del monastero di Esfigrnenou sull'Athos, l'icona con S. Anna e la Vergine di Vatopedi e quella nel tesoro della Collegiale dei SS. Pietro e Paolo a Chimay — ben valgono a individuare questo galatinese come prodotto di un atelier metropolitano rivolto a una committenza altolocata (non a caso, gran parte delle opere di questo tipo sono considerate, dalle tradizioni locali, doni principeschi importati appunto dalla capitale bizantina). Nel Pantocratore cateriniano, al gusto propriamente miniaturistico si intrecciano pero forti legami con la produzione monumentale costantinopolitana di età paleologa, in particolare con i mosaici della cupola e del nartece della Kariye Carmi a Costantinopoli, databili entro il primo ventennio del secolo XIV (Lazarev); a essi indubbiamente rimandano l'intonazione classicheggiante della composizione, la chiara costruzione spaziale sottolineata dal suppedaneo in primo piano, il ritmo ampio dei panneggi, che consentono di collocare l'icona entro quello stesso ambito cronologico. Il rivestimento metallico, anch'esso tipico dell'età paleoioga (Grabar 1975, p. 54), utilizza la tecnica della filigrana, che dalla fine del XIII secolo "est crun usage assez repandu, pour la decoration aussi bien des cadres que des revetements d'icones a cote d'autres techniques" (Chatzidakis 1972, p. 79).

Accostata giustamente a un gruppo di icone con rivestimenti metallici, tutti databili tra fine XIII e XIV secolo — la croce d'argento del Protaton e il S. Giovanni Evangelista nel monastero di Lavra su Monte Athos, Il S. Nicola di Kiev, le icone del monastero di Vatopedi, la cornice del Volto Santo di Genova — l'incorniciatura dell'icona galatinese trova un termine di immediato confronto nell'icona della Madonna Hodighitria nella Cattedrale di St.-Paul a Liegi, databile nello stesso scorcio di tempo pur se considerata dalla tradizione dono (ancora una volta!) dell'imperatore Federico II alla piu antica Cattedrale di St.-Lambert (Atene 1985-1986, scheda n. 209, p. 194).

Bibliografia: Castelfranco 1927-28, pp. 288-293, Hgg. 1-2; Lazarev 1931 b, p. 159, n. 8; Id. 1937, p. 250, n. 5; Bettini 1938-39, p. 26, fig. II; Id. 1938-41, p. 30; Putignani 1947, p. 121; Xingopoulos 1964, pp. 236- 237; M. D'Elia in Bari 1964, p. 10, fig. 12; Lipinsky 1966, pp. 101-107, tav. XXXII; Lazarev 1967, p. 185 e p. 337, nota 76, fig. 422; Furlan in Venezia 1974, n. 95; Glasberg 1974, p. 81, n. 79; M. D'Elia 1975, p. 154, nota 11; Grabar 1975 b, p. 54; Lipinsky 1978, p. 385; Furlan 1979, p. 87, fig. 34; Perrone 1981, I, pp. 238-239. (R.L.R.)

3. Madonna con Bambino. XIII sec.



3. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, con tela interposta, cm. 72x52 (frammentaria). Andria (Bari), Episcopio. Restauri: 1964, Soprintendenza di Firenze.

Proveniente dal convento delle Benedettine, la famosa icona, benche non abbia mai goduto di un particolare culto, dovette essere ben nota a suo tempo nella regione, giacche da essa sembra dipendere un intero gruppo di icone di analoga impostazione. Infatti, benche la tavola sia stata tagliata in epoca imprecisata, alcuni particolari permettono di riconoscerne l'icpnografia come una variante dell 'Hodighitria, testimoniata da un nutrito gruppo di tavole pugliesi che all'esemplare di Andria sembrano riallacciarsi (cat.nn.4-5-6-7-8-9-10-11-12-13). La Vergine ha il capo inclinato a sinistra verso il Bambino, che benedice alla greca. La Madre indossa un maphorion blu con lumeggiature in azzurrite, bordato di ocra e oro, che si chiude incrociandosi. Sotto Il maphorion e la cuffia color porpora. Il Bambino, sulla destra, serrato alla vita dalla mano della Madre, indossa una veste porpora fittamente lumeggiata in oro. I nimbi sono punzonati: su quello del Bambino campeggia una croce dipinta in rosso.

Raffinatissimo il trattamento dell'epidermide, nel soffuso dosaggio cromatico sfumato di tinte rossastre, nella morbida stesura delle lumeggiature che torniscono il volto della Vergine. Perfetto l'ovale del viso, da cui traspare una dolce malinconia. L'icona fu pubblicata nel 1951 dal Garrison, il quale la poneva in diretto rapporto con la Madonna della Madia di Monopoli (cat. n. 18), inserendola — con la Madonna della Presentazione nella cripta della Candelora a Massafra — in un gruppo di comune derivazione dalla pittura bizantineggiante campana, e proponendone una datazione sul 1275.

M. D'Elia (1964), rilevandone "l'eccezionale livello che non trova confronto nelle altre icone pugliesi", non ne escludeva una derivazione diretta dall'Oriente bizantino. L'ipotesi era ripresa nel 1969 da P. e M. D'Elia, che istituivano confronti con gli Angeli del Giudizio universale (e. 1195) nella cattedrale di S. Demetrio a Vladimir, e individuavano rapporti di dipendenza dalla nostra tavola per le icone della Madonna della Fonte di Canosa (cat. n. 7), della Madonna di Ciurcitano (cat. n. 6) e della Madonna di Banzi (cat. n. 9). Il solo Bologna vi opponeva una linea alternativa di ricerca lungo l'asse tirrenico tra la Campania e la Sicilia, proponendo confronti con le Madonne Kahn e Hamilton, entrambe nella National Gallery di Washington, che il Lazarev riteneva dipinte a Messina poco dopo la metà del XIII secolo.

Il Pace, nei suoi numerosi interventi, ha spostato la ricerca in direzione cipriota (icona della Vergine nel Palazzo Episcopale di Kerynia, Angelo in S. Giovanni Crisostomo), giungendo a ipotizzare per la nostra icona un'importazione diretta da Cipro avvenuta "quasi immediatamente dopo la sua esecuzione, perche palesemente ne dipende il Crocifisso delle Tremiti, la cui data difficilmente supera la metà del XIII secolo" (1982 b, p. 473).

Nell'ultimo intervento (1988) la Belli D'Elia respinge nettamente la tesi di una derivazione cipriota, richiamandosi da un lato a modelli di età comnena d'area metropolitana, con una rosa di confronti in direzione della pittura monumentale, in particolare con mosaici di area greca e siciliana, dall'altro ad analoghi esempi di pittura da cavalietto rinvenuti sulla costa dalmata, in particolare con una Vierge de Tendresse nel Museo di Zara, "unico vero e puntuale termine di riferimento per la Madonna di Andria, con la quale ha in comune l'inconfondibile tipo fisionomico della Vergine". affinità che consentirebbero di ipotizzare una "identità di mano o al massimo, per una certa maggiore crudezza di colore nell'esemplare dalmata nei confronti della altissima qualità di quello pugliese, un rapporto maestro-allievo, nel quale il maestro e senz'altro il pittore di Andria".

Quanto alla particolare iconografia, la studiosa ne individua un interessante precedente in una Madonna di Salterio aell'XI sec., palese copia di un'icona, e ancora in un affresco sulla lunetta del portale del nartece dell'Ossario di Backovo (Bulgaria). Un analogo schema si ritrova in immagini duecentesche di area dalmata e siciliana, "probabilmente dipendenti dal gruppo pugliese".

Bibliografia: Garrison 1951 b, p. 301, fig. 14; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 11-12; Volbach-Laforttaine Dosogne 1968, p. 81, tav. 49 b; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 2; Bologna 1969, p. 22; Guillou 1973, p. 752; M. D'Elia 1975, p. 156, n. 13; Guillou 1976, p. 393; Amato 1977, p. 82, fig. 30 a; Pace 1980, pp. 354-355; p. 365, fig. 467; Id. 1982 a, pp. 184-185, fig. 167; Id. 1982 b, p. 473, fig. 421; Id. 1982 e, p. 249, fig. 421; Santamaria Mannino 1983, pp. 490-491, fig. 6; Pace 1985-86, p. 386; Leone De Castris 1986, p. 471, fig. 738; Frinta 1986 a, p. 542; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

6. Madonna con Bambino (Madonna di Ciurcitano). XIII sec.



6. *Madonna con Bambino* (Madonna di Ciurcitano).

Tempera su tavola, con tela interposta (i bordi della tavola sono sopraelevati a formare la cornice), cm. 87 x 64. Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1967, Istituto Centrale per il Restauro, Roma.

L'immagine era venerata nella chiesa del casale di Ciurcitano, nei pressi di Terlizzi (Bari), gia citata nella bolla del 1137 di papa Anacleto II come appartenente all'Ordine dei Fratelli Ospedalieri Gerosolimitani o di S. Giovanni. Nel 1725 il casale risulta abbandonato. L'8 luglio dello stesso anno Antonio Pacecco, vescovo di Bisceglie, visitando la Ecclesia antiqua Sancii Spmtus seu S. Mariae de Circitano e trovandola diruta, ne decretò l'inagibilità e ordinò il trasferimento del quadro nel santuario di Sovereto, ospizio dei cavalieri teutonici, al posto dell'icona la venerata (trasportata tra il 1561 e il 1581 nella Cattedrale di Terlizzi) (Paglia, Pappagallo).

Nel 1760 il barese Marco Gironda ridusse l'icona a miglior forma. Nel 1812 e 1813 il Santuario di Sovereto e I suoi beni furono venduti al cav. Michele Lamparelli (De Giaco; Mannelli Giovene); il suo successore, Giuseppe, nel 1859 rimosse Il dipinto dal santuario. Dal Lamparelli "il quadro fu venduto [...] per 5.000 lire alTIng. G. De Gemmis [...] che aveva promesso di restituirlo alla Chiesa di Terlizzi, ma non ha mantenuto la parola"; questi in seguito lo dono all'Amministrazione provinciale di Bari (Valente).

L'icona e stata danneggiata dall'umidità e da incauti interventi di pulitura. Da una foto del 1948 (Arch. Fot. Soprintendenza Bari nn, 2286-2287 B), il volto della Vergine si rivela chiaramente vicino alla Madonna di Andria, alla quale l'icona di Ciurcitano e legata anche per lo schema iconografico. La Vergine veste un maphorion incrociato, caratterizzato dal prezioso grafismo delle pieghe in pura azzurrite. Insolita, invece, appare la veste del Bambino, verde chiaro lumeggiata di bianco. Questi benedice con la destra, mentre la mano sinistra e scomparsa. Negli angoli superiori sono visibili le tracce ai due mezze figure di angeli, inserite in medaglioni, probabilmente gli arcangeli, come nella piu consueta iconografia della Madre di Dio (Doufrenne 1968, p. 21). Le aureole, pressoche illeggibili, presentano tracce di una doppia punzonatura. Solo citata dal Garrison e attribuita allo stesso autore della Madonna di Pulsano (cat. n. 5), l'icona e stata per la prima volta presa in esame da P. e M. D'Elia, che ne sottolineavano le affinità con la Madonna di Andria e la ponevano in rapporto con l'arte cristiana d'Oriente, suggerendo confronti con un'icona musiva di S. Caterina al Sinai del XIII secolo (Lazarev 1967, Hg. 418) e con una Madonna con Bambino proveniente da S. Giovanni dei Cavalieri, nella Galleria Nazionale di Pisa. Successivamente la Belli D'Elia (1971) ha sviluppato l'accenno alla relazione con le icone sinaitiche e ribadito il confronto con l'icona di Andria per la stilizzazione delle pieghe del manto, per il tipo del Bambino, per la dolcezza del volto della Vergine (leggibile attraverso la fotografia del 1948, piu che dall'attuale stato larvale dell'icona, ridotta alla sola preparazione), per la purezza "ellenistica" dei tratti, "privi delle durezze di segno tipiche delle icone sicuramente locali".

In ambito locale, le piu vicine alla nostra tavola sono il frammento di Bitonto (cat. n. 12) e l'icona di Corsignano (cat. n. 10).

Bibliografia: Paglia 1700, pp. 77-78; Pacecco 1725, p. 33; De Giaco 1872, pp. 39-40; Mannelli Giovene 1881, p. 159; Garrison 1951 b, p. 300; Pappagallo 1964, p. 23; Guastamacchia 1966, p. 57; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 1; Belli D'Elia 1971, pp. 621-623, fig. 1; Belli D'Elia 1972 a, n. 10, p. 6, fig. 10; Valente 1973, pp. 222-224, tav. XII; Guillou 1973, p. 752; Id. 1976, p. 393; Amato 1977, pp. 81-82, fig. 30; Leone De Castris 1986, p. 471. (M.M.L.)

7. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec.



7. *Madonna con Bambino* (Madonna della Fonte).

Tempera su tavola (cedro del Libano), con tela interposta, bordo rilevato a formare cornice, cm. 140 x 81. Canosa (Bari), Cattedrale. Restauri: 1984, Liliana Giuranna Giove.

Secondo la tradizione, sarebbe una delle prime immagini portate dall'Oriente nel VI secolo a opera di S. Sabino. A detta del Tortora, l'icona sarebbe stata venerata nella chiesa dedicata alla Beata Vergine. La tavola, della quale e da sottolineare il ridottissimo spessore (cm. 0,9-1,2), presenta il retro dipinto a tempera con un motivo a croce di S. Andrea in rosso e azzurro. In parte mutila, riprende lo schema iconografico della Madonna di Andria (cat. n. 3). La Vergine, dalla grande testa tondeggiante, indossa un maphorion porpora, con bordo chiuso a "collarino", sotto il quale si intravede la cuffia in azzurro e rosso. Il Bambino indossa una veste rosso vivo. Negli angoli superiori sono due mezze figure di angeli con le mani velate, recanti la palma del martirio. I due nimbi sono dipinti. Quello della Vergine ha come motivo decorativo cuori palmati in rosso e in azzurrite alternati. Il nimbo del Bambino, crocesignato, e decorato da una maglia romboidale rossa, con piccolo fiore quadripetalo in azzurrite.

La cornice, rilevata, e bordata in rosso. I lati lunghi sono occupati da dodici figure di santi, sei per lato, molto rovinate, specie le due inferiori, quasi completamente abrase. Probabilmente non si tratta del collegio apostolico che incornicia, di norma, le icone del Cristo, ma di santi diversi, legati alla devozione personale del committente (Doufrenne 1968, p. 21).

Come si evince dalle fotografie precedenti il restauro, la tavola, compresi i bordi, era rivestita da una pastiglia farinosa, ornata in modo affine ali aureola del Cristo del Museo Nazionale di Ochrida datata 1262-63 (Djuric 1961, pp. 83-84, tav. II); la pastiglia ricopriva i bordi, occultando cosi le figure dei santi. Inoltre il nimbo della Vergine risultava ornato da un motivo a larghi girali, realizzato nella stessa materia, del tipo dipinto sull'icona raffigurante S. Nicola, della seconda metà del XIV secolo, sempre a Ochrida, nella chiesa della Vergine Periblcptos (Djuric 1961, pp. 97-98, tavv. XXXII-XXXIII): motivo che trova riscontro in parte della produzione a fresco in Puglia (cripta di S. Vito Vecchio a Gravina). Citata soltanto dal Van Marle, la Belli D'Elia vi ha rilevato analogie formali, tali "da suggerire situazioni parallele piu che ipotesi di dirette importazioni", con la Madonna del Vescovado di Kerjnia. Analogie che si evidenziano nella maniera di arrotondare pesantemente l'ovale, nella levigatezza dell'epidermide, nei grandi occhi tondeggianti e ancora, si può aggiungere, nelle rapide e fini lumeggiature intorno agli occhi, nel sottile grafismo che definisce la capigliatura del Bambino, nei blu e rossi accesi della cuffia.

L'autore della tavola canosina agisce sulla scorta di un tipo iconografico diffuso in area locale, ma sembra informato, nel sapiente gioco dei richiami cromatici e nel gusto per la raffinata decorazione, particolarmente evidente nei nimbi, della coeva produzione miniaturistica, che egli traduce con sereno spirito "popolare".

SI veda, per esempio, per l'aureola della Vergine, il Sacramentario della Biblioteca Nacional di Madrid (Pace 1982 b, p. 454, fig. 385). In ambito locale il confronto piu immediato e con l'icona di identica denominazione nella chiesa del Carmine a Trani (cat. n. 8). Bibliografia: Tortora 1758, p. 102 e p. 147; Bolognini 1898, p. 37; Van Marle, V, 1925, p. 383; Morea 1973, p. 109; Chiancone 1983, p. 12; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

8. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec.



8. *Madonna con Bambino* (Madonna della Fonte).

Tempera su tavola, bordo rilevato a formare cornice, cm. 146 x 90. Trani (Bari), Chiesa del Carmine. Restauri: 1972, Soprintendenza di Bari (Cesare Franco).

L'icona, proveniente dalla chiesa di S. Giovanni della Penna, dell'Ordine Gerosolimitano, stando alla leggenda sarebbe giunta a Trani portata sul dorso di un delfino, dentro una fonte in pietra, mentre suonavano le campane del sabato santo dell'anno 1234. Cosi tramanda l'iscrizione, collocata a fianco dell'altare, realizzata probabilmente nel secolo scorso in sostituzione di quella rinvenuta nel 1722 dietro l'altare della Madonna, cosi riportata da V. Manfredi (Ronchi 1986, p. 14): "Nell'ANNO 1234 e VENUTA in TRANI / UNA MADONNA deNtro UNA foNte di pietra portata / da UN grosso pesce di SABBATO saNTo Nel MeNtre / soNaVano le caMpaNe. Fra GIOVaNNi di / GioVaNNI in TraNi. 1234."

Dell'originaria stesura restano i due volti; ripresi sono invece palesemente gli abiti e il fondo dorato inciso a racemi, con un motivo diffuso sulle argenterie di età barocca. II Montorio, nel 1715, ne da una descrizione aderente all'immagine attuale. Nell'impostazione iconografica generale la tavola riprende lo schema di Andria (cat.n. 3), in una interpretazione che ne irrobustisce la cromia e il tratto. Il viso della Vergine, dal profilo arrotondato e irregolare, sottolineato da un ispessimento del segno, e incorniciato dal maphorion azzurro, ridipinto, con stelle e bordure in oro, che si chiude sul davanti a "collarino". Sotto Il maphorion la cuffia, rosata, e divenuta un velo. L'incarnato della Madonna e reso evidenziando la preparazione verdastra del fondo, mentre i mezzi toni sono realizzati con pennellate rossastre. Evidente il pomello rosso sulla guancia. Il Bimbo, dall'incarnato piu scuro, indossa una veste che nell'attuale redazione si presenta bianca, e un bimation rosato. Scoperta dalla critica in occasione della Mostra delle icone del 1969 (P. e M. D'Elia) e stata, sulla scorta di questi studi, messa al seguito dell'icona di Andria. Per il Pace "l'irrobustimento cromatico e lineare e dovuto all'intervento del modello" del Crocifisso delle Tremiti o di altro analogo.

Anche per questa tavola, che possiamo considerare replica, non necessariamente posteriore e realizzata in una materia meno preziosa e levigata, della Madonna della fonte di Canosa (cat. n. 7), i confronti rimandano da un lato a Cipro (Madonna di Kerinja), dall'altro alla costa dalmata (icona frammentaria di Dubrovnik).

Espressione, quindi, del commonwealth bizantino (Belting) o di quel filone di "adrio-bizantinismo", per dirla col Gamulin, che rende simili tra loro le esperienze artistiche dell'intero bacino adriatico, soprattutto nel XIII secolo.

Bibliografia: Montorio 1715, pp. 554-557; Capozzi 1915, p. 195; Id. 1924, pp. 13-14; Ronchi 1967, fig. 54; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 12; Guillou 1973, p. 752; Id. 1976, p. 393; Amato 1977, p. 83; Pace 1980, p. 356; Ronchi 1986, pp. 13-17, fig. 3; Leone De Castris 1986, p. 471; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

9. Madonna (frammento). XIII sec.



9. *Madonna* (frammento).

Tempera su tavola, cm. 54 x 40. Banzi (Potenza), Chiesa di S. Maria del Convento. Restauri: 1971, Soprintendenza di Matera.

Secondo la tradizione popolare, l'icona sarebbe stata in epoca imprecisata rinvenuta nei pressi di Forenza, in una località gia abitata da monaci greci, e trasportata dalla popolazione nella Badia di Banzi, Di qui l'usanza di un pellegrinaggio annuale dei cittadini di Forenza, che sino a pochi anni fa si recavano in processione a rendere omaggio all'immagine venerata.

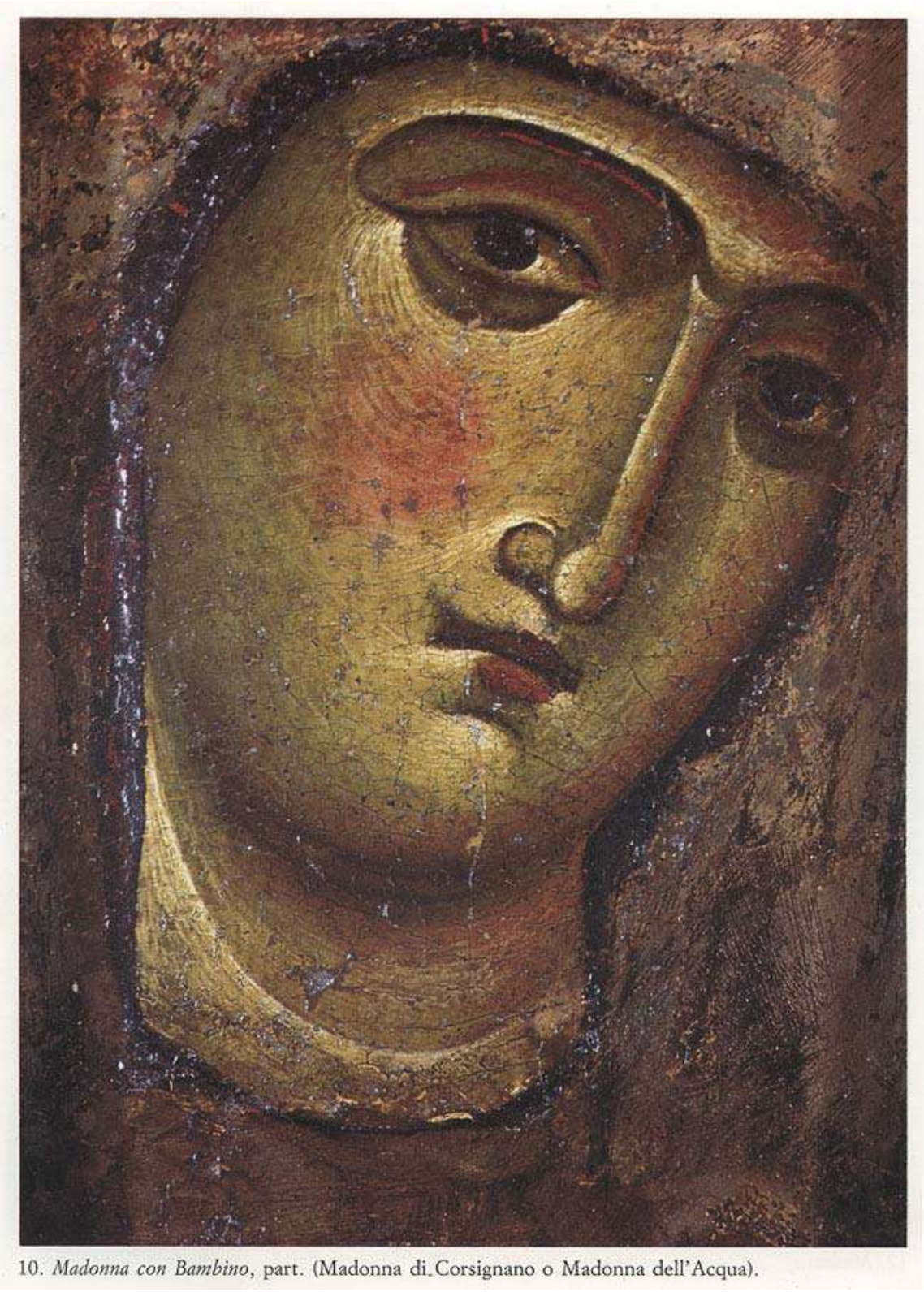
Il recente restauro, liberandolo almeno in parte dalle pesanti ridipinture che lo sfiguravano, ha restituito leggibilità al volto della Vergine, unica parte superstite di una tavola di maggiori dimensioni di cui ignoriamo l'aspetto complessivo. E probabile comunque che la redazione secentesca del maphorion, di colore azzurro intenso, chiuso al collo da un fermaglio gemmato, ripeta lo schema e la cromia originali.

Particolarmente evidenti sono divenute le affinità con la tavola di Andria (cat. n. 3) e con gli esemplari superstiti del gruppo che a questa si e soliti ricollegare, in particolare con la Madonna di Corsignano (cat. n. 10), cui il frammento di Banzi e accomunato da molti particolari fisionomici quali la impostazione del volto, appena reclinato a sinistra, la linea depressa della arcata sopracciliare destra, il taglio allungato degli occhi, la tornitura dei volumi ottenuta con una rosa di piccole pennellate vorticanti. Altrettanto vistosi pero, nella tavoletta lucana, alcuni scadimenti e fraintendimenti, come l'occhio sinistro troppo rimpicciolito, il labbro inferiore reso con un'unica pennellata, le forti lumeggiature sul naso, che suggeriscono di considerare l'opera a rimorchio dei piu noti e nobili esempi pugliesi, attribuendone l'esecuzione a un Iconografo locale della fine del XIII secolo. Menzionata gia in un manoscritto settecentesco, l'opera venne rivelata alla critica dall'Arslan che la attribui a ignoto iconografo meridionale. Da allora il dipinto e puntualmente citato nei principali interventi sulla produzione iconica medievale pugliese e in particolare sulla Madonna di Andria, di cui ha condiviso la vicenda critica.

Bigliografia: Pannelli 1775, ff. 248, 303, 329; Arslan 1928, p. 3; Maretta 1972, pp. 49-50; M. D'Elia 1975, fig. 5; Pace 1980, p. 365, fig. 467; Creile 1981, p. 33.

(P.B.D.)

10. Madonna con Bambino (Madonna di Corsignano o Madonna dell'Acqua). XIII sec.



10. *Madonna con Bambino*, part. (Madonna di Corsignano o Madonna dell'Acqua).

Tempera su tavola, cm. 47 x 40. Giovinazzo (Bari), Cattedrale.

La tradizione mette la tavola in rapporto con la Terra Santa.

La letteratura locale prende le mosse dal racconto del padre francescano Enrico da Noia, tratto da una lettera di Ludovico da Giovinazzo (1587), che fissava la data di arrivo dell'icona in Puglia al 1187 (Germinarlo).

La leggenda vuole che un certo capitano Gereteo, fermatosi nell'ospedale di Corsignano di ritorno dalla Terra Santa, avesse portato, con altre reliquie, una immagine molto venerata posta sull'altare maggiore del tempio di Edessa. Secondo la tradizione popolare, la stessa immagine nel 1184, cioe tre anni prima della presunta data di arrivo (Mannelli Giovene) o nel 1188 (Frammarino), sarebbe stata rubata dai Templari di Sovereto, ma subito restituita a seguito di un improvviso terremoto.

La vicenda sarebbe stata annotata in un atto curiale, perduto, del vicario Ginesio diro di Terlizzi (Molinelli Giovene). La sacra immagine, rubata ancora due volte — dal barone di Balsignano e da alcuni ecclesiastici della cattedrale di Bitonto — torno sempre a Corsignano, fino all'abbandono definitivo del casale a seguito della pestilenza del 1528.

Nel 1388 la Vergine di Corsignano fu eletta patrona di Giovinazzo e nel 1677 trasportata in cattedrale, per decreto del vescovo Agnello Alfieri. L'immagine, di cui sono visibili solo i volti, sembra appartenere al gruppo iconografico facente capo ad Andria (cat. n. 3) ma, insieme a quella di Ciurcitano (cat. n. 6), alla quale si ricollega, risulta indurita e appesantita nei tratti.

Tracce di perlinatura rimangono intorno ai nimbi. Il colore e fulvo, il modellato e reso scoprendo il verde della preparazione. Le mezze ombre sono aggiunte in rosso. In sede critica, il solo Daconto la definisce opera toscana della metà del XIII secolo. Il Garrison (1949) la ritiene opera pugliese della seconda metà del XIII secolo e la associa alla piu tarda icona di Mola (cat. n. 39). Il D'Elia propone rapporti con le icone sinaitiche. Ultimamente la Belli D'Elia ha accostato alla tavola di Corsignano una Vergine con Bambino proveniente dalla chiesa di S. Andrea a Pila, ora nel tesoro della Cattedrale di Dubrovnik (Djuric 1961, p. 47, Gamulin 1971, tav. VI), piu tarda rispetto a quella di Corsignano e fortemente abrasa, che la stessa studiosa inclina a ritenere, se non direttamente pugliese, certo ulteriore testimonianza dello stretto rapporto tra le opposte sponde.

Bibliografia: Mannelli Giovene 1881, pp. 122-138; De Ninno 1887, pp. 5-22; Ceretti in De Ninno 1888, p. 22; Simone 1891, p. 180; Sylos 1894, pp. 243-244; Bernich 1901, pp. 1-4; Vinaccia 1915, II, p. 54; De Ninno 1917; Daconto 1926, pp. 40-42; Germinano 1927; Ortolani 1948, pp. 299-300; Garrison 1949, p. 57, nota 89; Id. 1951 b, p. 301; Tatic-Djuric 1969, p. 349; M. D'Elia 1975, p. 156, fig. 3; Guillou 1976, p. 393; Leone De Castris 1986, p. 471; Belli D'Elia 1988.
(M.M.L.)

11. Madonna con Bambino. Prima metà XIV sec.



11. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 103 x 63. Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1968, Soprintendenza di Bari. Iscrizioni: Sul bordo rilevato, in basso a destra: [...] QTO [...].

La provenienza di questa tavola, ma purtroppo non la ragione della sua singolare collocazione, e nota dalla fine degli anni Sessanta quando, a seguito di lavori nella cripta della Cattedrale di Giovinazzo, essa fu rinvenuta murata entro una nicchia, occultata a sua volta da una tela. Di qui l'ipotesi che fosse stata dipinta per sostituire la piu antica tavola del casale di Corsignano (cat. n. 10) quando quella, per ragioni di culto, a partire dal 1388 – data dell'elezione della Madonna di Corsignano a protettrice della città – comincio a essere trasferita pcriodicamente in cattedrale. Essa sarebbe poi stata dimenticata e abbandonata quando il casale fu distrutto e la piu famosa icona venne definitivamente accolta nel maggior tempio della cittadina pugliese (P. e M. D'Elia). In un documento dell'Archivio della Cattedrale di Giovinazzo, databile al 1734 (in De Ninno), si fa ancora riferimento a una "tabula pieta cum imagine Sanctae Mariae", che il vescovo Antonio Ruffo ingiunge al rettore del beneficio di S. Maria di Corsignano, il canonico Michele Sagarriga, di collocare sull'altare della chiesa del casale, per quanto diruta, per potervi celebrare, essendo ormai da tempo la piu famosa icona trasferita nella cattedrale. E a essa fanno ancora probabilmente cenno il Marziani e il Bernich, quando parlano espressamente di una copia della Vergine di Corsignano collocata sul!'"altare de lo Protontino", eretto in cattedrale poco dopo il 1388, quando l'originale era ancora nella chiesa del casale.

Dal punto di vista iconografico, la Vergine replica esattamente la tipologia propria alle icone pugliesi facenti capo all'illustre prototipo di Andria {cat. n. 3), caratterizzata dall'identico atteggiamento della Vergine, che sostiene il Figlio con entrambe le mani, stringendolo con una all'altezza della vita, con l'altra reggendogli le gambe che si dispongono parallelamente, secondo un asse diagonale, come e dato vedere in esemplari dalmati (Madonna di Hvar) e siciliani ^'Imperlato di Palermo) (Belli D'Elia 1988). Presentata per la prima volta alla critica nella Mostra barese del '69, come "trascrizione tarda" di quella di Corsignano e datata, anche per motivazioni stilistiche, all'ultimo quarto del secolo XIV, e stata gia in quella sede accostata a prodotti di area dalmata (P. e M. D'Elia); in seguito, ancora, a prodotti dell'Oriente latino, cui veniva riferita anche l'altra piu nota Madonna di Ciurcitano (cat. n. 6) e in generale tutto il gruppo delle tavole del nord-barese (Belli D'Elia 1971; Ead. 1972 a; M. D'Elia 1975). II collegamento con la Terra Santa e stato ribadito di recente (1982) dal Pace che, sottolineando la singolare variante del Bambino che stringe il pollice della Vergine, ha ricondotto la tavola al secolo XIII, in accordo con quanto espresso oralmente dal Ragghianti (in Belli D'Elia 1971), e l'ha avvicinata alle icone agiografiche di Bisceglie (cat. nn. 25-26) per le caratterizzazioni fisionomiche di stretta ascendenza crociata ("rolling eyeballs").

Vogliamo qui sottolineare, rispetto all'icona di Corsignano, l'ulteriore, evidente indurirsi del segno e ancora un appesantimento e ispessimento dei tratti somatici. Ci pare pero di cogliere una dipendenza, piu decisa di quanto sia stato sottolineato finora, dalla Madonna di Ciurcitano di cui la nostra ricalca, forse piu di qualunque altra, schema e proporzioni. Ma, accanto alla persistenza di dichiarati manierismi compositivi come gli arti forzosamente allungati della Vergine, cui fanno riscontro quelli "rattrappiti' del Bambino – sigla inconfondibile dell'"adriobizantinismo", secondo la felice definizione del Gamulin (1971) – e evidente la singolarità di questa tavola nella caratterizzazione cromatica intensa e vivace e nella presenza di particolari iconografici e decorativi, assenti nei similari episodi pugliesi.

Per quanto riguarda la cromia, al di la degli inconsueti toni delle vesti della Vergine (maphorion bruno, tunica verde spento, cosi come la cuffia, rigata di rosso) e del Bambino (himation blu notte, che reca stampigliate minuscole rosette bianche tripetale, chitone rosa solcato da lumeggiature ora chiare, ora piu intense), spiccano sul fondo azzurro cupo le vivacissime macchie rosso vivo delle vesti degli arcangeli, a mezzo busto, ai lati della Vergine. Coloratissimo anche il bordo rilevato, sottolineato da una fitta perlinatura ove su uno sfondo ora rosso, ora giallo, ora verde si alternano, senza soluzione di continuita, stilizzati racemi vegetali e volute di colore contrastante. Indizi, questi, di un gusto di dichiarata ascendenza miniaturistica, di segno "crociato": si vedano, per fare un solo esempio, i similari decori che ornano il bordo della scena della Crocifissione nel Messale oggi nella Biblioteca Capitolare di Perugia (in Weitzmann 1966, fig. 10), proveniente dallo scrittorio di Acri. E ancora a prodotti della Terra Santa rimanda verosimilmente il gesto affettuoso del Bambino, ove e dato ravvisare i caratteri tipici delle icone sinaitiche.

Le aureole, realizzate con la tecnica delle pastiglie rilevate in gesso, di lontana derivazione cipriota (Frinta 1981}, ma divenuta espediente usuale anche ai lessici locali (Belli D'Elia 1988), presentano qui un inedito motivo decorativo che non ha riscontro negli analoghi esemplari pure presenti in area pugliese. Testimonianza, una volta di piu, dell'attività di un maestro che non si limita a ritrascrivere modelli piu autorevoli (siano essi la Madonna di Corsignano o quella di Ciurcitano), ma e capace di elaborare autonomamente tali schemi, accostandovi motivi e spunti aggiornati, di gusto e cultura propriamente "mediterranei". In tal senso ci pare, infine, piu plausibile ricondurre la datazione dell'icona entro la prima metà del Trecento.

Bibliografia: Marziani 1878; De Ninno 1887, pp. 46-47; Bernich 1901; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 6; Belli D'Elia 1971, pp. 630-631, fig. 4; Ead. 1972 a, p. 6; M. D'Elia 1975, p. 156; Pace 1982, p. 184 e p. 190, nota 31; Belli D'Elia 1988. (R.L.R.)

12. Madonna. XIII sec.



12. *Madonna.*

Tempera su tavola, cm. 57 x 40 (frammentaria). Bitonto (Bari), Museo Diocesano. Restauri: 1969, Soprintendenza di Bari; 1971, Soprintendenze di Bari e Firenze.

L'icona venne rimossa dalla cripta della Cattedrale di Bitonto nel 1959 dal vescovo Aurelio Marena, in seguito ai lavori di restauro. In una Santa Visita del vescovo Giovanni Battista Stella del 1620 (Valente 1901, pp. 53-65) e citata, a destra dell'altare della Beata Maria Vergine, una immagine della Vergine dipinta graeco more. Nella stessa Visita si fa cenno all'esistenza nella cripta, sull'altare di fronte alla scala d'accesso, di una "immagine [della Vergine] col figlio nelle braccia antichissima [...] non senza eleganza dipinta alla maniera greca". Quest'ultima icona, principale patrona della citta, venne rimossa, come risulta dal libro delle messe del 1875, e collocata nel miglior luogo del vescovado (Valente 1901, p. 65, nota 1), e al suo posto venne dipinta la settecentesca immagine della Madonna della Rete. Purtroppo nessun indizio può far identificare il frammento del Museo Diocesano con una delle due icone citate nella Visita.

La tavola, tagliata sui quattro lati, comprende la sola testa della Vergine, reclinata verso sinistra, con maphorion azzurro cupo segnato da pieghe in azzurrite che richiamano l'esempio di Ciurcitano. Il volto tondeggiante, dai grandi occhi (pesantemente restaurato a tutto effetto), il modellato reso scoprendo il verde della preparazione, con le mezze tinte realizzate in rosso, accostano Il frammento di Bitonto alla Madonna di Corsignano (cat. n. 10).

Rimasta sconosciuta alla critica sino al 1969, e stata dalla Belli D'Elia (1972c) ricollegata in un primo tempo a modelli "crociati", quindi (1988) accostata, insieme all'icona di Corsignano, a quella attualmente nel tesoro della cattedrale di Dubrovnik (Djuric 1961, p. 47; Gamulin 1971, p. 86). Confronto che a mio avviso e piu stringente con Il frammento bitontino, oltre che nell'ovale appesantito, nella stessa posizione, che lascia vedere entrambe le narici. Nella piu tarda icona di Dubrovnik gli occhi diventano piu grandi, il tratto piu duro, le ombre piu rossastre.

In ambito locale una probabile eco di questa produzione da cavalietto e in un affresco nella chiesa di S. Paolo Apostolo a Bitonto, che sembra rifarsi, nei tratti fisionomici, alla nostra icona.

Bibliografia: P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 3; Belli D'Elia 1972c, pp. 28-31; Cardamone 1976, pp. 8-9, fig. 15; Guillou 1976, p. 393; Belli d'Elia 1988.(M.Ai.L.)

13. Madonna con Bambino (Madonna della Neve). Primi XIV sec.



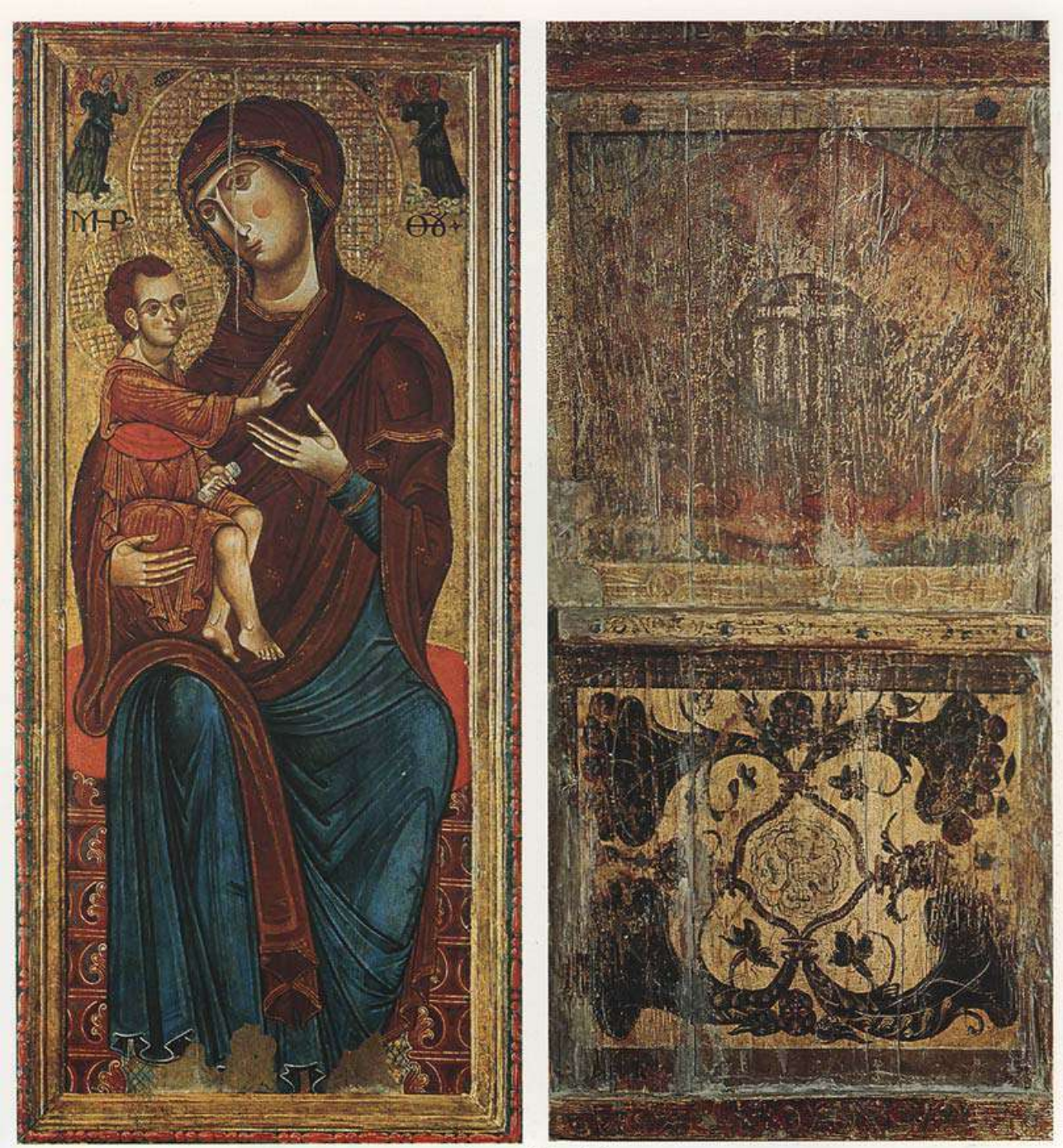
13. *Madonna con Bambino* (Madonna della Neve).

Tempera su tavola, cm. 93 x 58,5. Barletta (Bari), Chiesa di San Ruggero. Restauri: 1988, Soprintendenza di Bari (A. Matera De Bellis). Iscrizioni: IC XC.

L'icona e attualmente collocata in una nicchia della cantoria addossata alla parete occidentale della chiesa benedettina. La mancanza di una sua collocazione precisa all'interno della chiesa, per quanto addebitabile ai profondi rinnovamenti che a seguito del terremoto del 1731 hanno mutato, in ossequio al nuovo gusto, l'assetto interno della stessa chiesa (Vista 1907) ci ha indotti a considerare con piu attenzione l'eventualita di una sua diversa provenienza, stante anche la mancanza assoluta di riferimenti documentari. Utilissirne tracce in tal senso, anzitutto la storia stessa e le vicende del complesso abbaziale di S. Ruggero, gia S. Stefano, che, a seguito delle soppressioni napoleoniche, fu abbandonato dalla piu antica comunità di monache celestine per essere poi affidato, nel 1813, alle religiose del convento della SS. Annunziata, dello stesso ordine (Vista 1907; Santeramo 1921); in secondo luogo l'iscrizione che insisteva sul margine inferiore della fascia incamottata dell'icona, attualmente rimossa, a preziosa memoria della data e della committente del pur grossolano restauro prirnosettecentesco: PRO. SA. O' D. HIERONIMA . / GUARINI. PROP> SUP. REST.vit / A.D. MDCCIII.
Suor Geronima o liieronima Guarini l'abbiamo rintracciata tra i nominativi delle monache del monastero della SS. Annunziata, nel fascicolo relativo oggi presso l'Archivio Diocesano di Barletta, in cui svariate volte nell'arco del primo ventennio del secolo XVIII essa viene menzionata ora come "ostiaria", ora come "Monaca portinara di questo venerabile Monastero". E a conferma della presenza di un'icona dedicata alla Vergine nella Chiesa suddetta, ci soccorrono gfi Atti di S. Visita del 1645, ancora nello stesso Archivio, ove e citato l'altare di "S. Maria ad Nives posItu(m) in cornu epistolae", con tutta probabilita quello su cui era collocata la tavola in esame la quale conserva a tutt'oggi, per antica tradizione, l'intitolazione alla Madonna della Neve.
Oggetto di un recentissimo restauro, la tavola si presentava, prima dell'intervento, radicalmente ridipinta a esclusione degli incarnati, alterati comunque da strati consolidati di olii e vernici diverse. La presenza di stucchi ancora a cera e resina, quindi a colla e a olio e le svariate ridipinture, da quelle a tempera a quelle piu recenti, a smalto, documentavano una singolare stratificazione di interventi: i piu significativi sono quello gia ricordato dei primi del secolo XVIII e, prima ancora, piu prossimo alla redazione originaria, quello sui nimbi, dichiaratamente ingranditi e sovrammessi a quelli originari, dei quali piccolissime tracce di colore starebbero a testimoniare l'originaria policromia. Tale sovrapposizione e stata citata a riprova, una volta di piu, della capacita degli atelier locali di assimilare e far propri modelli e tecniche usuali a lessici diversi (Belli D'Elia).
La Vergine e rappresentata secondo l'iconografia tradizionale deH'IIodigbitria, nella variante che regge Il Bambino sul braccio destro, indicandolo con la mano sinistra levata. Indossa un maphorion blu scuro incrociato, orlato di rosso, cuffia bianca, veste rossa rifinita da un alto polso bianco con una decorazione minuta a doppia fila di perline. Il Bambino, con himation rosso e corta veste blu, a gambe nude accostate (i piedini sono scomparsi), benedice con la mano destra graeco more mentre nella sinistra reca un rotulo chiuso. La materia pittorica e spenta e opaca, le superfici sono appiattite e indurite dalla perdita dei passaggi cromatici. SI conservano invece abbastanza integri gli incarnati, piu roseo quello del Bambino, in accordo con una caratterizzazione fisionomica piu aderente al vero; piu scuro quello della Madre, reso evidenziando il verde della preparazione e con i mezzi toni realizzati con nette ombreggiature chiare. Entrambe le figure hanno D capo cinto da larghe aureole realizzate, nella versione attuale, in colla e gesso, entrambe dorate, crocesignata quella del Bambino, decorata l'altra da una sorta di nastro sinusoidale entro cui si collocano, affrontati, fiori di giglio stilizzati, cosi come nelle tavole di S. Nicola Pellegrino a Tram (cat. n. 27) e nello stendardo processionale ancora a Barletta (cat. n. 35).
Ugualmente di pastiglia in gesso sono la corona che cinge la la testa della Vergine e le tradizionali sigle IC XC che sovrastano il nimbo del Bambino (quelle della Vergine sono state livellate). Piccolissime tracce di colore rosso e nero lungo il bordo consentono di ipotizzare, all'origine, la presenza di una fascia perimetrale probabilmente decorata a motivi geometrici.
Annunciandone il recupero in corso, la Belli D'Elia ha proposto di collocare questa tavola a metà tra il gruppo delle icone del nord-barese, gravitanti intorno alla Madonna di Andria (cat. n. 3), cui la legano ancora affinità tipologiche e fisionomiche, e quello facente capo alla monopolitana Madonna della Madia (cat. n. 18), di cui segue piu da vicino lo schema iconografico. Senza dubbio l'icona in esame ripropone, ancora una volta, quella duplicita di referenti cui rimanda la gran parte della produzione su tavola pugliese di età medievale. Da una parte, il tipo di Madonna lievemente legnosa, il lungo naso a uncino, I grandi occhi sgranati ricordano assai da vicino la Madonna con Bambino della Cattedrale di Zara, datata dal Gamulin (1971, tav. II) alla metà del secolo XIII, esempio significativo di quell'"espressionismo" che si radicalizza sulla costa adriatica orientale.
Dall'altra, le marcate somiglianze con la Galaktotrophousa di S. Francesco ad Aversa (in Di Dario Guida 1978, fig. 69) – quali la presenza dei pomelli rosati sulle guance, i tratti somatici della Vergine e del Bambino, le pesanti ombreggiature brune – indirizzano verso quella "linea di sviluppo bizantina (o bizantino-cipriota)", segnatamente individuata dal Pace (1985, p. 271) nelle icone di Andria, Grottaferrata e Monopoli o, piu in generale, "latina e mediterranea", come ha suggerito di recente la Belli D'Elia: linea che costituisce il sostrato comune dei pur svariati lessici locali.

Bibliografia: Monastero SS. Annunciata s.p.; Belli D'Elia 1988. (R.L.R.)

14. Madonna con Bambino in trono (Madonna di Ripalta). XIII sec.



14. *Madonna con Bambino in trono*, recto e verso (Madonna di Ripalta).

Tempera su tavola crn. 173 x 80. Cerignola (Foggia), Episcopio.
Restauri: 1926, Domenico Brizi di Assisi; 1970-71, Soprintendenza di Firenze (E. Masini); 1985, Soprintendenza di Bari (Michele Giove). Iscrizioni: Ai lati della testa: MHP OOT.

Secondo l'antica tradizione tramandata da Giovanni Aniello e riportata da L. Conte, l'icona, fatta venire dall'Oriente da monaci basiliani, sarebbe stata da questi sottratta alla furia iconoclasta e, allorche il loro monastero fu distrutto, nascosta in una spelonca sulla riva dell'Ofanto ("ripa alta"). Luogo che, stando alla leggenda popolare riferita da monsignor Paris Fieni (T. Conte), era luogo di culto pagano dedicato alla dea Bona.
La sacra effigie, di cui si era persa la memoria, sarebbe stata rinvenuta casualmente nel 1172 da alcuni ladroni che, utilizzandola come tavola per battere il lardo, ne videro sgorgare un fiotto di sangue. L'immagine, contesa fra canosini e cerignolani, sarebbe stata, per volere divino, destinata a Cerignola. Fin qui la leggenda. La Madonna di Ripalta venne proclamata patrona di Cerignola nel 1859 da papa Pio IX e l'8 settembre del 1949, con decreto pontificio, incoronata per mano di monsignor Anselmo Pecci. In seguito al sisma del 1980, e stata trasferita nelsalone dell'Episcopio.
La tavola, ridotta nelle dimensioni, e stata recuperata nella versione originale, mascherata da vecchi interventi, dal restauro degli anni Settanta. Insieme alla piu tarda icona di Ascoli Satriano (cat. n. 15) rappresenta l'unico esempio superstite in Puglia di Madonna con Bambino in trono su tavola; iconografia diffusa invece nella regione nella pittura rupestre e sub divo.
La Vergine e seduta su di un trono riccamente ornato di palmette, con cuscino rosso. Indossa sulla tunica azzurra un maphorion rosso cupo profilato in oro e trapunto di stelle, dal quale spunta una cuffia del colore della veste. Regge il Bambino con la destra. Questi indossa una corta tunica di color rosso ruggine, con sottili crisografie, fermata in vita da un'alta fascia rosso-arancio. Benedice con la destra, mentre con la sinistra regge il rotulo. I nimbi sono realizzati a pastiglia con un motivo a reticolo rilevato. Gli angoli superiori sono occupati dalle figure di due angeli reggituribolo, su nuvolette, certo aggiunte seriori. Il retro della tavola e diviso in due riquadri dai tre listelli di sostegno alle assi, fissati su di una sottile tela bianca, amalgamata al legno con mestica e imprimitura, probabilmente nella seconda metà del Cinquecento. Nel riquadro superiore e un disco raggiato con dodici raggi ondulati, al centro di un disco piu grande orlato da un nastro, stemma della famiglia Caracciolo, feudataria di Cerignola nel XVI secolo. Nel riquadro inferiore vi sono quattro cornucopie ricolme di frutta, tenute insieme a mo' di nastro continuo da quattro mascheroni. L'icona fu resa nota dal Garrison (1951), che la metteva a confronto con la pittura campana del tardo Duecento (Madonna di Gaeta, Madonna di S. Aniello a Caponapoli) scorgendovi contemporaneamente un torte influsso toscano e suggerendo dei collegamenti con una Madonna in collezione privata a New York (Garrison 1949, n. 194) e con quella di Coppo di Marcovaldo a Orvieto. In base a questi rapporti, egli ne precisava la cronologia fra il 1280 e il 1290. L'Urbani, nello stesso anno, metteva in relazione la tavola cerignolana, per il tipo di aureola a graticola e alcune affinità del volto, con la Madonna del Museo Civico di Viterbo, da lui attribuita ad ambiente laziale-campano. All'ambiente campano la riportava anche il D'Elia, nel tradizionale quadro delle relazioni tra le due regioni. Il confronto istituito dall'Urbani con la Madonna di Viterbo e stato di recente ripreso dalla Santamaria Mannino, per le affinità con i tratti fisionomici del volto della Vergine, "Il naso sottile, il pomello rosso sulla guancia, frequente nelle opere campane e piu raro in quelle pugliesi, l'ombra pesante che ne circonda il volto e la resa schematica del panneggio", in una comune interpretazione di tratti derivati da modelli piu "colti". L'autrice, sulla scorta degli studi del Frinta (1981), fa derivare l'uso della pastiglia da influenze cipriote, sottolineando come il motivo "a graticola" sia ricorrente in opere del XIII secolo localizzate in Italia meridionale (a eccezione del Crocifisso di Casape, opera romana del Duecento): la gia citata icona di Viterbo, la Madonna con "Rombino in S. Francesco ad Aversa, la Crocifissione in S. Domenico Maggiore a Napoli, il Crocifisso di Sorrento ora a Capodimonte e, sempre a Capodimonte, il 5. Domenico e storie della sua vita proveniente da S. Pietro Martire a Napoli; si può aggiungere all'elenco la Madonna con Bambino, attribuita a Giovanni da Tarante, nella Chiesa delle Vergini a Cosenza (cat. n. 29). Recentemente la Belli D'Elia, ammettendo le indubbie affinità con la pittura toscana del Duecento e con quella campana, allarga i confronti culturali alla sponda dalmata per le indubbie assonanze fisionomiche della Vergine e le analogie di impianto con la presumibilmente piu tarda Madonna delle Benedettine ora nel Museo di Zara (I. Fiskovic in Zagabria 1987, fig. a p. 113).
Il riferimento a opere dell'opposta sponda adriatica si può estendere, per le strette affinità fisionomiche riconoscibili nei volti della Vergine e del Bambino, all'icona di S. Nicola di Prijeki a Dubrovnik (fine XIII secolo, Djuric 1961, n. 45, tavv. LXIII-LXIV) e, per l'impianto generale, le dimensioni della testa, l'andamento de! panneggio, alla rovinatissima tavola del convento delle Benedettine (S. Nicola) a Trau, del XIII secolo (I. Fiskovic in Zagabria 1987, fig. a p. 81).
L'ampia rosa dei possibili referenti fa pensare alla presenza di piu veicoli di trasmissione. Basti rilevare le assonanze tra la tavola cerignolana e la pagina miniata con una Madonna Eleousa di un Sacramentario nella Biblioteca Nacional di Madrid (Pace 1982 b, p. 454, f. 385; Buchtal 1983, p. 63, fig. 165), eseguito forse a Palermo intorno al 1230. La miniatura presenta un carattere monumentale che non trova precisi paralleli nella produzione miniata e che invece si può accostare all'icona di Ripalta nell'impianto, nella concezione del panneggio, nelle scelte cromatiche e ancora nei segni abbreviativi delle lettere ai lati del volto della Vergine.
Per l'iconografia del Bambino si veda quanto detto a proposito della Madonna della. Fonte di Conversano (cat. n. 19).
Bibliografia: L. Conte 1857, pp. 18-20; Caggese 1910, p. 53; Garrison 1951 b,p. 299, figg. 11-12; Urbani 1951 a, p. 25; T. Conte 1972; M. D'Elia 1975, p. 155; Santamaria Mannino 1983, pp. 491-492; Stuppiello 1985; Delvecchio 1985; Id. 1986; Delvecchio, Stuppiello, 1986; Leone De Castris 1986, p. 471; Delvecchio, 1987; Belli D'Elia 1988.
(M.M.L.)

16. Madonna con Bambino in trono (Madonna dell'Idria). XIII sec.



16. *Madonna con Bambino in trono* (Madonna dell'Idria).

Tempera su tavola con tela interposta, cm. 116x82. Venosa (Potenza), Chiesa di S. Martino dei Greci. Restauri: 1986, Soprintendenza di Matera (Maria Fenicia).

La tavola proviene dalla chiesa di S. Martino a Venosa, una delle piu antiche della citta, gia legata al monastero greco della stessa intitolazione aggregato nel 1261, insieme a quello pure venosano di S. Morbano, all'abbazia di Grottaferrata. Della chiesa "che dimostra di essere la piu antica che vi sia" ed e "Abbatia con mitra e croce" si ha ancora notizia nel 1584 (Cappellano ed. 1985, p. 54) e nel 1589, quando e citata fra le dieci chiese parrocchiali della citta. In un sinodo diocesano del 1728 (Corsignani) compare la prima menzione della icona in essa conservata, col titolo di S. Maria "de Hydria".

L'immagine, sfigurata da numerosi strati di ridipinture di scadentissimo livello, e stata parzialmente recuperata grazie al recente restauro che ne ha rivelato l'alta qualita. Irrimediabile rimane purtroppo la perdita della parte inferiore, mutilata, probabilmente a seguito di un incendio, per un'altezza di circa 40 cm., e ulteriormente danneggiata da una vasta caduta di colore. L'iconografia segue schemi classici di origine bizantina. La Vergine, che campeggiava in origine su un fondo d'argento dorato a mecca, siede in trono e regge il Bimbo sulle ginocchia. Veste un maphorion blu bordato d'oro, chiuso al collo, sotto il quale si intravede l'orlo di una cuffia rosata. Il Bimbo, in posizione rigidamente frontale, veste una tunica rosso chiaro e himation azzurro con tinteggiature chiare, tono su tono. Benedice alla greca. Con le ridipinture e scomparso il libro che reggeva con la sinistra, quasi certamente ripreso dall'originale.

Entrambe le figure hanno nimbi dorati, quello della Madre ornato a rilievo con semplici motivi a doppia ansa affrontati. Dietro lo schienale del trono, in origine dipinto sul fondo d'argento, si affacciano due arcangeli a figura intera, nimbati, vestiti di corte tuniche e mantello di foggia occidentale dai colori alternati: mantello rosso su tunica azzurra, mantello azzurro su tunica rossa. Ciascuno, col braccio libero dal mantello, reggeva un turibolo, di cui rimangono solo T'impronta incisa sulla preparazione e le catenelle a rilievo.

Celata ben presto dalle ridipinture e camuffata da pesanti applicazioni di corone e ornamenti in argento, l'icona, nonostante la venerazione che la circondava e l'indubbia fortuna di cui godeva, testimoniata tra l'altro da copie autentiche (lunetta nella Cattedrale di Melfi), non ha mai attirato l'attenzione della critica. Solo di recente (Belli D'Elia 1988) e stata presentata come esempio da un lato della persistenza in area meridionale di modelli aulici di età comnena, dall'altro della loro ripresa contaminazione nel maturo Duecento con motivi di accezione occidentale, ampiamente diffusi in ambito mediterraneo. Se infatti, per quanto riguarda l'iconografia e la impostazione generale dell'immagine, il pensiero va alle solenni apparizioni della Vergine in trono nei catini delle chiese bizantine dal IX ali'XI secolo – S. Sofia a Costantinopoli (abside e vestibolo), S. Sofia a Salonicco, Hosios Lukas in Focide – la realizzazione pittorica delle figure, non esente da rigidezze e scadimenti formali, l'abbigliamento degli arcangeli, le vigorose lumeggiature che conferiscono vitalità e rilievo plastico ai volti e ai corpi, possono richiamare prodotti "mediterranei", quali le icone agiografiche pugliesi da Bisceglie (cat. nn. 25-26) mentre il volto rigidamente frontale della Vergine, dai tratti cosi fortemente marcati, ha potuto evocare, tra gli altri, quello dichiaratamente iconico del S. Giorgio affrescato nel nartece della chiesa cipriota della Vergine ad Asinou (Mouriki 1986, p. 87, fig. 13).

Legami con la tradizione greca dei frescanti e musivari, oltre che degfi iconografi, sono poi attestati dalla particolare monumentalita della figura e da talune cifre stilistiche, quali la modellazione convenzionale del volto del Bambino (si veda per confronto il mosaico "ellenizzante" nell'abside della chiesa di Gelati, in Lazarev 1967, fig. 343) o l'andamento a spirale del panneggio, che trova un termine di riferimento negli affreschi dell'XI secolo nella cripta di Hosios Lukas (Ultima cena, in Schawran 1982, figg. 54-55).

Considerata quindi l'alta qualità della tavola, peraltro indipendente dal piu noto gruppo pugliese, e le sue dimensioni originarie, che ne rendono improbabile l'importazione, si può pensare al prodotto di un iconografo di educazione "mediterranea", che opera su modelli aulici nell'ambito della comunità italo-greca di Venosa.

Bibliografia: Corsignani 1728; Lauridia 1959; Muscolino 1986, p. 25, tav. 4; Belli D'Elia 1988.

(P.B.D.)

17. Madonna con Bambino in trono e offerenti. Primo quarto XIV sec.



17. *Madonna con Bambino in trono e offerenti.*

Tempera su tavola, cm. 210 x 135. Bari, Basilica di San Nicola. Restauri: 1970, Soprintendenza di Firenze.

Le notevoli dimensioni dell'icona non lasciano dubbi circa la sua originaria destinazione come pala d'altare, ponendola quindi in posizione eccentrica rispetto al restante panorama della pittura su tavola pugliese, se si eccettuano gli episodi piu antichi di Ripalta (cat. n. 14) e di Ascoli Satriano (cat. n. 15).

Non siamo in grado di identificarla con la "iconam decentem ac[quae] magna devotione frequentatur" rinvenuta nel 1602 dal priore Fabio Grisone nella cappella di S. Maria di Costantinopoli (Grisone, f. 11 v.), peraltro costruita solo nel 1539 (icona che veniva solennemente condotta in processione intorno alla basilica in occasione delle festivita in onore della Beata Vergine costantinopolitana); ne con l'altra, che lo stesso Visitatore Apostolico descrive nella cripta, sull'altare di S. Maria delle Grazie, come "iconam eiusdem Beatissimae Virginis filium brachis gestantis, graeca figura decenter pictam" (Grisone, f.19 v.). Ci sfugge pertanto l'originaria ubicazione della tavola, rimossa a seguito dei restauri novecenteschi che hanno cancellato ogni traccia delle cappelle gentilizie e trasferita, recentemente, nel Museo allestito nei matronei.

La Vergine, rappresentata seduta frontalmente, regge sulfe ginocchia il Bambino, disposto invece di profilo, quasi su di una diagonale, che leva teneramente la testa verso di lei e benedice alla latina. L'ampio trono ligneo, con schienale a dorso d'asino ed eleganti braccioli curvilinei, poggia su di una solida struttura a tre ordini disposta rigorosamente in scorcio. La profondita dei piani e sottolineata dall'alternanza dei vuoti e dei pieni, che crea zone d'ombra e di luce, individuate da rapide pennellate piu chiare, e dal suppedaneo in legno rosa, dal piano ribaltato verso lo spettatore, su cui poggiano i piedi della Vergine. In alto, a destra e a sinistra del trono, due angeli a mezzo busto entro medaglioni recano un globo crocesignato e una lancia; in basso, collocati senza un ordine preciso e senza alcun rapporto spaziale e dimensionale, tre figurette inginocchiate e a mani giunte: a sinistra, in alto, un monaco francescano, con saio e cappuccio bruno, in basso un cavaliere che sull'usbergo indossa una guarnacca blu scuro fregiata da un'ampia banda trasversale dorata e da due leoni rampanti dorati e con la testa coronata; dalle braccia pendono due lunghi guanti in maglia metallica resi, come la cotta, con fedelta miniaturistica, mentre il fianco e cinto da una lunga spada rosso fuoco. A destra e invece una figura muliebre, forse la moglie del milite, con lunga tunica scura e un copricapo costituito da un velo bianco avvolto strettamente intorno alla fronte e al collo, quasi un soggolo.

L'icona e citata appena dal Van Marle che ne noto le vaste ridipinture e la colloco nel XIV secolo, considerandola problematico esempio di commistione di modelli di diversa provenienza, legati soprattutto all'impero latino d'Oriente. In seguito e stata accostata, per la severa iconografia frontale, alla Vergine del Paraecclesion sud di Kariye Camii, a Costantinopoli, mentre gli angeli la collegherebbero alle note Madonne in trono siciliane oggi alla National Gallery di Washington (P. e M. D'_Elia 1969). Ci sembra significativo sottolineare come la composizione, pur improntata a modi propriamente "bizantini", sia pregna di umori ed eleganze gia tutti gotici: si vedano la delicata ornamentazione del trono, decorato da un filare di foglie di vite e da capitellini a doppia corolla; gli stilizzati racemi vegetali sulle pantofole rosse della Vergine e sulle bande che impreziosiscono il chitone del Bambino, che denunciano la derivazione da una tradizione miniaturistica di stampo bizantino-adriatico. Identici partiti decorativi, per rimanere nell'ambito di questa corrente di gusto primotrecentesco, si ritrovano, per esempio, in alcune scene delle pitture murali di S. Maria del Casale a Brindisi, quali la Vergine in trono con corteo di cavalieri, V Annunciazione, le Storie di S. Caterina (ove rintracciamo la stessa curiosa foggia del copricapo dell'offerente); queste ultime riferite tradizionalmente all'imperatrice Caterina di Costantinopoli, moglie di Filippo d'Angio, principe di Tarante, morta nel 1346 (Calo Mariani 1967).

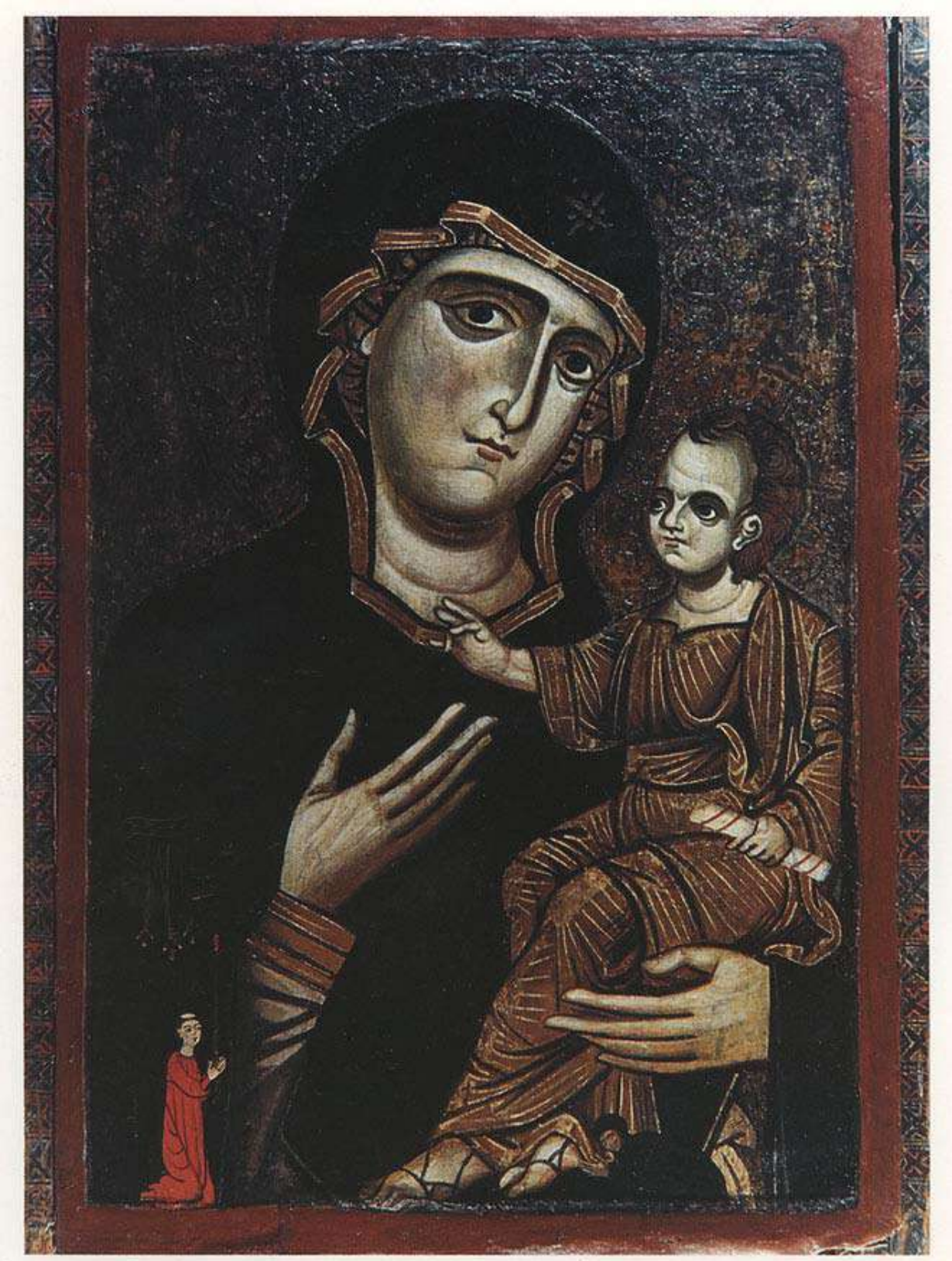
Accanto a tali puntuali citazioni, che valgono solo a sottolineare un gusto similare per le forme eleganti e di stampo miniaturistico, altri elementi quali lo schema adottato — che fonde il modello frontale, piu arcaico, della Vergine, con quello del Bambino girato di profilo —, la varia cromia giocata sull'accostamento di toni scuri e profondi (il maphorion della Vergine e il chitone del Bambino, uno dei due cuscini) a toni chiari e brillanti (il rosso vivo dell'altro cuscino, delle scarpette della Vergine e del Bambino) ci suggeriscono di accostare la tavola a prodotti di area veneto-adriatica quali la Vergine in trono del convento delle Benedettine di Zara e, ancor piu, l'icona del Museo Puskin di Mosca, databile "non piu tardi della metà del secondo decennio del XIV secolo" (Lazarev 1965, p. 25, figg. 27-28). Assai simili ci appaiono soprattutto la particolare conformazione e ornamentazione del trono, nonche la tavolozza e la composizione d'insieme.

La commistione di tradizione iconica bizantineggiante e apporti occidentali, piu propriamente gotici, consente di individuare il prodotto di un artista fortemente impregnato di umori veneto-adriatici, operoso entro il primo quarto del secolo XIV.

Bibliografia: Van Marle, V, 1925, p. 384; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 33; M. D'Elia 1975, p. 161; Belli D'Elia 1985, p. 137, fig. a p. 138.

(R.L.R.)

18. Madonna con Bambino (Madonna della Madia). XIII sec.



18. *Madonna con Bambino* (Madonna della Madia).

Tempera su tavola, con tela interposta, cm. 102x66,5. Monopoli (Bari), Cattedrale. Restauri: 1980, Soprintendenza di Bari (Cesare Franco).

L'origine della tavola e legata alla leggenda, riportata dal Glianes, che la dice giunta dal mare su "31 travi posti in forma di nave dal volgo chiamata Madia"; travi che servirono per il completamento del tetto della cattedrale iniziata da Romualdo nel 1107. Nel manoscritto della Cronaca Indelliana che parla dell'arrivo del "sacro tavolo", vengono riportate, come esistenti "sotto il labbro del gradino della porta maggiore", le lettere DEC.A.V.D.M. integrate e interpretate dall'autore come Anno millenio Centesimo decimo septimo die sixtodeeimo December Adventum Virginia de Madia. Nella descrizione del Glianes si dice espressamente che ai piedi dell'immagine "sono dipinti due uomini vestiti di veste nera con cappucci di Monaci, sotto il braccio destro una donna vestita alla ereca d'altezza di mezzo palmo". Anche nella descrizione che ne da il Montorio "erano dipinte tre figurine, cioe due Monaci Greci, ed una donna in atto di orare, forse Ritratto di colei, che la fece dipingere, e ne fu Padrona". Analoga e la descrizione dell'Indelli.

A detta dell'abate Vito Colucci, parroco nel 1731, le figure risultano essere due, "sotto il braccio destro, con veste rossa... sotto il sinistro con veste nera, e con cappuccio" (in Bellifemine, pp. 67-68). Due sono ancora le figure descritte dal Nardelli, nel 1773. Il recente restauro ha evidenziato che la figurina genuflessa e aggiunta seriore a olio, ma non sono state ritrovate tracce della terza figurina descritta, come su detto, da alcuni autori.

Il dipinto, come si ricava dal Libro dei conti dell'Archivio della Cattedrale, subi un primo ritocco per mano del pittore Vitantonio Mariani nel 1678 e ancora, a seguito della caduta del campanile, nel 1688, per mano di Alessandro Barberito e Paolo Ostuni (Bellifemine). Con delibera del Capitolo Vaticano del 15 giugno 1769 la sacra immagine fu incoronata. La Vergine, in veste bruna e maphorion chiuso a "collarino", regge con il braccio sinistro il Bambino benedicente, la destra atteggiata nel gesto di adorazione, secondo lo schema dell'Hodzgbitria.

Il Bimbo, con lunga tunica bruno-rosata, lumeggiata in oro, regge con la sinistra il rotule. I tratti sono molto marcati, i volumi dei volti accentuati e pesanti, segnati da ombre dure e nette.

In basso, a sinistra, e la figura inginocchiata di un chierico, reggente un lungo cero; sulla destra, ai piedi del Bambino, e la immagine prostrata di un monaco o di una monaca, che si e rivelata, come gia detto, aggiunta seriore. Sulle aureole si dispongono racemi rilevati in pastiglia.

Il Garrison (1951 b) delimitava l'ambito cronologico dell'icona nella prima parte dell'ultimo quarto del XIII secolo (circa 1280), accostandola, per il colore e i particolari dei lineamenti e dei pannelli, alla Madonna di Grottaferrata, considerata a sua volta di matrice campana. Il D'Elia (1964), ritenendola opera focale, proponeva una collocazione, piu che in orbita campana, nell'ambito della corrente adriarica, e individuava, come piu vicino termine di confronto, l'icona del cimitero vecchio di Spalato, allora appena pubblicata. In un^uccessivo intervento sull'argomento (1975), la accostava alle icone "crociate", a cio indotto dalla presenza del monaco adorante, ritenuto presumibilmente l'autore.

Il Pace, nei suoi interventi, ne riprendeva le tesi sviluppandole e, sulla scorta degli studi del Weitzmann (1966) e del Talbot Rice (1972), poneva la tavola in diretto rapporto con la produzione cipriota o crociata, in ragione delle particolari aureole a racemi rilevate in stucco. Il Frinta (1981, 1986 a) cita l'icona monopolitana ritenendo anch'egli il motivo dell'aureola di ispirazione cipriota e accostandola al frammento di icona raffigurante un Arcangelo nel S. Giovanni Crisostomo di Cipro (secolo XIII). Assai di recente (1988) la Belli D'Elia ha ricondotto la tavola in un gruppo distinto da quello di Andria, nel quale "le varianti di modi pittorici sono assai piu sensibili e consentono di creare sottogruppi nei quali confluiscono esemplari disseminati tutti sul territorio del sud bavarese" dalla Madonna della Fonie di Conversano (cat. n. 19) a S. Maria la Greca di Putignano (cat. n. 20). "Versione provinciale con accento latino di qualche piu antico modello greco", la Madia, secondo l'autrice, trova i suoi piu stretti confronti nella pittura monumentale e in particolare nelle Hodighitrie nelle due testate del transetto della chiesa di Ilosios Lukas in Focide.

Bibliografia; Glianes 1643, pp. 99-123; Indelli ante 1779; Nardelli 1773, p. 15; De Fleury 1778, t. II, p. 126; Musaio 1845, p. 711; Salazaro 1877, p. 24; Nardelli 1888, pp. 18-20; Finamore Pepe 1897, pp. 188-189; Lorusso 1921, p. 45; Toesca 1927, p. 997, 34; Olivieri 1943, pp. 121-131; Garrison 1949, p. 59, n. 94; Id. 1951 b, p. 300, fig. 13; Tartarelli 1960, pp. 5-21; Id. 1963, p. 21; M. D'Elia in Bari 1964, p. 12; Tatic Djuric 1969, p. 349; Milillo 1974, pp. 10-11; M. D'Elia 1975, pp. 155-156; fig. 1; Guillou 1976, p. 393; Amato 1977, p. 84, scheda n. 5; Bellifemine 1979, pp. 67-68, 76, 97, nota 47; Pace 1980, p. 365; Id. 1982 b, p. 474, fig. 422; Id. 1982 e, p. 249; Belli D'Elia 1983, pp. 159-160; Calo Mariani 1985, p. 340; Pace 1985, p. 386; Leone De Castris 1986, p. 471; Frinta 1986 a, p. 541; Belli D'Ella 1988.

(M.M.L.)

19. Madonna con Bambino (Madonna della Fonte). XIII sec.



19. *Madonna con Bambino* (Madonna della Fonte).

Tempera su tavola, cm. 87 x 53. Conversano (Bari), Cattedrale. Restauri: 1972, Erminia Abbinante.

Paolo Antonio di Tarsia (1619-65), nel III libro della sua Historia Cupersanensis, riporta la notizia — che egli dice di aver attinto da un autore anonimo — secondo la quale l'icona sarebbe stata trafugata nel 489, sul lido africano, dal vescovo Simplicio (487-492). Al suo ritorno, dalla spiaggia di Cozze l'immagine sarebbe stata trasportata in processione a Conversano, e fregiata del titolo di Madonna della Fonie, come "l'aveva suggerito da Roma Papa Felice III" (Bolognini 1898). A Conversano per l'occasione sarebbe stato eretto un tempietto dedicato a S. Silvestre e ivi la sacra immagine esposta alla venerazione dei fedeli (Sylos 1913). La tesi, gia messa in dubbio dal Di Tarsia Morisco e dall'Ughelli, e stata accolta dal Bolognini (1898) e confutata dal Sylos. Per il De Jatta l'icona non sarebbe stata trasportata da Simplicio, ma sarebbe stata "l'oggetto piu sacro della divozione dei primi Cristiani Conversanesi anteriori a lui i quali, in disprezzo del culto pagano, [...] poterono dedicare a Lei quella medesima grotta [di San Silvestre] che fu sacra a qualche divinita dello abbandonato paganesimo".

La tavola venne trasferita, dopo la distruzione del tempietto (1703), in cattedrale, dove si trovava di sicuro nel 1712 (P. e M. D'Elia). Il 24 maggio 1897 il Capitolo Vaticano, per mano del vescovo Casimiro Gennari, incoronava solennemente la venerata e miracolosa effigie (Bolognini 1935). Nel 1900 il vescovo Lamberti ottenne che la Vergine della Fonie fosse eletta protettrice dell'intera diocesi. Lo stesso prelato salvo l'immagine durante il disastroso incendio della cattedrale del 1911. La tavola, ridotta sui quattro lati, riprende lo schema iconografico della Madonna della Madia (cat. n. 18). La Vergine, con il capo eretto, veste un maphorion con pieghe estremamente stilizzate, realizzate in azzurrite. Il bordo del maphorion si chiude a "collarino" intorno al collo. Il Bambino si presenta seduto sul braccio sinistro della Vergine. Benedice alla greca e regge nella sinistra il rotule. Indossa una tunica corta con himation di un identico coler senape, e ha I piedi calzati. I tratti fisionomici sono estremamente induriti, le ombre profondamente segnate. Nota alla critica per l'intervento di P. e M. D'Elia (1969), e da essi ritenuta opera locale della fine del XIII secolo, in relazione con opere dell'opposta sponda adriatica, quali la Vergine del Museo Nazionale di Ochrida (fine XIII) e la Peribleptos della stessa città (XIV secolo); accostabile, in ambito locale, alla Madonna di Pulsano (cat. n. 5) e a quella di Putignano (cat. n. 20). La Calo Mariani ha giustamente sottolineato l'unicita dei caratteri stilistici della tavola conversanese, "non comparabile alle icone che si conservano in Puglia", accostandola a prodotti trecenteschi greci, quali la Madonna liodigbitria del Museo Nazionale di Belgrado e quella in S. Nicolo Orphanos a Salonicco.

La Belli D'Elia ha di recente rinforzato i confronti con l'ambiente adriatico, riconoscendo pertinenti analogie, nei tratti fortemente marcati e nella fisionomia del Bambino, con un'icona della Cattedrale di Zara (I. Fiskovic in Zagabria 1987, fig. a p. 67).

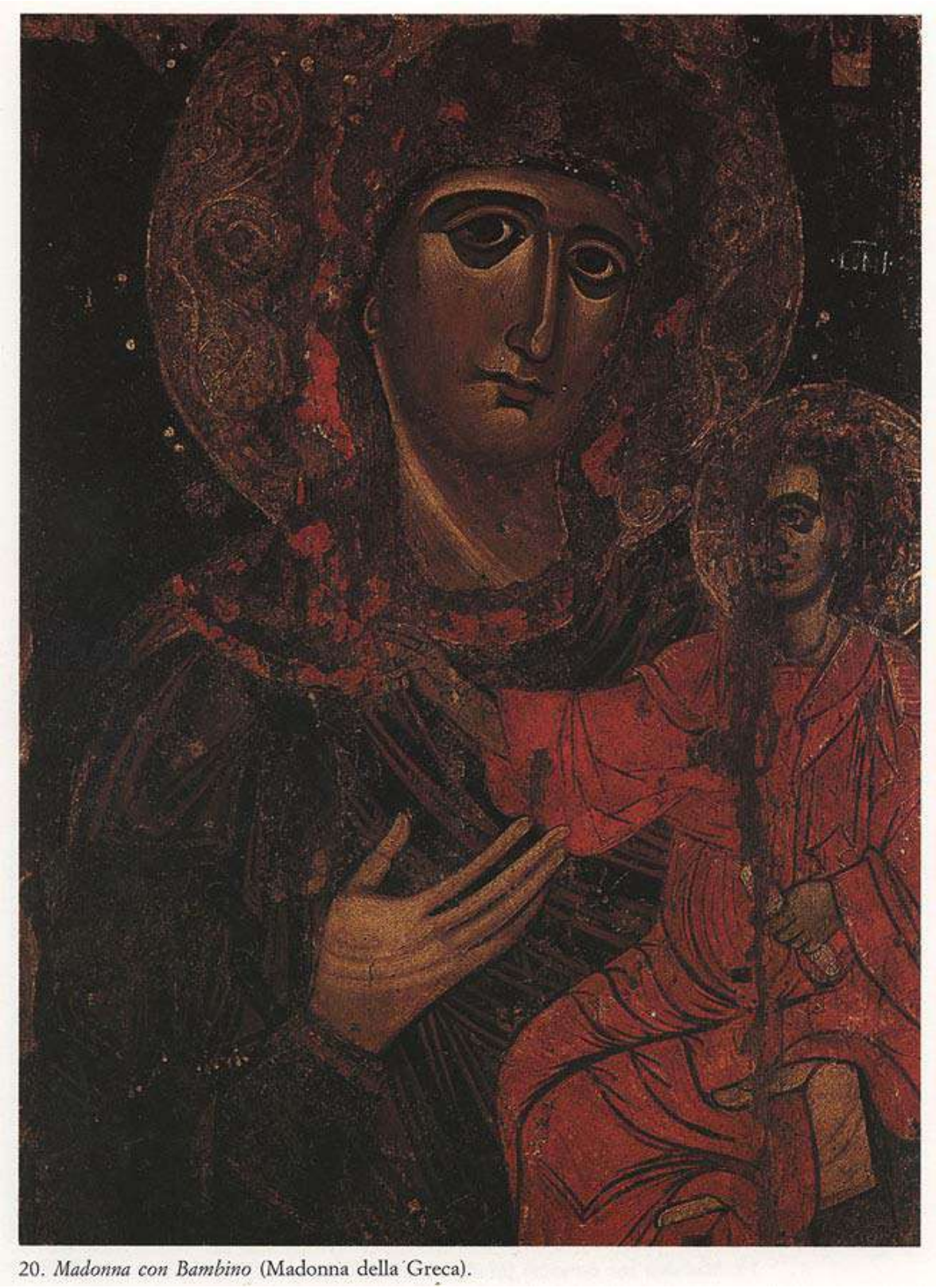
A sostegno, si può ricordare il breve periodo di dominio su Conversano (dal 1268 al 1269) di un certo Pardo dalmata (Bolognini 1935, p. 84). Le caratteristiche formali e tecniche accostano la tavola conversanese a immagini votive presenti nella decorazione musiva monumentale dell'XI secolo e a icone musive portatili. SI vedano, a riguardo, le significative analogie con un'icona nel Patriarcato greco di Istanbul, proveniente dalla chiesa della Pammakaristos (secolo XI) (Furiati 1979, pp. 39-40, fig. 3): simili la posizione delle due immagini, il pomello sulla gota del Bambino tangente la parte inferiore della cavita oculare, la linea depressa delle arcate sopracciliari, il taglio dell'occhio a mandorla perfetta e la depressione della forcella nasale nel volto della Vergine. Ancora alla produzione musiva portatile rinviano l'accentuata schematizzazione lineare e le abbreviazioni nella definizione delle ombre, grosse e nette, oltre all'andamento delle pieghe del maphorion (v. icona di Hilandar, della fine del XII secolo, Radojcic 1962, p. IX, fig. 2): tratti che Radojcic mette in rapporto con la Dalmazia.

Di particolare interesse e ancora il tipo iconografico, probabile contaminazione tra VHodighitria e la Kikkotissa; tipo al quale si ricollegherebbe (Mouriki 1984) la variante del Bambino vestito di corta tunica, qui accompagnata dalle clavie.

Bibliografia: Di Tarsia Morisco 1881, p. 33; Bolognini 1898, pp. 16-37; Sylos 1913, p. 5; Bolognini 1935, p. 34 e pp. 165-223; P. e M. D'Elia 1969, scheda n. 9; Guillou 1973, p. 752; Id. 1976, p. 393; Amato 1977, p. 83; Calo Mariani 1985, p. 407 e nota 62, fig. 16; Belli D'Elia 1988; De Jatta s.d., pp. 26-29.

(M.M.L.)

20. Madonna con Bambino (Madonna della Greca). Prima metà XIV sec.

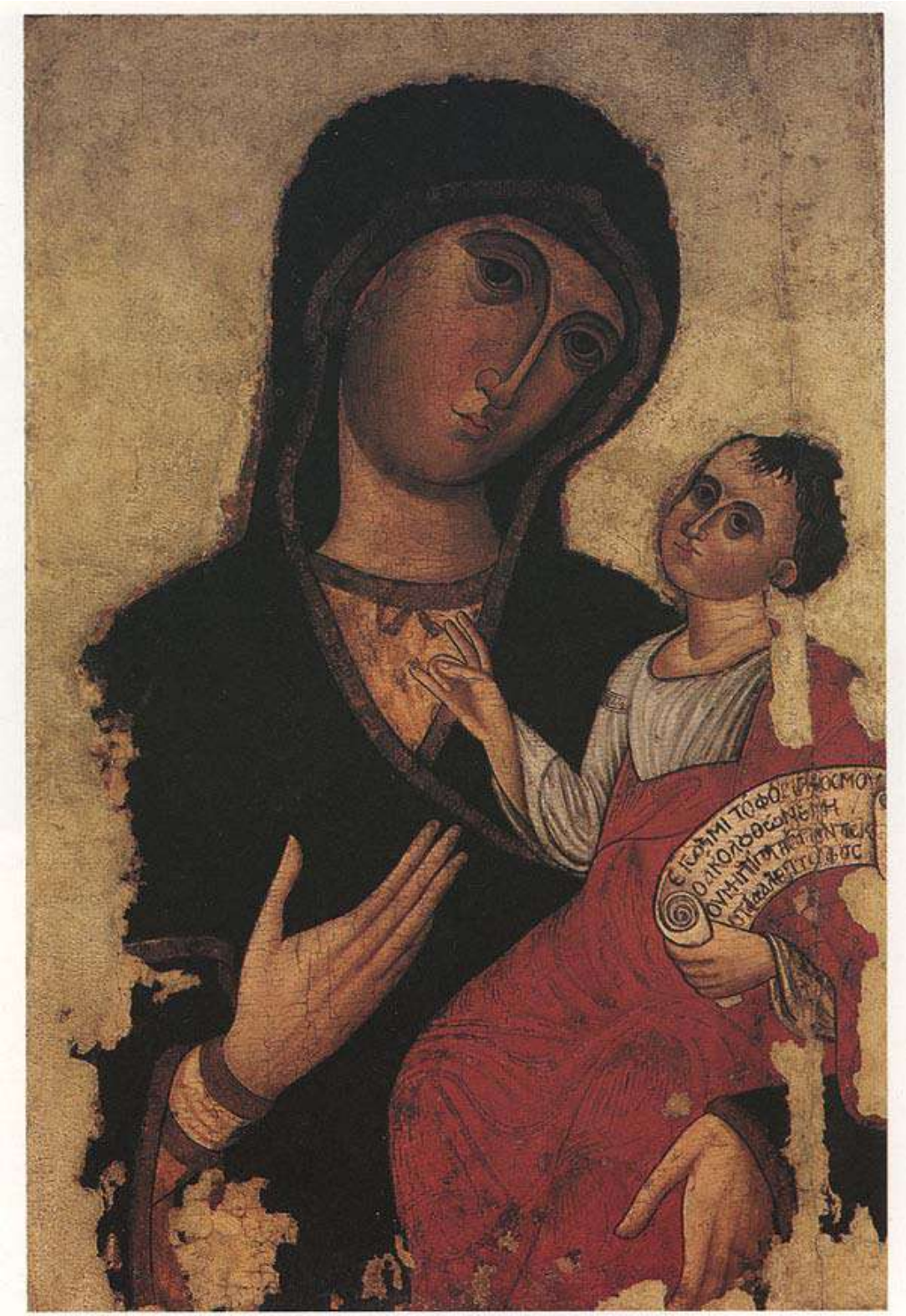


20. *Madonna con Bambino* (Madonna della Greca).

Tempera su tavola, cm. 97 x 76. Putignano (Bari), Chiesa di S. Maria la Greca. Restauri: 1968, Soprintendenza di Bari (G. Nicolosi) Iscrizioni: A destra della testa della Vergine: DNI.

La tradizione tramanda la notizia della provenienza di questa icona dal convento benedettino di S. Stefano, sul litorale monopolitano, cui Goffredo d'AItavilla aveva donato, fra le altre terre, il Castello di Putignano. Passati nel 1317 il monastero e i suoi possedimenti ai Gerosolimitani, la terra di Putignano fu per breve tempo occupata dai Cavalieri di Malta per tornare nel 1358, per volere testamentario di Gualtieri III di Brienne duca di Atene e di Lecce, a far parte del feudo di S. Stefano (Sampietro).
Secondo la storiografia locale fu solo nel 1394, durante i turbinosi anni delle scorrerie turche sotto il regno di Ladislao, che la sacra immagine fu messa in salvo, insieme al reliquiario di S. Stefano e ad altra preziosa suppellettile, nella chiesetta extraurbana putignanese, che da allora si intitolo alla Madonna della Greca; nome suggerito, pare, "dallo stile della predetta tavola bizantina" (Marascelli). Di recente la Calo Mariani ha avanzato l'ipotesi del trasferimento dell'icona da Monopoli a Putignano "quando nel corso delle lotte tra Alfonso d'Aragona e Renato d'Angio, seguite alla morte di Giovanna II, il castello di S. Stefano fu occupato dai secolari e [nel 1463] gli abitanti della città chiesero a Ferdinando d'Aragona che fosse trasformato in 'hospitium pauperum'".
Inserita oggi in una fastosa cornice marmorea settecentesca, al centro dell'oratorio sovrastante l'altare maggiore, la tavola versa in cattive condizioni nonostante l'intervento di restauro (M. D'Elia 1968) che ha solo in parte recuperato l'originaria cromia ma non l'integrita dell'immagine (il dipinto risulta tagliato e con estese lacune).
La Vergine Hodzgbztria, rappresentata quasi frontalmente mentre regge sul braccio sinistro Il Bambino, indossa un maphorion rosso bruno segnato da secche, taglienti ombreggiature scure. Dal capo un corto velo rosso vivo scende a sfiorare appena l'omero destro e lascia intravedere frammenti della cuffia azzurra. Dello stesso colore del velo sono la tunica del Bambino e Vbimation, cui sottili lumeggiature dorate conferiscono una lieve intonazione rosso-arancio. Egli benedice alla latina con la destra levata mentre reca nella sinistra un rotule chiuso. Entrambe le figure hanno il capo cinto da larghe aureole dorate, impreziosite da eleganti racemi giraliformi di pastiglia. Sul bordo della tavola, appena rilevato, rimangono minuti frammenti di una decorazione geometrica di vivace cromia.
L'icona, resa nota a seguito dell'intervento di restauro, e stata inizialmente accostata alle tavole tardobizantine gravitanti intorno alla Vergine della Madia (cat. n. 18) e datata ai primi decenni del secolo XIV per "la violenta deformazione del tratto, il segno legnoso e la gamma intensa del colore" (M. D'Elia 1968). Presentandola alla Mostra del '69, nel cogliere una piu diretta dipendenza sul piano iconografico dalla conversanese Madonna della fonte (cat. n. 19), se ne posticipava lievemente la datazione al maturo Trecento, assegnandola comunque a maestranze locali (P. e M. D'Elia 1969 e_Belli D'Elia 1988).
Singolare e il ridondante drappeggio del manto del Bambino, che sulla spalla sinistra scende in pieghe molteplici e rigonfie e che vorremmo accostare, per analogie di stile, ai pesanti, involuti drappeggi degli Apostoli (si veda in specie la figura di S. Marco), o dell'Angelo nella scena dell'Annunciazione o, infine, dei personaggi della Visitatone, nella cripta monopolitana di S. Cecilia; affreschi datati dal Lavermicocca (1977) alla metà del secolo XII o piu convincentemente al secolo XIII dal Pace, il quale vi ha intravisto "manierismi consueti alla civilta figurativa tardo comnena" (1982, p. 340).
Duplici, in linea con gran parte della produzione su tavola pugliese, le direttrici culturali cui rimanda a nostro avviso l'icona in esame, per la quale vorremmo riproporre una datazione entro i primi decenni del Trecento.
A un indirizzo di influenza che definiremmo "crociata" riconducono i nimbi decorati da racemi a rilievo, assai simili a quelli della Vergine della Madia (cat. n. 18), nei quali il D'Elia (1975) ha riconosciuto un carattere tipico delle icone latine di Terra Santa, ma che una lunga consuetudine d'uso aveva reso ormai familiare al lessico locale (Belli D'Elia 1988). Un analogo discorso vale per il particolare del rosso, vivacissimo velo poggiato sul capo della Vergine, citazione "a orecchio" di un connotato tipico della Kikkotissa cipriota, ove compare pero di traverso a coprire parzialmente il maphorion e la spalla sinistra della Vergine (Mouriki 1986). Altro esempio in area pugliese si ritrova nella Vergine in trono, frammentario affresco nella cripta di S. Nicola, a Mottola, cui un corto velo color sanguigno scende a coprire l'omero sinistro, mentre un velo trasparente copre il maphorion della Vergine nella Annunciazione del S. Sepolcro di Barletta.
A un ambito piu probabilmente adriatico rimandano invece le rapide pennellate bianche che sottolineano, sull'epidermide levigata del volto della Vergine, nette e dure ombreggiature sotto gli occhi e all'altezza della forcella del naso, nonche la rigidezza del segno e la violenza cromatica. Vale pertanto, anche per questa in esame, il raffronto, altrimenti proposto dalla Belli D'Elia (1988) per la Vergine di Conversano (cat. n, 19), con l'icona della Cattedrale di Zara, in cui ritroviamo, infine, lo stesso particolare del lembo della veste del Bambino trattenuto tra le dita della Vergine, presente anche nell'icona monopolitana appena citata.
Bibliografia: Sampietro 1922, p. 189; M. D'Elia 1968, p. 287, fig. 29; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 11; Marascelli 1969, p. 103, fig. 29; M. D'Elia 1975, p. 155; Calo Mariani 1985, p. 416; Belli D'Elia 1988.
(R.L.R.)

23. Madonna con Bambino (Madonna delle Grazie). Prima metà XIV sec.



23. *Madonna con Bambino* (Madonna delle Grazie).

Tempera su tavola, cm. 103 x 73. Rutigliano (Bari), Chiesa Matrice. Restauri: 1969, Soprintendenza di Firenze (R. Bagnoli).
Iscrizioni: (Giov., Vili, 12) [Io sono la luce del mondo. Chi mi segue non procede al buio, ma ricevera luce (di vita)]".

La tavola proviene dalla cappella di S. Maria delle Grazie, dipendente dal Real Capitolo di S. Nicola di Bari, ubicata sull'antico asse viario che collegava il centro rurale di Rutigliano con Mola, il piu immediato scalo sul litorale adriatico. Il Cardassi ricorda il vivace culto locale per "l'antichissima Effige di Maria SS. sotto il titolo di Beata M.a Vergine delle Grazie" accanto a quello per la Vergine "sotto il titolo di Mater Domini [dipinta] nello stile di quella che rappresenta la Madonna delle Grazie", ancora al suo tempo venerata in un'altra cappella rurale rutiglianese e di cui non si ha piu traccia.

L'icona raffigura la Vergine con il Bambino secondo il tradizionale tipo iconografico de\\'Hodigbitria: la Madonna con maphorion azzurro incrociato orlato d'oro, e veste rossa rifinita allo scollo da un piccolo nastro chiuso a fiocco, regge saldamente sulla sinistra il Bambino, indicandolo con la mano destra levata. Questi, con veste bianca e bimation rosso solcato da sottili lumeggiature dorate, benedice alla greca reggendo con la mano sinistra un cartiglio spiegato su cui a lettere greche e dipinto un versetto evangelico (Giov., Vili, 12). E probabile che originariamente il fondo fosse campito uniformemente d'oro, di cui restano minuscoli frammenti vicino al maphorion della Vergine.

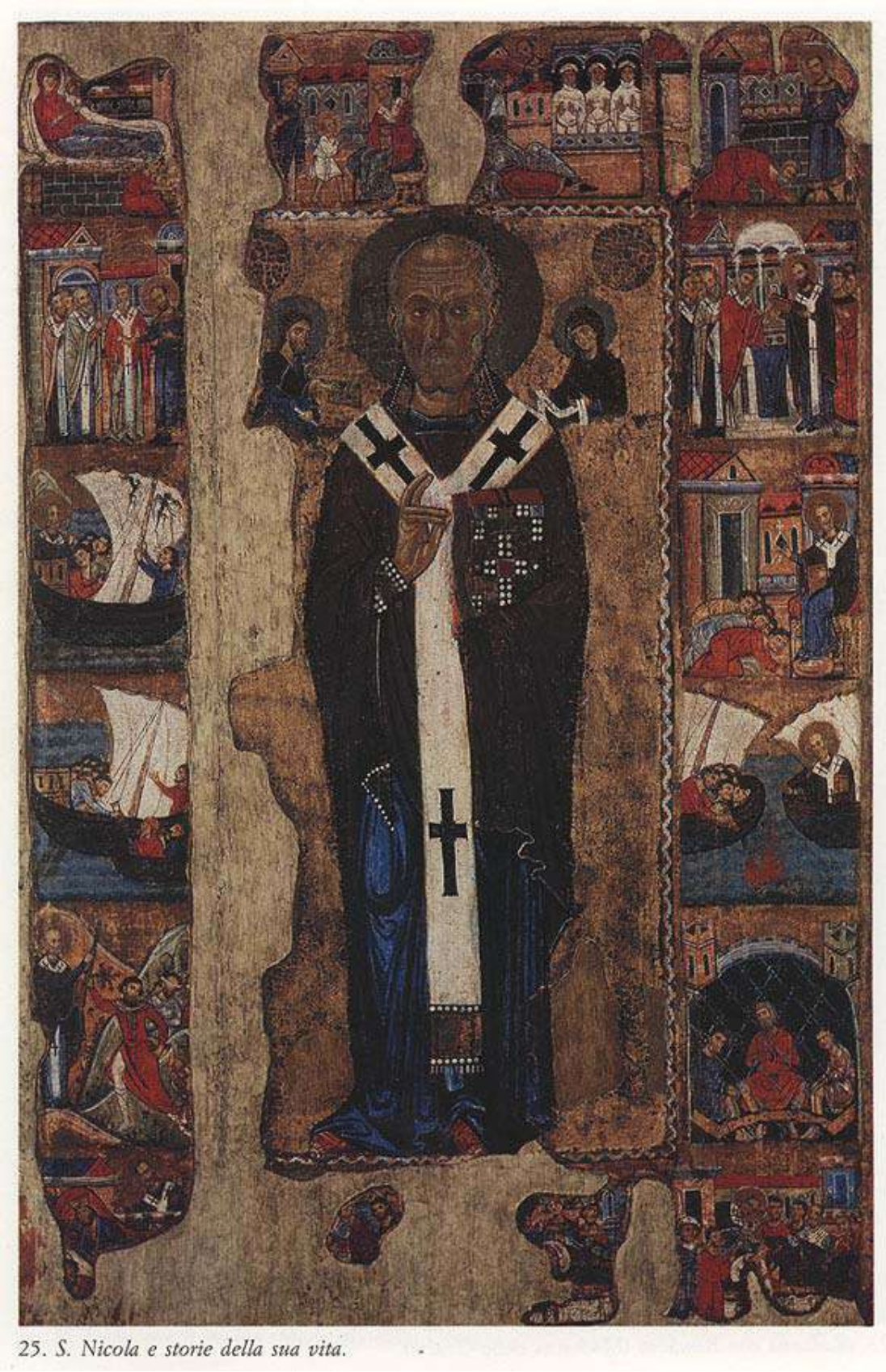
La tavola e stata citata per la prima volta dal Garrison (1951) quale "replica esatta della Madonna di Monopoli, forse ancora del quattordicesimo secolo". Presentata alla Mostra del '69, mentre se ne denunciava il pessimo stato di conservazione e le estese ridipinture e se ne ribadiva il collegamento con l'icona monopolitana, di cui sarebbe "derivazione tarda per caratteri espressivi fortemente accentuati", si coglievano gia assonanze e influssi piu dichiaratamente balcanici (P. e M. D'Elia, Borraccesi). Nel suo ultimo intervento, la Belli D'Elia ha riproposto di raggruppare questo e altri esemplari presenti nel sudbarese attorno alla Madonna della Madia (cat. n. 18), a riprova dell'esistenza "di botteghe locali che operano in momenti diversi e con diversi referenti", in stretta assonanza con la produzione propriamente dalmata trecentesca, quali la tavola delle Benedettine di Zara, la Madonna di Burano, il trittico con la Vergine, S. Francesco e S. Nicola al Museo Archeologico di Spalato: tutte espressioni di quell'"adriobizantinismo" felicemente individuato dal Gamulin (1971). In ambito locale, il riferimento piu immediato sul piano iconografico e senza dubbio l'icona monopolitana cosiddetta della Madonna dello Zaffiro (cat. n. 24), dalla quale la nostra non sembra necessariamente dipendere. Significativi particolari ci inducono infatti a postdatare almeno alla metà del Quattrocento la tavola di Monopoli -(cat. n. 24), mentre innegabili tangenze si possono rilevare tra questa in esame e l'icona conversanese della Vergine dell'isola (cat. n. 31), che abbiamo ricondotto entro la prima metà del secolo XIV: identici sono infatti il marcato segno scuro di contorno, le lunghe mani dalle unghie tornite, i nasi carnosi, la particolare conformazione delle labbra, le ampie e profonde orbite oculari, nonche le lineari eleganze formali, si da far pensare, se non allo stesso artefice, senza alcun dubbio all'attività di maestranze operose nella stessa bottega locale.

A una datazione entro la metà del secolo XIV conducono infine le forme grafiche che compaiono sul cartiglio, ove l'errore di trascrizione conferma la presenza di un artista locale incapace di comprendere esattamente la lingua greca a lui estranea.

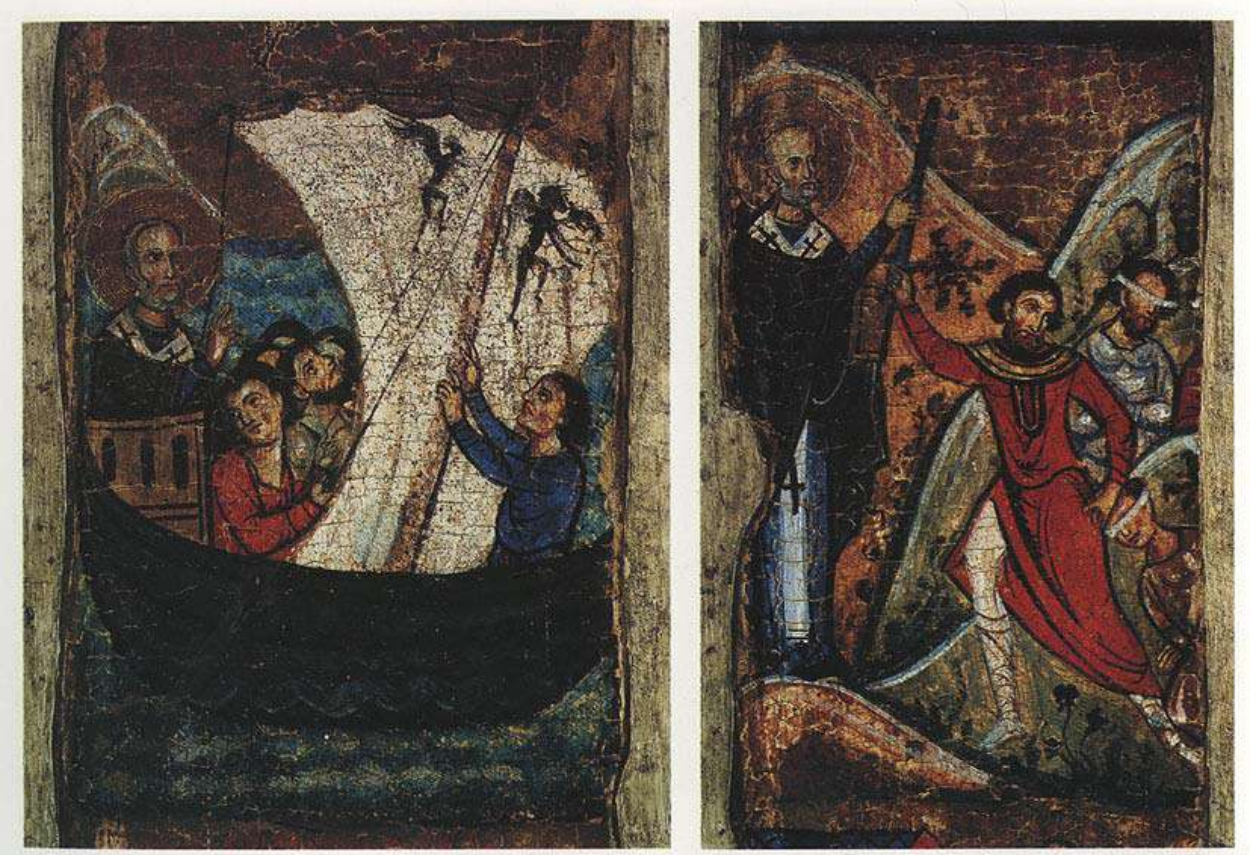
Bibliografia: Cardassi 1877, p. 318; Garrison 1951, p. 302; P. e M. D'Elia 1969, scheda n. 18; Borraccesi 1984, p. 27, fig. 1; Belli D'Elia 1988.

(R.L.R.) * Sta per nEPinATHCH. La trascrizione e la datazione delle forme grafiche in questa e nella scheda n. 31 sono a cura di F. Magistrale.

25. S. Nicola e storie della sua vita. XIII sec.



25. S. Nicola e storie della sua vita.



25. *S. Nicola e storie della sua vita*, part.

Tempera su tavola, cm. 130 x 83.

Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1919, Colarieti Tosti; 1967, Soprintendenza di Bari.

Iscrizioni: Su ogni leena: 1) — ; 2) S. NICOLAVS/[...]; 3) S. NICOLAVS P[...] TRE.(S) PUL[...]; 4) S. N. AD [...]/TRE[...] ARU; 5) S. NICOLAVS ELIGIT^/AD EPISCOPATI]; 6) S. NICOLAVS SACRATUR ARCIIIEPS; 7) S. NICOLAVS LIBERAT D[...] PERICOLO N(AUTAS); 8) S. NICOLAVS VISITATA A NAUTIS; 9) DETL] PUDICA DIANA FRAUDO [...]; 10) S. NICOLAVS RELE[...]AT NAUTIS FRAUDE [...]; 11) S. NICOLAVS LIBERAT TRES/[...]USTAN[.. .]; 12) TRES [...] CARCERE CLAUS[...]; 13) [... JVISU [...]/[...]; 14)-; 15)-; 16) S.

La tavola, insieme a quella di S. Margherite e storie della sua vita (cat. n. 26) proviene dall'altare maggiore della chiesa di S. Margherita di BiscegHe, costruita dalla famiglia Falcone nell'anno 1197. La data e generalmente assunta quale termine di riferimento per l'esecuzione delle opere, considerate un dittico (Schulz, Diehl, Salmi, Perotti).

La chiesa passo in seguito sotto il patronato dei Sifola, quindi dei Frisari. Dal 1925 entrambe le tavole erano custodite in casa della contessa Amelia Berarducci, erede del conte Saverio Frisari. Scampate a una tentata vendita nel 1937, sono state acquisite nel 1963 dalla Pinacoteca Provinciale di Bari.

Il santo e raffigurato al centro, frontale, in abbigliamento vescovile, benedicente alla greca. Regge nella sinistra il Vangelo. Ai lati del volto, le immagini del Cristo e della Vergine, nell'atto di riconsegnargli le insegne vescovili. Una cornicetta a motivi geometrici separa la parte centrale dal bordo rilevato sul quale si dispongono, secondo una lettura a libro, le scene della vita. A partire dal primo registro a sinistra, come esplicato dalle iscrizioni in latino poste in alto rispetto ai singoli riquadri, si ha: 1) il miracolo del bagno; 2) l'educazione alla fede cristiana; 3) l'episodio della dote alle tre vergini; 4) il ringraziamento del padre; 5-6) l'elezione a vescovo; 7-8) la Praxis de nautis; 9-10) il sortilegio di Artemide; 11) San Nicola che salva da ingiusta esecuzione tre soldati; 12) la Praxis de stratelatis; 13) le apparizioni durante il sonno a Costantino e ad Ablavio; 14) il ringraziamento degli stralciati; 15-16) il miracolo posi mortem del giovane Adeodato sottratto ai Saraceni.

Rinviando per la lettura iconografica a due recenti interventi (Milella Lovecchio 1987 a e 1987 b), va osservato, in linea generale, che le sequenze delle scene si presentano affollate, individualmente abbreviate e tendenti a imitare i cicli dei manoscritti. Completa e l'adesione ai canoni bizantini nella rappresentazione del mondo fisico, raffigurato in maniera convenzionale, si da creare uno speciale continuum spazio-temporale. Le scene, mai rappresentate in interni, confermano l'extraspazialita e l'extratemporalità degli episodi raffigurati. Evidente risulta la ricerca di strutture ritmico-cromatiche pur nei limiti del canone iconografico.

Entrambe le tavole hanno goduto di un'ampia fortuna critica, ripercorsa dal D'Elia (1964) al quale si rinvia.

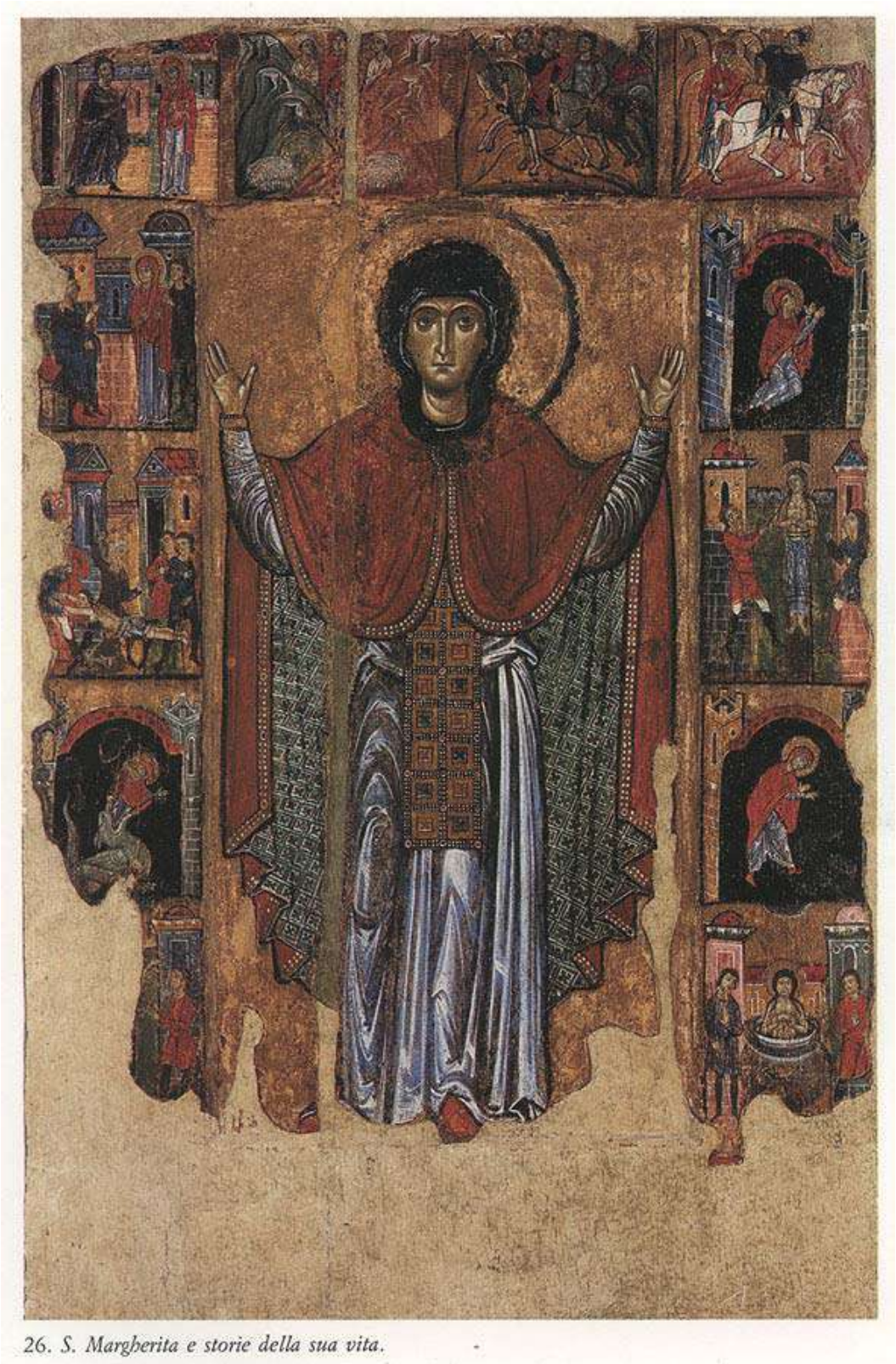
La critica piu aggiornata e concorde su una datazione alla seconda metà del XIII secolo e attribuisce l'opera a un autore locale che dimostra un'intelligenza e una capacita pittorica di ottimo livello, con evidenti prossimita stilistiche con le analoghe immagini nella cripta di S. Nicola a Mottola, in quella di S. Lucia a Brindisi, nella cripta di Crispiano e in quella di S. Maria dei Miracoli di Andria. Significative tangenze, confortate da un persuasivo quadro storico, sono state individuate con opere della Terra Santa (icone del monastero di S. Caterina de! Sinai e di Kakopetria a Cipro; Histoire univenelle miniata intorno alla metà del XIII secolo a San Giovanni d'Acri) (P. e M. D'Elia 1969). Di recente il panorama e stato ampliato, in piu occasioni, dal Pace, il quale ha colto, negli occhi tondeggianti e sgranati dei personaggi delle scene, la sigla individuata dal Weitzmann (1964) nelle icone e miniature palestinesi. L'autore riconosce, inoltre, una serie di rispondenze che vanno dagli affreschi protoduecenteschi ciprioti della Panaghia di Amasia allo Skylitzes matritensis del terzo quarto del XII secolo; e ancora, significative coincidenze, nel repertorio gestuale e nei tagli fisionomici, con il frontespizio di Giobbe al f. 269 della Bibbia dell'Arsenale di Acri.

Il nostro pittore, come ho gia avuto modo di dire, risulta informato della pressoche contemporanea produzione agiografica miniata della Grecia continentale, tanto da confermare l'ipotesi avanzata dal Bertaux di una sua possibile formazione come miniatore.

Bibliografia: Schulz 1860, p. 15; Salazaro, 1877, pp. 18-19; Diehl 1894, pp. 119-129; Bertaux 1904, p. 153; Pagenstecher 1914, p. 123; Vinaccia 1915, p. 107; Salmi 1919 a, p. 152; Id. 1919 b, pp. 33-34; Perotti 1920, p. 15; Van Marle, V, 1925, p. 563; Diehl 1926, pp. 592-593; Toesca 1927, p. 563 (rist. 1965, p. 997); Talbot Rice 1937, p. 193; Bettini 1938 b, p. 54; Ortolani 1948, p. 30, fig. 6; Garrison 1949, p. 151, t. 396; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 26-27, fig. 31; Kaftal 1965, pp. 323-325; Cosmai 1968, pp. 248-249; Bologna 1969, p. 77, nota 320; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 5; Belli D'Elia 1971, pp. 630-633; Ead. 1972 a, pp. 4-5, figg. 6, 7, 9, 13; M. D'Elia 1975, p. 160; Guillou 1976, p. 394; Amato 1977, pp. 87-90, figg. 31-32; Pace 1980, pp. 360-364, figg. 479-481; Id. 1982 a, pp. 182-183; Id. 1982 b, p. 474, fig. 426; Id. 1985 b, pp. 386-387; Milella Lovecchio 1987 a, pp. 92-94, figg. 54-58; Ead. 1987 b, pp. 53-55, fig. 5; I segni 1987, pp. 10-20; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

26. S. Margherita e storie della sua vita. XIII sec.



26. *S. Margherita e storie della sua vita.*



Tempera su tavola, Bordo rilevato a formare cornice, cm. 130 x 83. Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1919,_CoIarieti Tosti; 1967, Soprintendenza di Bari.

L'icona è stata sempre considerata, dalla critica, in coppia con quella di S. Nicola (cat. n. 25), alla quale l'accomunano la vicenda storica, la sostanziale affinita di impostazione generale e la similarita dei dettagli.

Versione latina di S. Marina, vergine antiochena, la santa è rappresentata al centro, orante, su fondo dorato. Indossa una veste azzurra, lumeggiata di bianco; sulle spalle ha un mantello rosso, con bordo perlinato e gemmato, chiuso da una spilla circolare; l'interno verde è preziosamente decorato da un motivo a reticolo. Calzari rossi e una stola gemmata che ricade sulla veste completano l'abbigliamento. L'aureola si presenta rilevata dal fondo.

Lungo tutto Ml bordo, ordinate in registri, si allineano le storie della vita. In origine 16, come nel S. Nicola, sono completamente scomparse quelle dell'ultimo registro. Nella prima scenetta (A 1) la santa, convertha alla fede cristiana

dalla nutrice, viene scacciata dalla casa paterna. Le tre successive immagini, ambientate su di uno sfondo montagnoso, raffigurano rispettivamente Margherita che, intenta a custodire il gregge della nutrice (A 2), è vista dal giovane prefetto Olibrio (A 3); questi se ne invaghisce e ordina a un servo di condurla al suo cospetto (A 4). Margherita rifiuta le profferte di Olibrio confessandosi cristiana (B 1) e viene condotta in prigione (B 2). Nel terzo registro (C) sono raffigurati due episodi di martirio: nel primo viene flagellata, nel secondo lacerata con uncini. Nel quarto registro (D), sullo sfondo di una turrita prigione la santa viene visitata dal demonio con fattezze di drago, che cerca di divorarla ed è vinto. Nell'ultimo registro visibile (E), Margherita viene sottoposta a nuove torture prima di essere decapitata. A sinistra la si intuisce legata a un palo, mentre ben visibile è la figura del carnefice con la spada; a destra è raffigurata immersa nella caldaia di acqua bollente.

Considerata sempre in relazione con la tavola di S. Nicola, l'icona in oggetto non ha mai goduto di una specifica fortuna critica. Rinviando per le considerazioni generali e la storia degli studi a quanto gia detto per l'icona gemella, è da notare che, per la j. Margherita, l'Ortolani intravedeva un gusto gia "cretese" nel modo di lumeggiare, acuto e aspro, il volto della santa, e correlava le figure dei carnefici con i tipi di S. Angelo in Formis. La Belli D'Elia (1971) ribadiva le relazioni — gia istituite nel 1969 - con VHistoire untverselle, paragonando la rappresentazione dei soldati di Olibrio con le amazzoni a cavallo della miniatura crociata, e ancora il modo di panneggiare la veste della santa con S. Maria Maddalena dello Psalterio di Melisenda. L'autrice accostava inoltre la tavola all'icona agiografica sinaitica di S. Caterina e, in ambito locale, all'affresco di analogo soggetto nella cripta omonima dм Mottola, alla S. Ciriaca raffigurata a Laterza e alle Marie al sepolcro nel S. Vito Vecchio di Gravina. Confronti ai quali possiamo aggiungere l'inedito affresco agiografia) della santa nella cripta di S. Maria dei Miracoli ad Andria.

Per quanto riguarda l'artefice, o gli artefici, delle due tavole, la critica non vi si è mai soffermata in modo esauriente: il Pace (1982) coglie una loro "possibile diversita", in quanto nel S. Nicola vi sarebbe una manifesta dipendenza da prototipi bizantini, nella S. Margherita un adattamento su quei modelli, come dimostrerebbero alcune incongruenze compositive.

In effetti, diversita si rilevano anche nell'abbigliamento dei personaggi delle scene. Differente la concezione cromatica, piщ vivace, varia e calligrafica nel S. Nicola (si vedano per esempio il virtuosismo nella realizzazione delle sbarre della prigione, o l'indicazione degli elementi vegetali nelle rappresentazioni in esterno). Nelle stesse immagini centrali, li dove l'autore del S. Nicola lumeggia con tocchi sottili e grafici, quello della S. Margherita preferisce tratti netti e per larghe pennellate. Altra sostanziale differenza, l'assenza dei fittili in latino accanto a ogni episodio.

Dando per scontato un comune sostrato di cultura crociato-bizantina, filtrato da afferenze occidentali, credo si possa affermare che l'autore della S. Margherita abbia guardato con attenzione al suo collega che aveva da poco eseguito, o stava eseguendo, la tavola con il S. Nicola.

Bibliografia: Schulz 1860, p. 96; Salazaro, 1877, pp. 18-19; Diehl 1894, pp. 119-129; Bertaux 1904, p. 153; Pagenstecher 1914, p. 123; Vinaccia 1915, p. 107; Kondakov v. II, 1915, pp. 379-380, fig. 219; Salmi 1919 a, p. 152; Id. 1919 b, pp. 33-34; Perotti 1920, p. 15; Van Marle, V, 1925, p. 563; Toesca 1927, p. 563 (rist. 1965, p. 997); Talbot Rice 1937, p. 193; Bettini 1938-39, p. 54; Ortolani 1948, p. 304, fig. 7; Garrison 1949, p. 151, n. 395; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 26-28, fig. 30; Kaftal 1965, n. 240, coli. 729-736; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 4; Belli D'Elia 1971, pp. 624-629, fig. 2 (2a-2f); Ead. 1972 a, n. 8, pp. 2-4, fig. 8; Guillou 1976, p. 394; Pace 1979, pp. 182-183, figg. 164-165; Id. 1980, pp. 360-365, figg. 473-476; Id. 1982 b, p. 474, fig. 425; Id. 1985 b, pp. 386-387, fig. 588; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

27. S. Nicola pellegrino e storie della sua vita. Fine XIII - inizi XIV sec.



27. S. Nicola pellegrino e storie della sua vita.



Tempera su tavola, con tela interposta, bordo rilevato a formare cornice, cm. 203 x -114. Tranм (Bari), Museo Diocesano. Restauri: 1942, Soprintendenza di Bari (Raffaldini-Stefanoni); 1942, Colarieti Tosti; 1964, Soprintendenza di Firenze; 1978, Soprintendenza di Bari (Michele Giove).

Pressoché inesistenti le notмzie relative alla tavola, prohabilmente collocata sin dall'origine nella Cattedrale di Trani. Il restauro del 1942 (Raffaldini-Stefanoni), liberando il quadro dalle ridipinture, ne ha messo in luce il fondo d'oro. Il giovane santo, venuto a Trani da un monastero di Corfiц, vi morм nel 1094 per essere canonizzato dopo solo 5 anni, pur non consistendo in altro i suoi esercizi, che nel cantare il Kyrie eleyson. L'iconografia ufficiale, secondo la quale è rappresentato nella nostra tavola, venne definita ben presto, probabilmente sulla base dм una conoscenza diretta del giovane pellegrino.
Il Paglia riferisce che al tempo di Bisantмo Lupo era visibile, nella chiesa di S. Antonio Abate, un'antica immagine che rappresentava il santo nell'atto di essere lapidato.
La piu antica raffigurazione pervenutaci è la formella bronzea di Barмsano da Trani sulla porta della cattedrale (1175), che lo rappresenta con tunica corta, piedi nudi, scarsella a tracolla e lunga croce. D'altro canto precisi riferimenti al vestiario sм trovano nelle fonti scritte: si veda la Vita vel obмtus S. Nicolai Peregrini scritta da Adelferio, testimone oculare dei fatti narrati (Ughellм, VII, coli. 895-900). L'icona, per la sua monumentalмta e per la disposizione delle scene sui due lati, si accosta alla pala d'altare di tradizione occidentale. Al centro domina la figura del santo (nella fascia centrale in gran parte di restauro), che occupa uno spazio tisicamente definito dal pavimento. Il volto, di pronunciata forma ovale, è caratterizzato da una folta capigliatura che ne evidenzia la fronte bassa. L'aureola, realizzata in pastiglia, ricorda, in forma piщ regolare, il motivo ondulato con foglie cuoriformi presente nell'icona della cniesa di S. Ruggero a Barletta (cat. n. 13).
Le sedici scene della vita, disposte ai lati, sм offrono a una lettura dall'alto verso il basso; sono distinte da tituli in latino vergati in bianco sulle bande rosse che fungono da cornice alle singole rappresentazioni, tranne quelli del primo registro, vergati in rosso su fondo d'oro. Le lettere presentano una alternanza di maiuscole e minuscole caratteristica della scrittura che si afferma a partire dalla seconda meta del XIII secolo. Nel primo riquadro è rappresentato il rito prima della partenza in pellegrinaggio. La seconda scena raffigura l'arrivo a Tarante. Il riquadro è diviso in due parti: nella zona superiore il santo è a bordo di una nave; in quella inferiore, ambientata sullo sfondo di una porta e di alcuni edifici, è nell'atto di benedire un gruppo di persone. Segue, sullo sfondo della porta ai Trani, l'episodio di Nicola che offre della frutta ai fanciulli. Quindi, l'incontro con l'arcivescovo Bisanzio. Seguono gli episodi della malattia del santo e delle esequie, fino a giungere al terzo registro di destra, in cui è rappresentato il papa Urbano II nell'atto di consegnare all'arcivescovo Bisanzio la bolla della canonizzazione. Quindi, il riquadro in cui Nicola libera i reclusi. Segue uno dei prodigi attribuiti al santo, riguardanti il salvataggio di navi in pericolo di naufragio (entrambi sono descritti dal Diacono Amando) (AASS, 1695, e. 248).
La narrazione si conclude con le scene relative alla traslazione del corpo del santo (che, secondo la testimonianza di Amando, ebbe luogo il 5 ottobre 1143 durante l'episcopato di Bisanzio junior); quindi l'apparizione e i pellegrinaggi alla tomba.
Le scene si dispongono su fondali architettonici contraddistмnti da toni caldi e tenui, giocati sui rosa e i verdini. Briosa la narrazione, pur nella poverta dei temi agiografi-ci, siglata da una scrittura pittorica a rapidi tocchi di pennello e da spigliate lumeggiature. La materia, sottile e fluida, si addensa, su alcuni volti, in larghe campiture bianche, con effetto "maschera" dai toni grotteschi. Del tutto originale il modo dм profilare in rosso le figure.
Scoperta dal Salazaro, e ritenuta da questi opera genericamente bizantina, in relazione con le due tavole agiografмche dм Bisceglie, la tavola è stata inizialmente associata, pur se in forma dubitativa (Van Marle, Barbacci) alla produzione toscana. Ritenuta di scuola pugliese dall'Ortolani e dal Garrison (che per primo la distмngue dalle tavole di Bisceglie) è stata accostata dai D'Elia (1969) all'ambiente bizantino adriatмco del Trecento inoltrato. Di recente la Belli D'Elia ha proposto una identita di mano con l'autore della monumentale icona della Vergine proveniente dalla chiesa di S. Margherita di Bisceglie, ora nella Pinacoteca di Bari (cat. n. 28). Come gia notato dal D'Elia (1964), i rapporti con le altre raffigurazioni del santo in territorio pugliese (Massafra, cripta della Candelora; Bisceglie, chiesa dм Santa Maria di Giano) "vanno intesi nel senso dм una derivazione di quelle pitture dalla tavola".

bibliografмa; Paglia 1700, pp. 40-41; Ughelli 1721, v. VII, col. 885; Salazaro 1877, p. 12; Di Jorio 1879; Magnifico 1879, p. 133; Bertaux 1904, pp. 153, 361-364; Capozzi 1915, pp. 44-47; Salmi 1919 a, p. 152; Van Marle, V, 1925, pp. 384-386; Barbacci 1942, p. 153, figg. 17-21; Ortolani 1948, pp, 305-306. figg. 8-9; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 39-40, fig. 44; Kaftal 1965, coli. 326-329; Ronchi 1967, fig. 22; P. e M. D'Elia 1969, scheda n. 11; Ronchi 1972, fig. 29; Guillou 1976, p. 394; Ronchi 1976, pp. 179-232; Frinta 1981, p. 339; Ronchi 1983 b, pp. 146-147, fig. 13; Belli D'Elia 1988.

(M.M.L.)

28. Madonna con Bambino. Primi XIV sec.



28. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 115 x 80. Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1971-72, Soprintendenza dм Bari.

L'icona è documentata dallo Schulz, ancora nel 1860, sull'altare della chiesetta biscegliese di S. Margherita fondata, sullo scorcio del secolo XII, da Falco, figlio di Giovanni Giudice della corte imperiale, appartenente alla nobile famiglia Falcone, ritenuta di origine greca (SarnelH 1693). Restaurata una prima volta nel 1919 (Colarieti Tosti), poi ancora tra il 1971 e il 1972, pur nella precarieta dello stato di conservazione in cui e giunta sino a noi (dilavamento pur se non generalizzato della pellicola pittorica che lascia affiorare, specie nei volti, il disegno preparatorio, perdita dei passaggi cromatici, ampie lacune}, e possibile rilevarne oggi alcuni particolari, soprattutto nella fascia perimetrale, praticamente illeggibili prima dell'ultimo restauro.

La Vergine, presentata in rigida posizione assiale, a parte il lievissimo scarto della testa, reca saldamente seduto sul braccio sinistro il Bambino, non piu infante, di cui stringe con la mano destra una caviglia. Questi benedice alla latina e reca nella mano sinistra un rotolo, poggiato sul grembo. La Madonna indossa su di una rigonfia cuffia bianca un ampio maphorion color granata, solcato da veloci, ampie pennellate chiare. Il Bambino, a gambe nude e con i piedi calzati, reca su di una veste intima velata una sopravveste verde spento dalle ampie maniche, illuminata dagli stessi rapidi tocchi chiari, e un panno marrone attorno alla vita che gli scende fin sulle ginocchia, sorretto da due bretelle disposte a V, probabilmente in origine ricamate come l'alto polso della manica destra della Vergine. Tutt'attorno si dispongono una serie di figure, estremamente frammentarie: in alto, a destra e a sinistra, due angeli turiferari, a mezzo busto, che sembrano fuoriuscire da dense nubi; ai lati (tre per lato?) alcune figure stanti, olosome, fra cui si distinguono solo la prima a destra avvolta in un ampio manto e recante un rotulo chiuso, e quella sottostante, nimbata, con veste blu e manto rosso; a sinistra una figura con omophorion crocesignato. In basso infine due figure muliebri, inginocchiate in atteggiamento orante, con copricapi bianchi, vesti rosso scuro e lunghi manti con bordura chiara.

Il fondo, in cui la quasi totale perdita dell'oro rivela l'imprimitura a gesso, e uniformemente campito da un reticolo regolare disposto in diagonale, realizzato a punzone, entro le cui maglie sono incisi grossi fiori quadripetali, motivo che si ritrova analogo nella piu tarda tavola processionale barlettana (cat. n. 35). Notata, come si e detto, dallo Schulz, e stata citata brevemente da Perotti, Toesca e Cosmai; nel 1964 il D'Elia, ipotizzandone una derivazione adriatica, ne sottolineava l'unicita iconografica e stilistica rispetto alla restante produzione pugliese, a parte alcune "affinita tipologiche con il S. Nicola pellegrino di Trani" (cat. n. 27). Ulteriori possibili agganci sono stati via via proposti con gli affreschi della cripta di S. Giovanni a Monterrone a Matera e con i SS. Nicola Pellegrino e Stefano della cripta della Candelora a Massafra (Belli D'Elia 1971; Ead. 1972 a; M. D'Elia 1975); e ancora con le icone agiografiche di S. Margherita e di S. Nicola oggi nella Pinacoteca di Bari (cat. nn. 25-26), fermi restando I puntuali, convincenti rimandi alla gia citata tavola tranese, tali da consentire, assai di recente, la proposta di una vera e propria identita di mano (Belli D'Elia 1988). Quanto al tipo iconografico, la Belli D'Elia, nella stessa sede, ne ha notato le affinità col gruppo facente capo alla famosa Madonna di Andria (cat. n. 3), contraddistinto dalla posizione del Bambino, generalmente sorretto dalla Vergine con entrambe le mani. La variante delta mano sinistra della stessa che va a stringere la caviglia del Bambino, incrociandosi di sotto alla sua gamba sinistra, gia rintracciata in un'icona di Ochrida del XII-XIII secolo (P. e M. D'Elia 1969), e stata ricondotta a episodi di cultura figurativa monumentale, quali i mosaici in S. Maria della Libera ad Aquino, di Porta Panaghia presso Trikala, in Tessaglia e della lunetta della Cattedrale di Monreale, databili tra XII e XIII secolo. Rimandi, questi, alla produzione musiva, che i singolari caratteri di assialita e mo-numentalita delle figure consentono di moltiplicare: si vedano ancora le raffigurazioni del perduto Katholikon della chiesa della Dormizione a Nicea, del sec. X (Lazarev 1967, fig. 188) e il mosaico di Kilandara sulTAthos (Kondakov, p. 197, fig. 90), a conferma di un meccanismo di trascrizione su tavola di modelli musivi di area essenzialmente greca.

Se la presenza dei due arcangeli Michele e Gabriele alle estremita superiori, accompagnatori usuali delle raffigurazioni della Madre di Dio, e un fatto ricorrente anche nel panorama delle tavole pugliesi, singolare — se si escludono gli analoghi episodi della canosina Madonna della Fonie (cat. n. 7) e della Vergine di Siponto (cat. n. 4) — e la raffigurazione dei profeti che (al pari del collegio degli Apostoli, nel caso delle icone di Cristo) insieme ai santi inquadrano le immagini della Vergine; questi ultimi a ricordare Il culto personale del committente, come a Freising, Meteora, Vatopedi, al Sinai (Doufrenne 1968). Nel nostro caso, la presenza, sulla sinistra, della figura con omophorion crocesignato (S. Nicola?) parrebbe indicare la devozione delle ignote committenti.

La foggia della veste del Bambino, trattenuta da una coppia di bretelle ricamate in tessuto diverso, replica fedelmente un modello ricondotto dal Weitzmann (1982) all'iconografia della Kykkotissa dell'omonimo mcnastero cipriota. Tale motivo, divenuto usuale nelle immagini delle Kikkotisse dalla fine del secolo XII in poi, insieme alla corta tunica — quest'ultima probabilmente in dipendenza da contesti narrativi quali la Presentazione al tempio (Mouriki 1986) — e stato rintracciato in modelli cilici che evidentemente circolavano nelle officine cipriote e sinaitiche, quali la miniatura con la Vergine in trono della collezione Stoclet a Bruxelles databile al 1270 (Pace 1983, p. 7). Cio spiega la sua vasta diffusione anche in contesti iconografici diversi, quali la Vergine Arakiotissa di Lagoude-ra e il mosaico ai Monreale (Mouriki 1986), le Madonne di Giusto da Siena, che hanno fatto pensare a una origine italiana del modello (Der Nersessian 1970), la Madonna in trono gia in collezione Kahn a Washington, cucila del monastero delle Vergini a Cosenza (cat. n. 29), fino ai numerosi esempi che abbiamo rintracciato in territorio apulo-lucano: icone — Madonna

della Fonte, ancora a Conversano (cat. n. 19) e Madonna del Terremoto a Potenza (cat. n. 32) — e dipinti murali — la frammentaria Madonna in trono con teoria di santi e sante nella conca absidale del S. Sepolcro di Barletta, databile entro il primo decennio del Trecento, la tardoduecentesca Vergine in trono in S. Margherita a Mottola, la rovinatissima Madonna in S. Girolamo a Palagianello. Tale precoce adozione di piu noti modelli in contesti peraltro assai diversificati, conferma la piena partecipazione del territorio in esame a fatti e avvenimenti di vastissima estensione (Belli D'Elia 1988).

Bibliografia: Schulz 1860, p. 96; Perotti 1920, I, pp. 14-15; Toesca 1927, II, p. 1032; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 40-41; Cosmai 1968, p. 249; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 11; Belli D'Elia 1971, pp. 632-633, fig. 5; Ead. 1972 a, p. 28; M. D'Elia 1975, p. 160; Guillou 1976, p. 313; Belli D'Elia 1988.

(R.L.R.)

29. Giovanni da Taranto ? (doc. 1304). Madonna con Bambino. Fine XIII - inizi XIV sec.



29. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 78 x 58. Cosenza, Chiesa del Monastero delle Vergini. Restauri: 1973, Soprintendenza di Cosenza (Raffaele Gallo).

L'opera è conservata nella chiesa annessa al monastero delle Vergini, edificato nel 1515-16. In esso vennero trasferite le monache – e pertanto, si puт ritenere, anche i beni patrimoniali – di due o forse tre conventi della citta: S. Maria della Motta, S. Maria De Medio Domini Aegidii e, probabilmente, S. Maria dei Martiri a Mendicino (Andreotti 1869, II, pp. 194-195; Russo 1958, p. 361).

Risulta chiaro che l'icona, cronologicamente antecedente all'edificio in cui è attualmente collocata, apparteneva a uno di questi conventi, probabilmente – a detta della letteratura locale – quello De Medio Domini Aegidii, citato come fiorente nel corso del Duecento.

Dell'icona non si fa cenno in nessuna delle storie di Cosenza; solo rapide annotazioni, inoltre, compaiono in opere relativamente recenti, a carattere divulgativo o con scopi di catalogaziene generale (1933, 1934, 1972). In queste l'immagine è citata come Madonna del Pilerма ma – è bene precisarlo – questo titolo è specificamente legato all'icona custodita nella Cattedrale di Cosenza, sede dell'eponммo culto dмffusosi a partire dal 1576-77 (Caruso 1985, pp. 3-13), che non viene mai registrato per 1'icona della chiesa delle Vergini. Il restauro del 1973 ha risolto i problemi connessi alla conservazione del supporto tramite un semitransfert (assottigliamento delle assi e incollaggio su un pannello dм multistrato) e provveduto alla pulitura e alla ricomposizione dell'unita figurativa, lacerata in piщ punti (connessura delle assi) da estese lacune interessanti lo strato pittorico.

Il manufatto è eseguito a tempera su di un supporto ligneo, presumibilmente abete, composto da tre assi. Proporzionati nimbi a rilievo, con motivo decorativo quadrettato, circondano il capo della Vergine e del Figlio. Le figure si stagliano su di un fondo le cui tracce di colore sembrerebbero attestare l'assenza di una doratura originaria, forse limitata alle sole aureole, da quel che si puт inferire dai considerevoli resti presenti su quella del Bambino. La Madre, dalla testa – volumetricamente marcata – reclinata, indossa un maphorion amaranto, bordato da una striscia chiara, dal quale fuoriescono le maniche della tunica azzurro pervinca, strette al polso da una doppia striscia scura, e la cuffia che le cinge Ml capo. Sul maphorion appaiono due rosette, elaborazione delle stelle verginali di Maria o, piщ semplicemente, decorazione del manto.

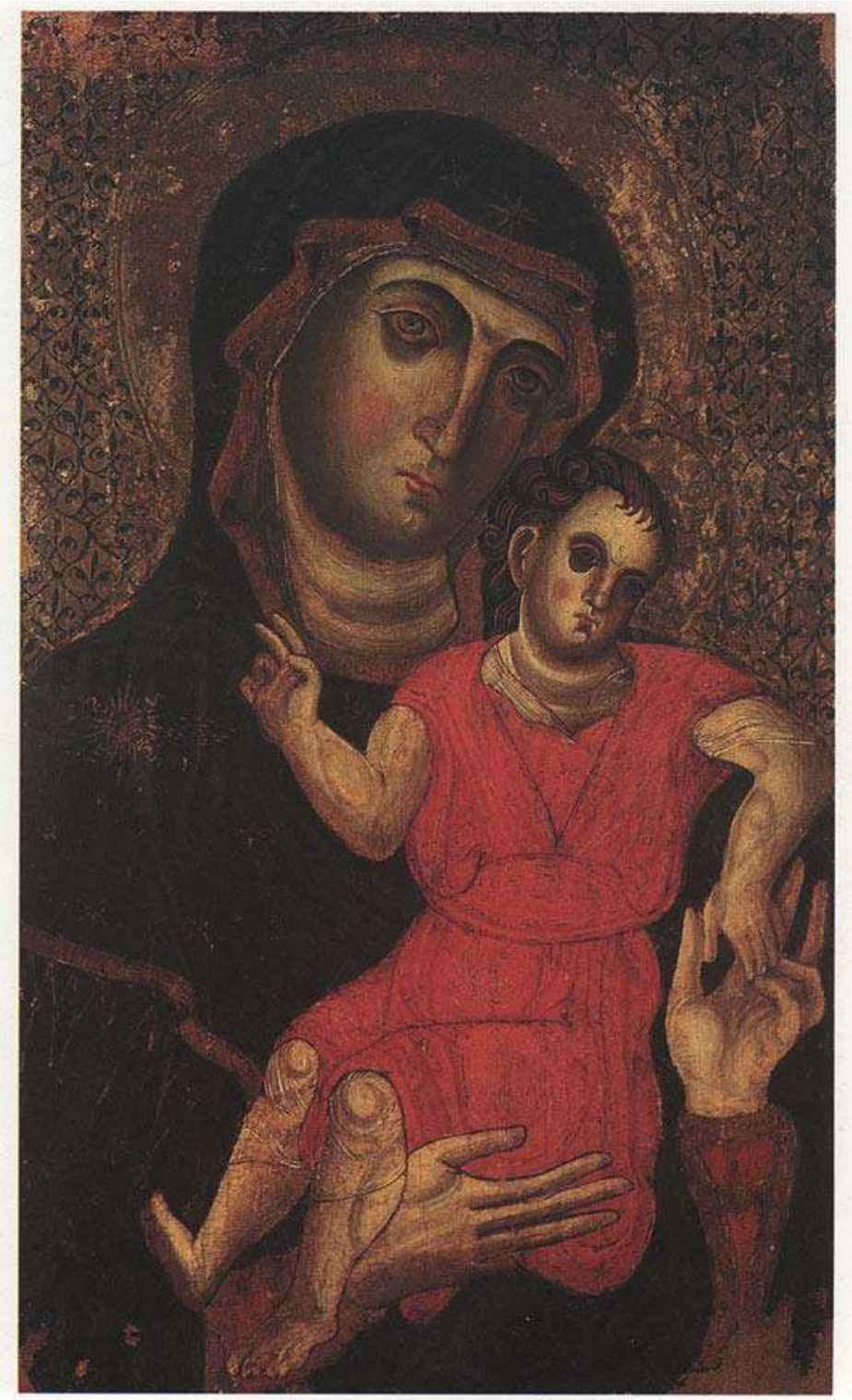
La Vergine accoglie fra le braccia, poggiandogli la destra sull'omero e indicandolo con la sinistra, il Cristo Bambino, che stringe nella sinistra il rotule dell'Evanghelion e atteggia la destra nell'atto della benedizione. Questi viene raffigurato eretto, con un'accentuazione dei valori plastici nelle ombre dense e nel volume cilindrico del corpo. Volumetricita sottolineata dall'alta fascia dell'himation rosso, macchiato d'azzurro. Pur rivelando una salda conoscenza degli antefatti bizantini, l'icona si indirizza verso una piщ sciolta e fresca immediatezza espressiva, riproponendo il tipo dell'Hodighitria, benché il gesto della Vergine, libero da implicazioni dottrinali, si umanizzi nell'abbraccio.

L'opera ha avuto la sua prima presentazione critica nel 1978 da parte della Di Dario Guida che, datandola sul finire del XIII secolo, l'ascrisse "alla primitiva fase bizantina del probabile Giovanni da Taranto". L'attribuzione, ribadita ancora successivamente (1983, 1984), è attendibile, specie considerando i rimandi che si possono istituire col trittico raffigurante S. Domenico e storie della sua vita delle Gallerie di Capodimonte a Napoli, sul quale il Bologna fonda la sua ricostruzione della personalita del pittore (Bologna 1969, pp. 59-60). Interessante è la proposta cronologica formulata per la nostra tavola, in relazione al percorso culturale del pittore e in rapporto t;on l'icona gia a Bitonto (cat. n. 30). E comunque importante sottolineare la stretta accezione pugliese della tavola cosentina – peraltro attenta alle novita registrate a Napoli nel perмodo .svevo e protoangioino (Bologna 1969, Rotili 1978, p. 108) – che testimonia, nel complesso intreccio della cultura calabrese d'eta medievale, M legami della regione con la Puglia, ancora da definire a livello storico.

Bibliografia: Minicucci 1933, p. 70; Cappelli 1934, pp. 152-153; Barillaro 1972, p. 116; DM Dario Guida in Cosenza 1976, p. 191; Di Dario Guida 1978, p. 21; Guida Tei Basilicata e Calabria 1980, p. 431; Di Dario Guida 1983, p. 147; Di Dario Guida 1984, p. 99; Belli D'Elia 1988.

(G.L)

30. Giovanni da Taranto ? (doc. 1304). Madonna con Bambino (Madonna delle Vergini). Primi XIV secolo.



30. *Madonna con Bambino* (Madonna delle Vergini).

Tempera su tavola, cm. 105 x 61. Bari, Pinacoteca Provinciale. Restauri: 1971, Soprintendenza di Firenze.

Nulla si sa circa l'originaria ubicazione di questa tavola dм provenienza bitontina che la tradizione locale denomina "delle Vergini" o "delle monache nere", tramandando forse il ricordo della sua provenienza da un monastero di religiose benedettine. E probabile fosse questa l'icona che, insieme alla Madonna dell'Arco (cat. n. 34), monsignor Barba vide nel 1740, nel corso di una Santa Visita nella chiesa delle Vergini, collocata nella parte superiore dell'altare maggiore ove descrisse una "tabula pieta cum antiquissima Irnagine SS. Mariae Virginis in eius brachiis tenentis lesum Christum eius Filiutn Infantem, quae invocatur cura titulo Sanctae Mariae De Virginibus, qui est titulus Ecclesiae et Monasterii".

Pubblicata per la prima volta nel Catalogo del 1947 del Museo di Palazzo Venezia a Roma, e dal 1967 custodita a titolo di deposito temporaneo presso la Pinacoteca Provinciale di Bari (Belli D'Elia 1972 a). Nonostante il restauro subito, l'immagine si presenta profondamente alterata da pesanti ritocchi, cui sfugge quasi solo la testa del Bambino.

Su di un fondo oro operato con un fitto reticolo a clipei entro cui si dispongono, uniformemente, stilizzati fiori di gigno, la Vergine, presentata frontalmente a mezzo busto, regge sulla sinistra il Bambino, verso cui reclina la testa. Questi distoglie il suo volto da quello della Madre, disponendosi in posa contorta tra le sue braccia, in atto di benedire con la destra. La Vergine indossa sul velum un maphorion orlato da una banda dorata in cui pseudo-caratteri compongono una sorta di iscrizione, quasi certamente frutto di ridipinture, che si risolve in pura cifra decorativa. Il Bambino, sopra una veste Intima velata indossa una corta tunica rosso arancio, attraversata da un morbido panneggio che forma un singolare scollo a V sul davanti, trattenuto in vita da una fascia dell'identico tessuto. Morbidi tocchi rosso arancio ne illuminano l'incarnato, sottolineando i pomelli delle guance, le palpebre, il profilo del naso e delle labbra.

Quanto al tipo iconografico, corrispondente alla Vergine Peribleptos, cioe Ammirabile nella tenerezza materna e verso il Figlio e verso il genere umano (Tatic Djuric 1969), gia il Garrison (1951 b) la collegava, insieme alla Madonna dell'Isola di Conversano (cat. n. 31) alle due tavole romane di Velletri e di Viterbo, collocandola alla metà del secolo XIV. In occasione della Mostra del '69, vi si coglievano possibili rimandi a una Vergine in trono del monastero sinaitico di S. Caterina (P. e M. D'Elia). Di recente (Pace 1982, Weitzmann), e stata considerata una derivazione della Kykkotissa, icona probabilmente costantinopolitana che la tradizione vuole donata nel 1082 dall'imperatore Alessio I Comneno al monastero cipriota di Kykko (Sotiriou 1964); immagine cui fanno capo, con varianti, la gia citata Vergine sinaitica, considerata la copia piu antica (fine XI-XII secolo), il dittico con S. Procopio, sempre al Sinai, la Madonna di Velletri (Weitzmann 1982), ancora quella nel Museo Civico di Viterbo, la Madonna della Vittoria di Piazza Armerina, la Madonna in collezione Phaneromeni a Nicosia, la stauroteca con Vergine e santi del monastero di Kykko (Santamaria Mannino 1984), la Kykkotissa di Asinou (Mouriki 1986). La dipendenza dal modello ciprtota, e in particolare dalla piu antica replica del Sinai, evidente nell'icona bitontina ove manca Il velo sul maphorion e si replica il gesto affettuoso della Vergine, che tenta di afferrare nella sua la piccola mano del Bambino, trova qui un'interessante variante nella tunica di quest'ultimo, "il cui inconsueto taglio ridondante nel drappeggio a V sul petto e nella fascia attorno alla vita [...] e una probabile reminiscenza dell'incompreso modello indossato nell'icona della Kykkotissa: una coppia di bretelle e alla vita una fascia annodata del medesimo tessuto" (Pace 1985 a).

Tale variante, che riteniamo peculiare dell'area pugliese, si riconosce nella similarissima Madonna dell'Isola di Conversano (cat. n. 31), nella piu tarda Madonna delle Grazie di Monopoli (cat. n. 21) e, in ambito rupestre, nel trittico con i SS. Giovanni e Clemente in S. Giovanni a S. Vito dei Normanni (secoli XII-XIII) e nel dittico con S. Andrea nella cripta omonima di Palagianello, ove e ormai appunto solo la disposizione dei panneggi, identica a quella che compare nella icona in esame, a conservare significative, curiose assonanze con i lontani modelli.

Ultimo, significativo raffronto e con la raffigurazione della Presentazione al tempio nella cripta della Candelora a Massafra (Fonseca 1980, fig. 125) ove ricompare nel Bambino la tipica veste corta, drappeggiata sul davanti e con alta fascia in vita dell'identico tessuto. In piu, il singolare atteggiamento del Bambino, in posa dichiaratamente contorta tra le braccia della Madre, rivolto verso il vecchio Simeone a sinistra della composizione, ricorda troppo da vicino quello tipico della Kikkotissa, di per se immotivato e inspiegabile, tanto da indurci a ipotizzare una probabile dipendenza di questo tipo iconografico da tale contesto narrativo, dipendenza peraltro gia sottolineata della Mouriki (1986) relativamente alla tunichetta corta del Bambino. Ulteriore problematico esempio, a conferma dell'adozione del modello in area prettamente italo-meridionale, e la Madonna con Bambino della chiesa delle Vergini a Cosenza (cat. n. 29), considerata di recente di stretta accezione pugliese e attribuita "alla piu antica fase bizantineggiante del probabile Giovanni da Tarante" (Di Dario Guida 1978, p. 21).

Allo stesso artefice e dal Bologna attribuita la tavola bitontina, per le indubbie assonanze stilistiche, sia pur limitate alle sole parti indenni da ridipinture, con il S. Domenico e storie della sua vita di Capodimonte.

Tale attribuzione ha consentito di individuare l'attività di una o piu maestranze pugliesi "probabili tramiti delle novita napoletane in Puglia", cui possono rapportarsi una serie di affreschi pugliesi coevi in S. Anna a Brindisi e nel matroneo

del S. Sepolcro di Barletta (Belli D'Elia 1972 a), o ancora in alcune chiese rupestri di Matera e Altamura (Calo Mariani 1986). A questi e da accostare, secondo una recente proposta, il frammentario S. Stefano nella chiesa di S. Paolo a Brindisi (Guglielmi 1984-1985) nonche, a nostro avviso, la S. Margherita dell'omonima cripta a Mottola, ove non a caso ritroviamo l'identico partito decorativo del fondo clipeato con gigli stilizzati a decorare il prezioso manto della Santa.

Tale motivo, che il medium pittorico rende inusuale a fronte del piu tradizionale rivestimento metallico o con pastiglie rilevate, conferma la diffusione in area italo-meridionale di motivi propri alla cultura latina dominante a Cipro (Frinta 1981), ma divenuti ormai comuni nei linguaggi locali (Belli D'Elia 1987), aperti anche ai fatti piu aggiornati della cultura della corte napoletana.

Bibliografia: Barba 1740; Santangelo 1947, p. 24, nota 188; Garrison 1949, n. 113, p. 25 e p. 63; Id. 1951 b, p. 302; Coor Achenbach 1955, p. 203; Tatic Djuric 1969; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 14; Bologna 1969, pp. 59-60, figg. 68-69; Belli D*Elia 1971, pp. 639-640; Ead. 1972 a, pp. 23-24, fig. 9; Pace 1982, p. 398, fig. 522; Santamaria Mannino 1983, p. 488; Calo Mariani 1984, p. 205, fig. 282; Weitzmann 1984, p. 128; Leone De Castris 1985, p. 160; Pace 1985 a, p. 272; Sciarra Bardaro in Bari 1980-81, voi. II, t. II, p. 431; Belli D'Elia 1988.

(R.L.R.)

32. Madonna con Bambino (Madonna del terremoto). Fine XIII - inizi XIV sec.



32. *Madonna con Bambino* (Madonna del terremoto).

Tempera su tavola, cm. 99 x 68. Potenza, Chiesa di S. Francesco.

L'icona, di cui SM ignora la provenienza, è stata donata alla chiesa dalla famiglia Ianora, nel 1852. Dal 1857 ha assunto l'appellativo che la lega al ricordo del disastroso sisma abbattutosi in quell'anno sulla regione.

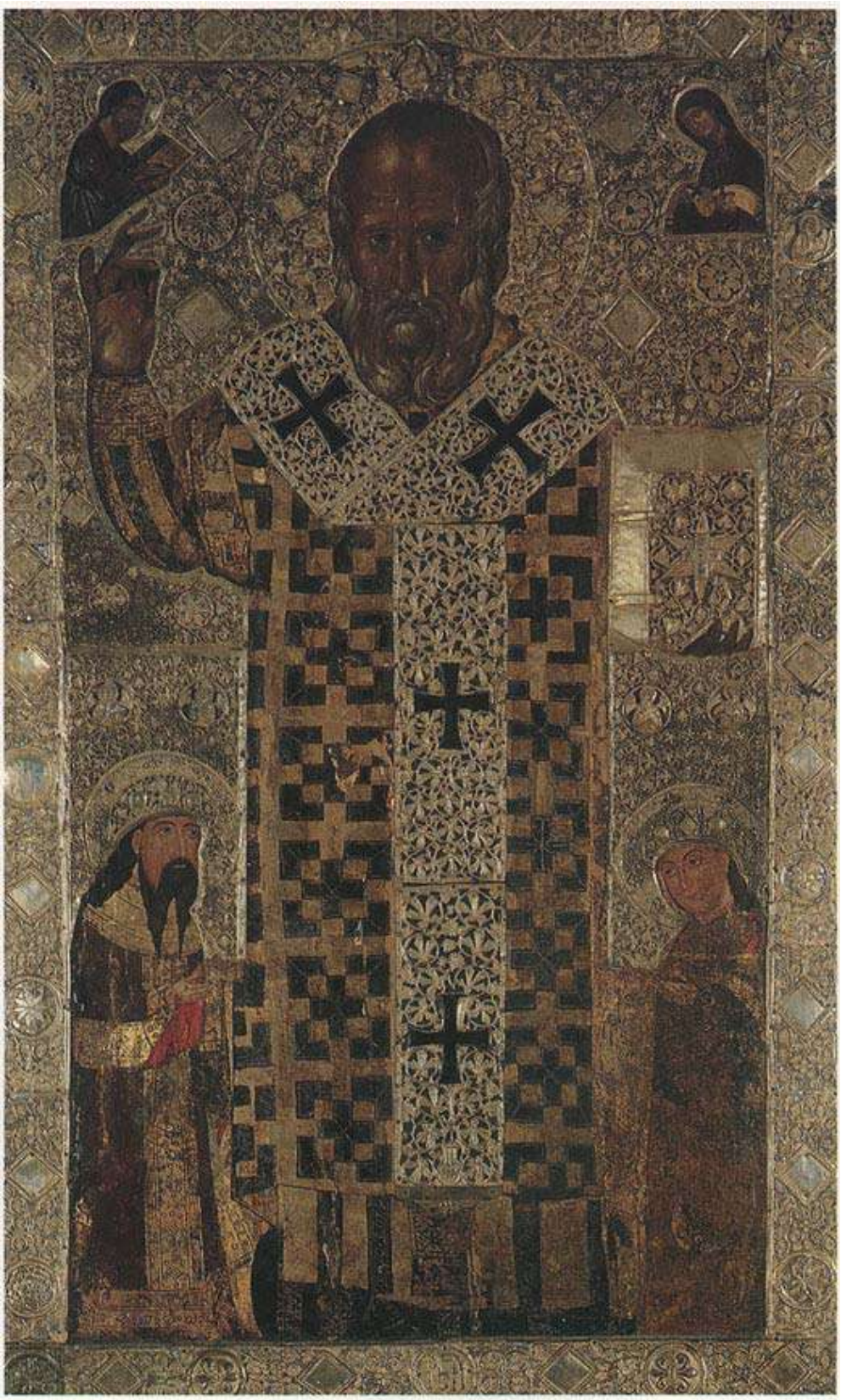
L'immagine appartiene al tipo iconografico della Hodigbitria. La Vergine, con maphorion rosso cupo su veste e cuffia dello stesso colore, campeggia su un fondo in origine dorato, ma ridotto alla sola preparazione a bolo. Regge sul braccio sinistro il Bambino che, vestito di una tunica rosso arancio con fascia attorno alla vita e bretelle rosso vivo, benedice alla greca e stringe un rotulo nella sinistra. Una sottoveste bianca trasparente gli vela le gambe dai muscoli rilevati. Dei nimbi rimane solo una vaga impronta. Il Garrison (1951 b) considera il dipinto opera locale del tardo Duecento; ma piu che alla Madonna della Madia, cui lo accosta la Creile, o al frammento di Banzi, al quale lo accomuna il Pace (1980) o in genere alla produzione "crociata", ritengo si possa associarlo al piu tardo gruppo di tavole legato al nome di Giovanni da Taranto.

Con esse, e in particolare con l'icona gia a Palazzo Venezia (cat. n. 30), pur di diversa autografia, la nostra immagine condivide l'aspro rovello del segno, che marca il panneggio e I lineamenti delle due figure, l'abbigliamento caratteristico del Bambino, la sua chioma riccioluta, il motivo delle gambe muscolose velate. Piu accentuato appare qui l'andamento tondeggiante dei volti appesantiti da una forte ombreggiatura, piu marcato il disegno delle palpebre inferiori, con palesi richiami all'area stilistica adriatica e balcanica. Mi pare pertanto plausibile una datazione in età angioina, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, e la attribuzione a un iconografo apulo-lucano.

Bibliografia: Garrison 1951 b, p. 303, n. ?; Muscio 1966, pp. 206-207; D'Acunti 1965,p. 19; Id. 1973, pp. 3-11; M. D'Elia 1975, pp. 153-156; Pace 1980, pp. 365; Di Mase 1984; Id. 1985.

(P.B.D.)

33. S. Nicola e donatori. XIV sec.



33. *S. Nicola e donatori.*

Tempera su tavola coperta da riza in argento, cm. 140 x 128. Bari, Basilica di S. Nicola. Restauri: 1966, Soprintendenza di Bari (Cesare Franco, Michele Giove).

Iscrizioni: al lato della testa del Cristo, in cartiglio rosso: IC XC; ai lati della testa del Santo, su fondo azzurro: S(vja)ty Nikola; ai lati della Vergine, su fondo rosso: MP THY; nei riquadri dietro le teste dei sovrani: ST ZEML Stef(a)n Uros po m(I)lostI b(o)zijei kral usjech Srbskich i pomorskich zeml. [Stefan Uros, per grazia di Dio re di tutti i Serbi e dei paesi costieri].

Dono dei re serbi alla Basilica barese, e stata dal Cioffari identificata con l'icona descritta al n. 575 dell'inventario del 1361, nel quale e descritta come gia ricoperta dalla riza e collocata nella cripta, vicino all'altare. Ma nella descrizione della cripta fatta dall'Adorno (1470-71) (Porsia 1988, pp. 188-191) non si fa menzione dell'icona, che nell'inventario del 1578 risulta trasferita nella chiesa superiore, con esplicito riferimento alle immagini dei donatori "re Orosio et sua moglie". Venerata per secoli come vera effigici del santo e piu volte riprodotta, l'icona e coperta da una preziosa riza realizzata in filigrana d'argento dorato, ritenuta erroneamente dal Barbier de Montault opera degli orefici siciliani di origine greca Ruggero de Juria e Roberto de Barolo.

La tavola raffigura il santo, in abiti vescovili, con il capo scoperto, a braccia allargate, benedicente alla greca, con il Vangelo nella sinistra. Negli angoli superiori le figure del Cristo e della Vergine, nell'atto di restituirgli le insegne vescovili. Ai piedi, in scala ridotta, i due sovrani in preghiera. Il restauro del 1966, oltre a permettere la lettura integrale della tavola, ne ha evidenziato le diverse redazioni. La prima stesura mostra le figure in scala diversa. Piu piccolo il santo, rappresentato con entrambe le mani sul petto, l'una benedicente e l'altra con il Vangelo. Ai lati della testa, le figure della Vergine e del Cristo sono di dimensioni maggiori rispetto alla redazione piu tarda, in un completo ribaltamento proporzionale. I due donatori, a mezzo busto, avevano sul capo una iscrizione votiva.

Nella redazione successiva, i due sovrani vengono rappresentati a figura intera e coprono l'iscrizione dedicatoria; il Cristo e la Vergine, rimpiccioliti, rientrano negli angoli della cornice. La testa del santo, piu volte ripresa (la radiografia ha evidenziato tre redazioni), nulla ha conservato della versione originaria.

II dibattito critico che ha interessato la tavola, parzialmente visibile perche ricoperta dalla riza, si e imperniato essenzialmente sulla identificazione dei donatori. Il Boskovic vi riconosceva il re serbo Decanski e una delle sue mogli. La Tomic De Muro, sulla scorta delle indicazioni del Beatillo, identificava, nei sovrani, Milutin e sua moglie Simonida, e attribuiva a Decanski il rivestimento argenteo. Il Mijovic, pur pubblicando una fotografia dell'icona senza la riza, non si poneva il problema delle due stesure, riconosceva nel committente Stefano Decanski e assegnava l'opera a pittori greci di Kotor, datandola al 1321. Il Cioffari ha di recente affrontato il problema su base storica, concludendo, anche con l'aiuto delle iscrizioni dedicatorie, che nei due devoti sovrani debbano riconoscersi Uros II Milutin e sua moglie Simonida. La Calo Mariani, concordando col Cioffari, ritiene plausibile riferire il rivestimento in filigrana a Decanski. Cio qualificherebbe la tavola come un vero e proprio palinsesto contenente "un'eccezionale pagina di storia, avendo registrato il mutare della formula iconografica del Santo e, forse, il suecedersi di due sovrani".

Rinviando alla studiosa per l'analisi critica del manufatto, e qui utile ricordare come, affrontando l'analisi stilistica delle due redazioni, ella abbia per prima giustamente indicato, come ipotesi di ricerca, gli affreschi di Studenica, soprattutto in relazione alla redazione piu antica della Vergine, per "la veste fittamente solcata di lumeggiature, il volto e il collo tornito, dall'incarnato reso con pennellate fuse, le mani affusolate". E come la redazione piu tarda "del volto pieno modellato con pennellate a strie, le mani corte, la minore importanza assegnata al disegno, sembra richiamare i modi di Grecanica".

Bibliografia; Beatillo 1620, p. 960; Barbier de Montault 1884, pp. 71-72; Rogadeo 1903, p. 27, dis. a penna p. 17; Carabellese 1909, p. 131; Van Marle, V, 1925, p. 384; Boskovic 1937, pp. 55-58; De Brialon 1946, pp. 122-125; Radojcic 1966, p. 26; Tomic De Muro 1966; Ead. 1970; AA.VV. 1970, pp. 275-281; Milosevic-Tatic 1970, p. 39; Mijovic 1980; Cioffari 1981; Milano 1982, p. 134; Chatzidakis-Babic 1983, p. 138, fig. 157; Belli D'Elia 1985, pp. 135-137, ff. 201-202; Calo Mariani 1987, pp. 103-106, figg. 62-63.

(M.M.L.)

34. Madonna con Bambino (Madonna dell'Arco).



34. *Madonna con Bambino* (Madonna dell'Arco).

Tempera su tavola, cm. 28,5 x 32. Bitonto (Bari), Monastero delle Vergini. Restauri: Soprintendenza di Firenze (data imprecisata).

Le fonti tramandano l'arrivo nel 1525 nel "rinnovato monastero delle Vergini" della "copia della vera effige della Madonna dell'Arco" che pochi anni prima "era stata scoverta nella terra cosi detta di S. Anastasia in diocesi di Noia [...] per un miracolo accadutovi nel 1500" (Memorie sulla città di Bitonto, in Castellano). La tavola bitontina conserva per antica tradizione l'intitolazione alla Madonna dell'Arco, pur discostandosi dichiaratamente, e per cronologia e per iconografia, dall'immagine campana.

Le origini di questa icona sono intimamente connesse alla storia travagliata delle Benedettine locali, insediate in origine nella chiesa di S. Lucia, cui si uni alla metà del secolo XIII la comunità delle religiose di S. Nicola delle Vergini. Alla soglia del secolo XVI, essendo ormai in rovina l'antico convento e ridotto a causa della peste il numero delle suore, l'Universita di Bitonto delibero di costruire per esse e per una novella comunità di religiose, provenienti dalla chiesa di S. Scolastica di Bari, un nuovo convento – presso la trecentesca S. Maria de' Confratribus – che si intitolo a S. Maria delle Vergini (Milillo). Di qui le due diverse ipotesi circa la provenienza dell'icona: il La Morea descrisse nel 1702, sull'altare di S. Maria dell'Arco, "vetustissima, ac devotissima Icone B.V. sub tabula depicta, cuius, ut fertur a serioribus Monialibus ab ecclesia S. Luciae ad illam divi Nicolai, et ab ista in hoc templum translata". Di diversa opinione il Cerrotti, che la vorrebbe invece condotta a Bitonto dalle monache provenienti dal monastero barese di S. Scolastica, venute a popolare agli inizi del Cinquecento il novello convento bitontino fin Milillo). L'icona raffigura la Vergine secondo una variante della Vierge de Tendresse in cui il Bambino, letteralmente "arrampicato" tra le braccia della Madre, le stringe affettuosamente il mento con la mano destra, mentre con l'altra si aggrappa al risvolto del maphorion. La Madonna, con cuffia rossa rigonfia e manto blu notte, orlato da una fila di perline dorate, e il Bambino con chitone quasi velato e himation di un caldo color ocra grandeggiano sul fondo oro. Cerchi e triangolini punzonati evidenziano l'andamento circolare dei nimbi. Ai lati di questi si leggono appena le tracce dei tradizionali monogrammi a caratteri rossi. Il modellato degli incarnati accomuna questa alla Glykopbilousa di S. Caterina di Galatina (cat. n. 37): qui pero traspare, al di sotto delle sottilissime pennellate chiare, una tonalita di fondo verde cupo, ravvivata dai soliti tocchi rossi sulle guance e sulle labbra. L'icona, ancora sconosciuta all'epoca della Mostra barese del '69, dal punto di vista iconografico si ricollega strettamente a una serie di tavole che il Garrison (1949) attribui al Gruppo Adriatico III, opera di maestranze dalmate attive tra la fine del secolo XIII e la metà del successivo (nn. 70, 71, 72, 120, 311).

Per esse il Frinta ha riconosciuto il prototipo, o comunque l'esemplare piu antico, nell'icona di Notre Dame-de-Grace, nella Cattedrale di Cambrai, che egli considera opera balcanica della fine del secolo XIII (Frinta, in corso di stampa). La perfetta identita iconografica con le tavole citate conferma che l'icona bitontina, come gia il restauro aveva evidenziato, e stata sicuramente tagliata sia nella parte superiore che in basso, ove manca del tutto il particolare, comune egli esempi precedenti, della gamba destra del Bambino che si allunga verso il basso, passando sotto il braccio destro della Vergine. Per inciso, tale modello iconografico, attraverso un interessante quanto inedito processo di translitterazione, lo si ritrova, mutuato alla lettera, nelle molteplici raffigurazioni pugliesi della Madonna del Cannine, diffuse a partire dai primi del secolo XVI.

Pure, il caratteristico tipo fisionomico della Vergine, con le sopracciglia ad arco, il cercine rigonfio sotto il maphorion, l'insistito grafismo della veste del Bambino, il delicato modello chiaroscurale li ritroviamo similari, ci sembra, pur nella diversa iconografia, nella Galactotrophousa dipinta su una tavoletta, forse portella di tabernacolo, in collezione privata a New York (purtroppo di provenienza ignota) e nella Madonna con Bambino della chiesa fiorentina di S. Maria del Carmine, ambedue ancora probabilmente opere dalmate dei primi del secolo XIV (Garrison 1949, nn. 315 e 171). Tale raggruppamento, se ha permesso di individuare il tipo iconografico, pur rimanendo ignoto il piu antico, autorevole modello, ripropone comunque il problema della "scuola dalmata", dal Garrison circoscritta al cosiddetto Gruppo Adriatico I, II e III, benche lo stesso riconoscesse gia come circostanza problematica la mancanza di esemplari – cui ancorare l'intera produzione – proprio sul litorale balcanico. Difficolta ribadita ancora dal Gamulin il quale, al di la del piu ampio concetto di "adriobi-zantinismo" in cui inquadrava tout court I piu diversi prodotti di cultura prototrecentesca che circolavano sulle opposte sponde del bacino adriatico, confermava l'impossibilita di definire la "scuola dalmata", che rimane a tutt'oggi "una mera ipotesi" (Gamulin 1974, p. 201). In questo senso, possibile futura direzione di lavoro, ancora tutta da verificare, appare la recentissima proposta del Frinta, che pone in rapporto il gruppo di icone facenti capo alla Madonna di Cambrai con l'altrimenti oscura figura di Barisino dei Barisini, padre di Tornrnaso da Modena, possibile ponte verso l'Italia centro-settentrionale di nuove, predominanti componenti occidentali, innestate su di un sostrato di accezione bizantina. L'individuazione di questa sconosciuta icona sul litorale occidentale dell'Adriatico (provenga essa da Bari o da Bitonto) costituisce un significativo contributo per gli sviluppi futuri della ricerca.

Bibliografia: La Morea; Castellano 1973, p. 23; Milillo 1980, fig. a p. 87; Belli D'Elia 1988.

(R.L.R.)

35. Madonna con Bambino e Redentore (tavola processionale). XIV sec.?



35. *Madonna con Bambino* e *Redentore* (tavola processionale).

Tempera su tavola, cm. 86 x 61. Barletta {Bari), Chiesa di S. Giacomo. Restauri: 1964, Soprintendenza di Firenze.

Citata tra i possedimenti della SS. Trinita di Monte Sacro in una bolla di Adriano IV del 1158, la chiesa benedettina di S. Giacomo "extra portas Barali" fu occupata nel penultimo decennio del secolo XIV dai clerici secolari e assoggettata nel 1458 da Pio II direttamente agli arcivescovi di Siponto. Tale dipendenza duro sino al 1515, quando Sisto V elimino la giurisdizione sipontina sia sulla chiesa che sul borgo circostante (Loffredo 1893).

Con la distruzione dell'Archivio di Siponto sono andati dispersi anche i documenti piu antichi della chiesa barlettana, attraverso i quali si sarebbero forse rintracciati riferimenti e notizie relativi a questa tavola. L'icona, a due facce, presenta le figure della Madonna con Bambino da un lato, del Cristo Redentore dall'altro, dipinte su fondo oro inciso con un motivo a reticolo, entro le cui maglie quadrate sono inscritti fiori stilizzati quadripetali con bottoncino centrale. L'iconografia della Vergine e quella delV Hodighitria che sorregge il Bambino con Il braccio destro e leva la mano sinistra nel tradizionale gesto di presentazione del Figlio. Questi benedice alla latina con la mano destra e stringe nella sinistra un rotulo chiuso. Le figure sono piuttosto appiattite, i colori stesi in larghe, uniformi campiture. L'unico movimento e affidato alla larga banda dorata, incisa con motivi a losanghe concentriche, che sottolinea l'orlo del maphorion, disegnando due profonde anse simmetriche sullo sfondo cfella veste rossa e frammentandosi sul capo in una serie di segmenti, a imitare i risvolti delle pieghe.

Il nimbo del Bambino, realizzato a punzone e rifinito da una fila di perline, e crocesignato: i bracci della croce, a estremita espanse, presentano al centro un piccolo rombo concentrico mentre le parti restanti sono decorate con i classici solchi a raggiera. L'aureola della Vergine e ornata da un motivo a rilievo di pastiglia in gesso in cui, entro un nastro sinusoidale, si dispiega una teoria di foglie lanceolate affrontate, cosi come nella tavola tranese di S. Nicola Pellegrino (cat. n. 27) e in quella della Madonna della neve (cat. n. 13). Lo stesso decoro compare nell'aureola del Redentore, ove pero i bracci della croce sono campiti da una sorta di fantasioso motivo stellare. Il Cristo, pienamente frontale, indossa un chitone chiaro e un avvolgente himation rosso vivo all'esterno, blu scuro all'interno. Dai fori sui palmi delle mani e all'altezza del costato fuoriescono zampilli di sangue.

Identificato dal Salmi come "segno da portarsi in processione", in cui a ricordi senesi si unirebbe un certo influsso catalano, vicino per qualità morfologiche ad alcuni affreschi della cripta di S. Croce ad Andria e a una Madonna fra due santi in S. Caterina di Galatina, fu dal Van Marle considerato prodotto italiano della fine del secolo XIV, non privo di una certa dolcezza senese frammista a modi bizantini. Posto piu di recente in stretta connessione, dal punto di vista iconografico, con precedenti laziali quali Il Cristo Redentore di Tivoli, e quelli di Magliano Sabino e Bracciano, dipendenti dall'immagine acheropita del Sancta Sanctorum della Basilica Lateranense (D'Elia 1964), e stato poi presentato alla Mostra del '69 come "prodotto meridionale goticheggiante del maturo Trecento, vicino ad affreschi della cripta di S. Croce ad Andria".

La tavola, lievemente cuspidata, oggi chiaramente tagliata nella parte inferiore, doveva presentare inizialmente le due figure intere, come documenta ancora il Seccia nel 1842, che vide sulla porta d'ingresso alla sacrestia un dipinto in stile greco "alto 1,42 x 0,63, da un lato Gesu Cristo Salvatore in piedi, dall'altro S. Maria di Siponto" (in Vista 1907). Le due facce dipinte denunciano indubbiamente la tipologia degli stendardi processionali: la stessa presenza della Vergine da una parte e def Salvatore dall'altra, che replica chiaramente l'immagine romana del Cristo barbuto e nimbato (secoli V-VI), sta qui a sottolineare la voluta dipendenza dal culto Ac\VAcheropita, cui era strettamente connessa "la consuetudine del grandioso rito medievale della processione" (Volbach 1940-41, p. 116) culminante, la notte del 14 agosto, nell'incontro in S. Maria Maggiore dell'icona del Cristo con quella della Vergine. Ma il Cristo barlettano presenta significative varianti iconograficne rispetto a quello del Sancta Sanctorum, seduto su una cattedra gemmata, benedicente e con il Vangelo nella mano sinistra: la mancanza del trono, il labaro crocesignato, le piaghe delle mani e del costato lo identificano piu esattamente nell'immagine del Cristo morto - Redentore, quale Io ritroviamo ancora in esempi romani, come Il pannello del Giudizio universale nella Pinacoteca Vaticana (Garrison 1949, n. 615), del primo quarto del secolo XIII o l'icona dell'oratorio di S. Silvestre nella chiesa dei Santi Quattro Coronati.

I riferimenti proposti alle pitture murali della cripta di S, Croce di Andria ci paiono assai significativi, laddove si confrontino non solo le tipologie fisionomiclie ma, in specie nel Cristo, il trattamento dei panneggi, risolto con una serie di rapide pennellate scure che sortiscono l'effetto di lineari grafismi, gli identici partiti decorativi, quali i risvolti delle vesti, nonche, specie nel Cristo, la similarita con la figura del Redentore in trono tra i SS. Pietro e Paolo e con il Ritratto di Urbano V, il cui anno di morte (1370) costituisce un prezioso termine a quo per la datazione dell'intero ciclo andriese (Nugent 1933).

Un ulteriore confronto vorremmo proporre tra la tavola barlettana e un affresco frammentano raffigurante la Vergine in trono allattante nel S. Sepolcro sempre a Barletta, ove le analogie fisionomiche e stilistiche con la Vergine dello stendardo (le stesse eleganti cadenze lineari del maphorion, la delicata stilizzazione dei volti, l'andamento cuspidato del

dossale del trono, la resa appiattita delle superfici) permettono di ipotizzare la presenza di uno stesso artefice, forse proprio barlettano, che elabora con linguaggio locale spunti e terni della pittura gotica matura.

II motivo ornamentale del fondo si pone come chiara desunzione dal repertorio decorativo dei rivestimenti metallici di antica tradizione bizantina, propri di icone preziose o comunque oggetto di particolare venerazione, prima fra tutte la stessa tavola lateranense o, ancora, il trittico in bronzo dorato della Vergine con i SS. Gregario Nazianzeno e Giovanni Crisostomo al Victoria and Albert Museum (secolo XII) o la pala d'argento dorato e sbalzato del Museo del Duomo di Torcello (seconda metà secolo XIII). Motivo poi replicato all'infinito, pur con varianti e con tecniche svariatissime: dai tessuti (si veda il rivestimento del baldacchino con l'icona della Vergine durante la processione dell'Acatbiste nell'affresco del monastero di S. Demetrio vicino Skoplje o, per restare in ambito pugliese, il maphorion della Vergine nella cripta del Crocifisso a Ugento), agli intagli lignei (nell'esempio barlettano e nei dossali dei troni della Vergine, sempre a Ugento e nella Cripta della Buona Nuova a Massafra), ai decori con pastiglie a rilievo comuni a prodotti ciprioti e dell'Italia meridionale (si veda, per tutti, la tavola con S. Domenico a Capodimonte) (Frinta 1985), a riprova della diffusione in tutto il bacino mediterraneo di espedienti linguistici adottati pienamente dagli idiomi locali.

Bibliografia: Vista 1907, p. 71; Salmi 1919 a, pp. 161-162, fig, 9; Van Marle, V, 1925, p. 383-384; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 43-44, fig. 48; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 20; Leone De Castris 1985, p. 159.

(R.L.R.)

37. Madonna con Bambino. Fine XIV sec.



37. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 49,2 x 33. Galatina (Lecce), Chiesa di S. Caterina d'AlessandriaJ_T_esoro. Iscrizioni: MHP GY.

Dell'icona non esiste traccia nei documenti locali: le sue modeste dimensioni confermano, peraltro, una originaria destinazione al culto domestico o comunque privato e attestano che essa probabilmente non ebbe mai una sua collocazione all'interno della chiesa cateriniana.

La Vergine stringe teneramente tra le braccia Il figlioletto, che accosta la sua guancia a quella della Madre secondo l'iconografia tipica della Vierge de Tendresse (Babic 1988). Indossa un maphorion color bruno, con piatto bordo ocra decorato in oro, da cui spunta una rigonfia cuffia blu con disegni in oro. Il motivo decorativo del maphorion si ripete sulla manica destra, a coronamento di una lunga frangia composta da sottili lumeggiature dorate. Il Bambino veste un chitone verde pallido, ornato con piccoli cerchi dorati; dalla spalla destra e dalla cintola pende un himation le cui pieghe sono evidenziate da una fitta raggiera di sottili linee scure. Caratteristico e il modellato dei volti, ove su di un fondo ocra, a sottilissime pennellate chiare che evidenziano le zone di luce, si contrappongono larghe ombreggiature verde-bruno, mentre vivacissimi tocchi rosso carminio definiscono le labbra, le guance, il contorno dei nasi, dei visi e delle mani. Sul fondo oro si leggono appena le aureole incise, campite da triangoli alterni, uno punzonato e l'altro decorato da un motivo cruciforme. Ai lati del capo della Vergine due dischi, decorati come i contorni dei nimbi, con lievissime tracce di colore rosso carminio, recano inscritti i monogrammi MHP 0Y.

Esposta per la prima volta alla Mostra barese del 1969, come prodotto estraneo alla cultura pugliese, e stata in quella occasione collegata a un gruppo di Madonne zaratine e comunque a prodotti dalmati del secolo XIV, quali la Vergine e le storie della Passione del dittico in Collezione Stoclet a Bruxelles (P. e M. D'Elia). Elementi quali lo schema iconografico, il tipo fisionomico della Vergine con le caratteristiche sopracciglia incurvate e la cuffia rigonfia, per cui l'unico termine di confronto in area pugliese e la Madonna del Monastero delle Vergini di Bitonto (cat. n. 34), consentono indubbi riferimenti con la serie di Madonne con Bambino che il Garrison (1949) attribuiva al Gruppo Adriatico III, opera di maestranze probabilmente dalmate della prima metà del secolo XIV. Pure, credo che nel vigoroso modellato, nella pittura rapida, incisiva, nelle ampie superfici, possa meglio ravvisarsi un piu diretto confronto con i prodotti della pittura serba, in specie con le tavole dell'iconostasi della chiesa del monastero di Decani, a Cattaro. Si confronti in particolare l'icona della Vergine Oumilenie dell'imperatore Dusan, datata dal Djuric alla metà del secolo XIV (Djuric 1961, pp. 102-103,30, tav. XLV), opera di iconografi di Cattaro, attivi lungo il litorale adriatico (Calo Mariani in corso di stampa). Per quanto riguarda la datazione dell'icona galatinese, n piu accentuato calligrafismo, il disegno aspro e inquieto uniti a un piu largo modellato – la figura della Vergine occupa quasi interamente la superficie del dipinto – inducono a posticiparne la datazione al maturo secolo XIV.

L'icona, proveniente quindi con molta probabilita dalla Serbia, pote giungere in dono al tempio cateriniano durante il periodo dell'Osservanza Bosniese (1391-1446).

Bibliografia: P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 21; M. D'Elia 1975, p. 154, nota 11.

(R.L.R.)

39. Madonna che allatta il Bambino (Madonna di Costantinopoli). Fine XIV sec.



39. *Madonna che allatta il Bambino* (Madonna di Costantinopoli).

Tempera su tavola, cm. 81 x 59. Mola di Bari (Bari), Collegiata di S. Nicola. Restauri: 1974, Erminia Abbinante Franco.

Fonti documentarie attestano gia dal 1570 il gran culto e la devozione per questa Vergine, protettrice della citta, invocata come Madonna di Costantinopoli e ancora oggi collocata sul fastoso altare seicentesco nella navata sinistra della chiesa Matrice (Lasalandra).

L'icona raffigura la Vergine in atto di reggere tra le braccia, quasi cullandolo, il Bambino che, mentre poppa, stringe tra le manine un seno. Assai vivace l'impostazione cromatica, giocata sui toni squillanti del rosso aranciato (veste e cuffia della Madonna, drappo tra le sue mani, himation del Bambino), dell'azzurro vivo del maphorion, in pura azzurrite, e dell'oro che investe il fondo, le decorazioni dell'ampio manto (le bordure, l'alta frangia "a conchiglia", le tre stelle simbolo delle tre verginita), le sottili lumeggiature del chitone. Dorata anche la cornice lignea, intagliata a foglie di lauro e circondata da eleganti volute a fogliame tra cui spicca, in basso, un cherubino. Il fondo d'oro reca inciso un reticolo regolare stampigliato di crocette con le estremita dei bracci gigliate, su cui SI stagliano i nimbi, anch'essi incisi da minuti girali vegetali.

Gia nota alla storiografia locale (De Santis), la tavola e stata pubblicata dal Garrison nei suoi Addenda (1951) con una datazione ai primi del secolo XIV e accostata alle piu note Madonne di Pulsano (cat. n. 5) e di Corsignano (cat. n. 10), rappresentative di un "progressivo stadio verso l'incipiente decadenza". In piu, sottolineando l'eccezionaiita del tema iconografico, assente dalla restante produzione pugliese da cavalietto, lo stesso proponeva, per la variante della posa del Bambino tenuto tra le braccia della Madre e che da solo si attacca al suo seno, diretti confronti con esemplari di quella scuola che defini genericamente "adriatica" in quanto "it is not yet possible to fix beyond a doubt the precise centeror centers of production" (1949, p. 11, nn. 79, 286, 315, 346). Concordando sostanzialmente sulla datazione e sulla collocazione dell'icona tra i prodotti diffusi lungo il litorale adriatico, Il D'Elia ha suggerito piu stretti riferimenti con altri esemplari pugliesi – le tavole di Ripalta (cat. n. 14) e Canosa (cat. n. 7) - "di cui parrebbe derivazione trecentesca piuttosto tarda" (1964); o anche una probabile derivazione campana, cui rinvierebbero i pomelli rossi sulle guance della Vergine (P. e M. D'Elia). Piu di recente il Pace, ribadendo l'unicita del tipo iconografico per il quale propone un accostamento alla Galaktotrophousa di Aversa, ha proposto di inserire la nostra Madonna, insieme al Crocifisso di Tremiti, lungo una linea di sviluppo "bizantina" (o "bizantino-cipriota"), segnatamente individuata dalle icone di Andria (cat. n. 3), Grottaferrata e Monopoli (cat. n. 18).

Il tema, presente in area meridionale in svariati esemplari su tavola – si vedano la Madonna del Pileria nel Duomo di Cosenza, la gia citata Vergine della chiesa di S. Francesco ad Aversa, quella della chiesa del cimitero a Montereale e, ancora, le tavole del Museo di Montevergine e del Museo del Duomo di Gaeta –, e invece assente nella produzione pugliese, se non si vuole considerare l'icona gia nella chiesa di S. Chiara a Bari (cat. n. 38), salvo in pochi esemplari ad affresco m contesti ipogei e non – nella cripta di S. Margherita a Mottola, nella chiesa di S. Antonio Abate a Montesantangelo, nella chiesa di S. Nicola dell'Ospedale a Bitonto sino alle due raffigurazioni, pregne di suggestioni ormai dichiaratamente gotiche, nel S. Sepolcro di Barletta –. In tutti gli esempi citati la Vergine aiuta sempre il Bambino a poppare. La variante iconografica qui considerata si ritrova invece in pochi episodi tutti databili al maturo Trecento: su uno dei pilastri compositi della chiesa di S. Maria del Buonconsiglio a Bari, nella cripta di S. Antonio del Fuoco a Laterza, nella cripta della Pavana a Veglie, dove la monumentale protoquattrocentesca Vergine in trono e angeli parrebbe l'immagine piu prossima all'icona di Mola nella posa del Bambino quasi cullato dalla Vergine.

D'altra parte, se pure si ravvisa memoria di un gusto ancora tardogotico nella cromia tersa e preziosa, nella grazia elegante dei risvolti del maphorion, nella minuziosa calligrafia delle ciocche rigonfie del Bambino, alcune peculiarita ci inducono a proporre per questa icona una datazione piu tardiva.

La tavola, infatti, benche di modeste dimensioni, denuncia una dichiarata monumentalita nella riduzione del campo d'oro, nella generale impostazione ferma e accurata delle due figure, nel senso di volumetria "a tutto tondo" delle profonde pieghe dei manti che evidenziano corpi solidi e ben modellati, nella scansione dei piani in profondita, nella studiata costruzione lineare. Essa ci sembra quindi assegnabile a un artefice di formazione propriamente occidentale che volutamente ripropone, forse in connessione con precise istanze devozionali, tipologie e repertori arcaici, delle piu antiche e venerate Madonne pugliesi, ma li trasfonde, diversamente dai "madonneri" (anzi, operando in senso inverso) in un'articolazione compositiva e in modi figurativi che possono far pensare a una datazione tarda, ormai quattrocentesca.

Bibliografia: G. De Santis 1880, p. 133; Luceri e. 1930; Garrison 1951 b, pp. 301-302, fig. 16; D'Elia in Bari 1964, p. 39, fig. 43; Uva 1964; P. e M. D'Elia 1969, scheda n. 39; Castellano 1973, p. 18; Lasalandra 1978, p. 61; Pace 1982 a, p. 190, nota 30; Santamaria Mannino 1983, p. 491; Pace 1985 a, p. 271.

(R.L.R.)

43. Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola da Bari. Andrea Rizo da Candia.



43. *Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola da Bari.*



43. *Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola da Bari*, part.

Tempera su tavola (trittico), cm. 89 x 188. Bari, Basilica di S. Nicola. Restauri: 1932, Soprintendenza di Bari.
Iscrizioni: Nel riquadro a sinistra: in alto, a sin. e a des.: [In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e Dio era il Verbo...

Nel riquadro centrale: MHP GY / IC XC. A destra del Bambino: Qui primo candidissime gau/dium indixit prehindicat/ nu(n)c passionis signacula car/nem vero XPS mortalern indutus / timensque letum talia pa/vet cernendo.

Nel riquadro a destra: in alto, a sin. e a des. O AF. NIKOJIAOC.*

Il trittico si trovava in origine sull'altare della Croce, di patronato della famiglia Incuria, collocato alla fine della navata destra, all'altezza del grande triforio. "Nel loco del altare della Croce, appresso il Choro", nel 1570 Ludovico Incuria otterra di poter costruire una cappella "per farsi il deposito" (documento n. 41 in I segni 1984). Nel 1618, durante la sua visita, il priore Fabio Grisone descrive "altare SS.mi Crucifissi quod in ingressu chori ex sinistra parte situm est". Su di esso e un Crocifisso scolpito, ai cui piedi e l'"icona antiqua Beatae Mariae, Sancti Nicolai et alterius santi, auro ornata", da identificarsi col nostro trittico (in Lupoli Tateo). Passato in seguito nel Palazzo Priorile, dove lo vide il Barbier de Montault, esso e attualmente collocato dinanzi all'abside destra, su un altarino trecentesco.

La tavola, che presenta un bordo rilevato lungo il perimetro esterno nonche due risalti verticali che l'articolano in forma di trittico, mostra al centro la Madonna della Passione {flavayttt TOV Tradovs), che regge sul braccio sinistro il Bambino. Questi, voltosi verso l'arcangelo Gabriele, che gli mostra gli strumenti della Passione (croce e corona di spine), preso dal terrore afferra con entrambe le mani la destra della Madre, lasciando cadere nel brusco movimento il sandalo dal piedino. A sinistra, in alto, l'arcangelo Michele mostra la lancia, la spugna e l'aceto.

Nello scomparto di sinistra e S. Giovanni Teologo, di tre quarti, che sostiene con entrambe le mani Il Vangelo semiaperto, stringendo al petto calamo e calamaio. A destra S. Nicola da Bari, in posizione frontale, con indosso casula e omophorion, sostiene il Vangelo con la mano sinistra velata, mentre con la destra benedice alla greca. Citato di sfuggita dalla storiografia locale e attribuito dal Nitti DI Vito a Vitale da Bologna, il trittico e da tempo quasi concordemente considerato, nonostante la mancanza della firma, un autografo di Rizo da Candia, cui spetta la codificazione (se non l'invenzione) del tipo iconografico della Madonna della Passione, gia riscontrabile a Creta in affreschi del XII secolo. Il riquadro centrale, in particolare, e quasi esattamente sovrapponitele alle tavole, firmate, del Museo Bandira di Fiesole, della Galleria Nazionale di Parma e della chiesa di S. Biagio a Ston (Dalmazia) e identico all'icona venerata nella chiesa di S. Maria in Vado a Ferrara che, segnalata dal Cattapan (1973, p. 273), e con tutta evidenza opera autografa di Rizo. Del trittico barese va apprezzata la perfezione della tecnica pittorica, che si esprime nella morbidezza dei passaggi chiaroscurali degli incarnati color terracotta, segnati da finissime lumeggiature biancastre; nella fermezza del disegno; nel fulgore del colore, che assume durezze metamerie (oggi un po' velate dal tempo); nella straordinaria cura prestata alla resa delle sottilissime crisografie e delle aureole bulinate, simili a quelle dell'icona parmense gia citata. Il Cattapan asserisce di aver letto, nello scomparto raffigurante S, Giovanni Teologo,ladata 1451, attualmente (se mai lo fu) non visibile, ma che comunque non dovrebbe discostarsi molto dall'epoca di esecuzione del trittico.

Bibliografia: Barbier de Montault 1884, p. 100; Carabellese 1909, foto a p. 132; Rotondo 1929, n. 30, p. 5; Bettini 1933, p. 22, nota 2; Van Marle, V, 1925, p. 384; Nitti Di Vito, 1939, p. 45; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 100-101; Calo 1966, p. 12; Gouma Peterson 1968, p. 82; Cattapan 1968, p. 32; Calo 1968, pp. 18-19; Calo 1969, pp. 20-21; Cattapan 1972 b, p. 214; Gouma Peterson 1972, pp. 18-21; Cattapan 1973, pp. 269-270; Chatzidakis 1974 a, p. 178, nota 28; Id. 1974 b, p. 102, nota 1; Rizzi 1976, p. 12; Bianco Fiorin 1975, p. 9; Cattapan 1977, p. 249; Chatzidakis 1977 a, tav. 203 a; Guida Tei Puglia 1978, p. 94; Milano 1982, pp. 131-134; Lupoli Tateo 1985, p. 35 e p. 62; Belli D'Elia 1985, p. 112 e p. 173; Calo Mariani 1987, p. 110.

* A eccezione delle schede n. 54 e n. 61, le iscrizioni delle icone d'ora in avanti riportate sono state trascritte e tradotte da Giara Gelao.

44. Madonna con Bambino. Andrea Rizo da Candia?



44. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 70 x 52. Trani (Bari), Chiesa di Ognissanti.

Iscrizioni: MHP_6Y / (IC) XC / O AF. MIXAHA / O AF. FABPIHA.

L'icona fu ritrovata, secondo la tradizione, murata in una parete della chiesa di Ognissanti, notevole edificio fondato dai Cavalieri Templari nella prima metà del XII secolo.

Iconograficamente essa appartiene al tipo della Madonna Glykophilousa, nella variante, attestata anche altrove (Patmos, Igoumeneion della Fonte Viva, Chatzidakis 1977 a, tav. 34, fig. 75 e, ivi, icona alla tav. 134, fig. 75; in Atene, coli, privata, Atene 1985-86, fig. 132; loannina, Cappella del Palazzo Metropolita, in Firenze 1986, n. 73), in cui il Bimbo poggia la mano sinistra tra il pollice e l'indice della destra della Madre, mentre un sandalo gli scivola dal piedino.

Tale variante, di cui la tavola tranese deve considerarsi uno dei piu antichi e nobili esemplari (Chatzidakis 1977 a, p. 92), deriva palesemente dall'iconografia della Madonna della Passione, codificata da Andrea Rizo, alla quale rimanda anche il dettaglio dei busti degli arcangeli Michele e Gabriele collocati in alto, a sinistra e a destra, che, anziche mostrare gli strumenti della Passione, hanno le mani velate in segno d'adorazione.

La Vergine indossa maphorion rosso scuro che, avvolto intorno al collo, nasconde completamente la tunica; il Bimbo chitone bluastro e bimation color albicocca, illuminati da una fitta rete di sottili crisografie. Lumeggiature biancastre sono distribuite sui volti e sulle mani delle due figure e sui piedini del Bimbo. Le aureole sono finemente cesellate.

L'icona fu citata per la prima volta da Demetrio Salazaro, che l'attribuiva — verosimilmente sulla scorta di una piu antica tradizione — a "Luca da Candia", a suo dire autore di icone conservate a Napoli e a Firenze, e quindi da identificare con Andrea Rizo da Candia, sul cui nome il Salazaro ha fatto evidentemente confusione. Nel 1964 il D'Elia l'attribuiva dubitativamente al famoso iconografo cretese, che pero considerava attivo verso la metà del XVI secolo. Piu tardi (1969), nel ritornare sull'argomento, i D'Elia propendevano ad attribuirla a un anonimo cretese cinquecentesco. Tra il XVI e il XVII secolo la datava invece la Calo (1968, 1969), avvicinandola a esemplari di Emmanuel Lampardos ed Emmanuel Tzanfournaris dell'Istituto neoellenico di Venezia.

I confronti proposti dal Chatzidakis e dal Baltoyanni, rispettivamente con l'icona di Patmos e con quella di Atene, permettono pero non solo di mantenere l'attribuzione dubitativa ad Andrea Rizo, ma di retrodatare l'esecuzione dell'icona alla seconda metà del XV secolo.

A sostenere Il riferimento a Rizo si noteranno l'estrema finezza dell'esecuzione, l'uso dei colori smaglianti e smaltati cari al pittore cretese e — particolare forse non secondario — la quasi assoluta identita delle aureole rispetto a quelle che compaiono nello scomparto centrale del trittico barese, opera certa di Andrea Rizo.

Per quel che attiene ai due busti di arcangeli con le mani velate, solitamente assenti nelle Glykopbiiousae, si veda l'icona di questo soggetto conservata a Londra (col!, privata Michael C. Peraticos), pubblicata da Th. Chatzidakis {in Charleroi 1982, n. 5, fig. 5) e attribuita a un pittore attivo nella seconda metà del XV secolo, "dont l'art est comparable a celui d'Andreas Ritzos".

Bibliografia: Salazaro 1877, p. 14; Capozzi 1915, p. 245; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 101-102; Calo 1968, pp. 19-20; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 27; Calo 1969, pp. 21-22; Chatzidakis 1977 a, pp. 92-93; Guida Tei Puglia 1978, p. 134; Ronchi 1980, p. 127; Ronchi 1983 a, pp. 51-53; Baltoyanni in Atene 1985-86, pp. 128-130.

(C.G.)

45. Madonna con Bambino. Ignoto pittore cretese seconda meta XV sec.



45. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, crn. 112 x 79. Brindisi, Museo Archeologico Provinciale.

L'icona, di provenienza ignota, faceva parte delle collezioni del Museo Civico di Brindisi, donde conflum successivamente, dopo un breve deposito nella chiesa di S. Maria di Loreto annessa al cimitero, nel Museo Provinciale di Brindisi (1954).

Presumibilmente al secolo XVII risale la sagomatura a centine contrapposte della parte superiore.

La tavola segue lo schema della Madonna Hodigkitria: la Vergine, a mezza figura, indossa tunica bluastra e maphorion rosso scuro, entrambi con listature dorate agli orli. Il Bimbo, con chitone e himation riccamente panneggiati e solcati da un fitto reticolo di crisografie, benedice alla greca con la destra, mentre con la sinistra regge per la cima il rotulo. Le aureole, punzonate, sono decorate da motivi vegetali cui si aggiungono, in quella della Vergine, medaglioni zpomorfi (i simboli degli Evangelisti?). E probabile che, negli angoli superiori della tavola, figurassero M busti degli arcangeli Michele e Gabriele, come sembra suggerire l'icona nella Prefettura di Taranto (cat. n. 46), di uguale iconografia.

La tavola fu esposta nel 1969 nella mostra tenutasi presso la Pinacoteca Provinciale di Bari e in quell'occasione considerata opera "schiettamente greca, quasi sicuramente importata e databile sugli inizi del Cinquecento" per le forti affinita con la produzione di Andrea Rmzo, del quale all'epoca non erano ancora noti gli estremi cronologici. Piщ tardi la Sciarra, in una breve didascalia, la retrodatava al XIV secolo. Recentemente la Bianco Fiorin è tornata, anche se indirettamente, sull'icona, in una scheda dedicata alla Madonna Hodighitrma nella chiesa dei Serbi a Trieste, da lei attribuita ad Andrea Rizo da Candia. Nel respingere la tesi di A. Limena, che accostava l'icona triestina alla Madonna Hodighitria nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Este, di rimando la studiosa poneva in rapporto quest'ultima con l'icona di Brindisi (da lei assegnata al XV secolo) che, a suo dire "sembrerebbe la versione 'originale' del pezzo dm Este" (evidente lapsus dato che poco prima, nello stesso testo, la Bianco Fiorin, nel respingere l'attribuzione al caposcuola cretese dell'icona di Este, avanzata dal Lmmena, diceva la tavola arrivata dall'Oriente gia nel 1408).

A nostro parere, nel caso dell'icona di Brindisi ci sm trova indubbiamente di fronte a un raffinato originale cretese, assai vicino nelle tipologme facciali, nella delicata tornitura degli incarnati, nella finezza delle lumeggiature biancastre, all'ambiente cretese del secondo Quattrocento, fra Andreas Pavias e Andrea Rizo da Candia. A meno di non considerarla opera autografa di uno dei due maestri (il Pavias?), essa rimane a tutt'oggi anonima. La sua datazione, per quanto si è fin qui detto, è da fissarsi alla seconda meta del XV secolo.

Bibliografia: Van Marle, V, 1925, p. 384; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 28; Sciarra 1976, p. Vili; Bianco Fiorin in Milossevich-Bianco Fiorin 1978, p. 88.

(CG.)

46. Madonna con Bambino. Ignoto pittore cretese attivo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo.



46. *Madonna con Bambino.*

Tempera su tavola, cm. 50 x 40. Tarante, Prefettura. Restauri: Michele Giove 1976. Iscrizioni: Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ (in rosso) / ΜΗΡ ΟΥ / IC XC.

La tavola, di cui si ignora l'ubicazione originaria, fu donata — insieme a 20 altri dipinti di epoca diversa — al Museo Nazionale di Tarante da Giuseppe Ricciardi, vescovo di Nardo dal 1888 al 1908, con atto testamentario del 26 agosto 1907. Nel verbale di consegna dei dipinti, redatto a Taranto il 24 luglio 1909, essa corrisponde al n. 11 e viene cosi descritta: "Icone su legno - bizantino - con rozza cornice convessa - spaccata nel mezzo nel senso verticale - rappresentante Madonna col Bambino." Con il restauro del 1976 si e provveduto a consolidare il supporto, accentuatamente imbarcato, e a risarcire la profonda spaccatura verticale, corrispondente alla giunzione delle assi.

L'icona presenta una cornice tardorinascimentale decorata da motivi floreali e da targhette mistilinee. E attualmente in deposito presso la Prefettura di Taranto. Dal punto di vista iconografico, la tavola segue fedelmente lo schema della Madonna Hodighitria: la Vergine, a mezza figura, con maphorion rosso cupo rimboccato intorno al collo, regge con la mano sinistra il Bambino e ha la destra rivolta verso il petto. Il Bimbo, con chitone biancastro e himation color ocra segnato da un fitto reticolo di crisografie, con la destra benedice alla greca, mentre con la sinistra stringe il rotule.

In alto, a sinistra e a destra, sono gli arcangeli a mezza figura, con le mani velate. Il fondo e dorato.

L'icona, inedita, si rivela come un fine prodotto di bottega cretese, nonostante la superficie, alquanto svelata, non consenta di apprezzarne appieno l'originaria qualita. La sua esecuzione va collocata tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. (C.G.)

ANGELO BAZIMANO AITEAOi; niTZAMANOi;

(Creta, e. 1467 - morto dopo il 1532).

Sulla base dei documenti pubblicati dal Cattapan si può fissare la data di nascita del pittore a circa il 1467, dato che e del 24 aprile 1482 un contratto, redatto a Hiraklion dal notaio veneziano Cirillo Gradenigo, col quale Nicola Bizamano, habitator Burgi Candide, affida al pittore Andreas Pavias il figlio Angelino, a che questi lo educhi all'arte del dipingere. Poiche era d'uso iniziare l'apprendistato presso un pittore affermato a 14-15 anni, si può fissare la data di nascita di Angelo a circa 15 anni prima del suo ingresso nell'atelier del Pavias. Nel 1518 il pittore, ormai allontanatosi da Creta, dipinge per la Confraternita dello Spirito Santo, nella chiesa di S. Fermo a Komolac (Dalmazia), un polittico del quale rimane, conservata nel Museo annesso al monastero dei Francescani di Dubrovnik, la predella, con S. Nicola da Bari, S. Giovanni Prodromo*, S. Biagio, S. Girolamo, S. Martino e il povero.

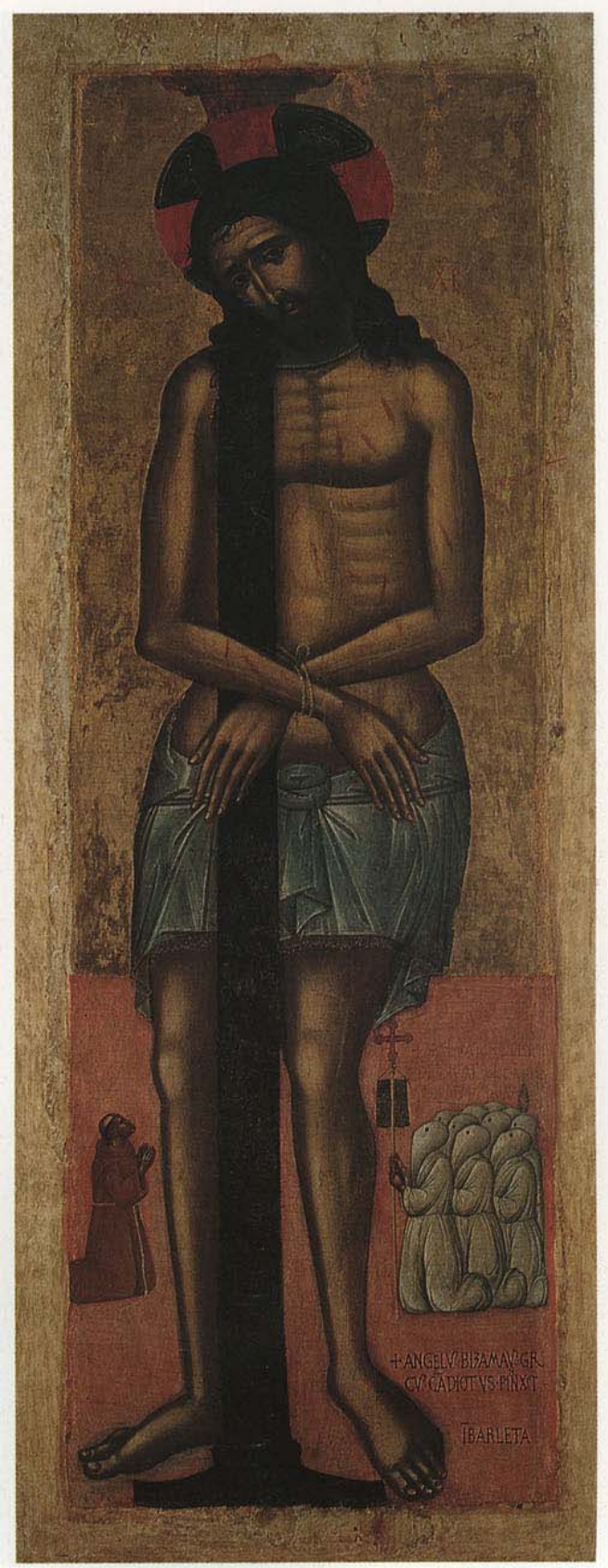
Non conosciamo l'anno in cui il Bizamano si trasferi in Puglia, a Otranto, dove impianto una fiorente bottega dalla quale uscirono numerosi dipinti firmati, come la Madonna Galaktotrophousa e S. Giovannino (eseguita per una chiesa nell'isola di VisJ, ora nel Museo Archeologico di Spalato; la Deposizione di Gesu dalla croce negli Staaliche Museen di Berlino; la Nativita, tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi, e ancora la Madonna con Gesu Bambino e S. Giova/mino, entrambi nel Museo dell'Ermitage a Leningrado (collezione Lichacev). Quest'ultima reca la data 1532, che e la piu tarda che si conosca relativa al pittore. A Otranto il Bizamano dipinse forse anche il S. Giorgio e il drago dei Musei Vaticani, firmato ma non datato, di recente riconosciuto dalla Bianco Fiorin (1984). E probabile che il Bizamano abbia tenuto bottega anche a Barletta: lo si potrebbe dedurre dalla tavola raffigurante Cristo alla colonna, nella chiesa del convento di S. Mauro Forte (Matera) (cat. n. 47), che Il pittore, nella iscrizione appostavi, dichiara di aver dipinto i(n) Barleta. Irreperibili risultano invece altri dipinti eseguiti a Otranto, come una Madonna con Bambino, gia di proprieta di Milziade Magnini ed esposta alla Mostra Jonica di Tarante del 1937 e una Visitaziofte che, gia nella collezione di J.B. Seroux d'Agincourt, passo in seguito nel Museo Nazionale di Napoli.

Accanto a questo nucleo sicuro di opere, se ne pongono altre la cui attribuzione al Bizamano appare verosimile, come il S. Giorgio che abbatte il drago nei depositi del Museo di Capodimonte a Napoli e 1 Adorazione dei Magi nel Museo di S. Martino della stessa citta. Sicura appare inoltre l'attribuzione al cretese della Madonna in trono con Bambino nella chiesa di S. Matteo a Bisceglie (cat. n. 48).

Problematica e invece la paternità di altre icone pugliesi, attribuitegli in passato (D'Elia in Bari 1964), come la Madonna in trono con Bambino nella chiesa dello Spirito Santo a Giovinazzo (cat. n. 54), la Madre di Consolazione nel Museo Diocesano di Bisceglie (cat. n. 53), proveniente dal Seminario vescovile della stessa citta, e l'iconetta portatile nel Tesoro della Cattedrale di Canosa (cat. n. 49).

(C.G.)

47. Cristo alla colonna. Angelo Bizamano.



47. *Cristo alla colonna.*

Tecnica mista su tela gia applicata su tavola, cm. 202 x 76 (superficie dipinta cm. 183x60). S. Mauro Forte (Matera), Chiesa del Convento. Restauri: 1977, Soprintendenza di Matera (Fausto Giannitrapani).
Iscrizioni: Ai lati della testa: IC XC.

Nel nimbo: ? B T.
In basso, a destra: + SALVATOR.ET RE/DETOR ATQ. LIBERATOR MUDI SALVA NOS.
+ ANGELUS BIZAMANUS GRI/CUS CADIOTUS PINNXIT [sic] / I BARLETA.

La tavola fu commissionata dalla Confraternita del Salvatore, presumibilmente insediata nella chiesa — affidata ai Minori Conventuali — dell'Annunziata a S. Mauro Forte (Matera}. Il Del Turco ritiene invece che essa provenga dalla badia basiliana di S. Maria dei Priati, ora distrutta ma officiata sino al XVIII secolo. Dubbia, ma comunque posteriore al 1439, e inoltre la data di fondazione del monastero francescano, nel quale I frati si sarebbero stabiliti solo nel 1586 (Ciotta 1986, p. 138, n. 93).

Nel 1977 il dipinto e stato oggetto di un complesso restauro: la tela, gia applicata su tavola ormai completamente fatiscente, e stata rifoderata e riportata su un nuovo supporto, costituito da uno strato di sughero e da uno di cadorite. Esso mostra, su uno sfondo dorato, Gesu Cristo olosomo, coperto del solo perizoma, col capo lievemente inclinato sulla spalla destra, le braccia incrociate e legate alla colonna che curiosamente, mentre e anteposta alla gamba destra, si insinua poi dietro il capo, ricomparendo al di la del nimbo cruciato. In basso, minuscole figurette: a sinistra, un fraticello in saio francescano, inginocchiato e orante; a destra un gruppo di confratelli, anch'essi inginocchiati, rivestiti da tunica bianca con cappuccio. Uno di loro sorregge una croce processionale, alla quale e sospeso il gonfalone della confraternita.

Dato per perduto dalla storiografia sino al 1969 e ancora, nel 1984, dalla Bianco Fiorin, Il dipinto e stato pubblicato per la prima volta nel 1971 daf Gambacorta e riesaminato dalla Creile dopo il restauro del 1977. Stando alle attuali conoscenze, si tratta dell'unica opera del pittore dipinta a Barletta e l'unica firmata da Angelo Bizamano presente nell'Italia meridionale. Dal punto di vista iconografico, essa pare ispirata ai dipinti di analogo soggetto che il Bizamano poteva vedere a Barletta (Cattedrale, datato 1434 e attribuito a Giovanni di Francia — D'Elia in Bari 1964, p. 54 —; chiesa di S. Agostino, databile ai primi del XV secolo — Boskovits 1984, fig. 6). Il modellato tornito e sfumato del corpo del Salvatore, nonche la dolorosa concentrazione del volto, incorniciato da lunghi riccioli ritorti, denunciano un'elezione formale maggiore rispetto agli altri dipinti eseguiti dall'artista e sembrano indicare, accanto a una ripresa dei modi tipici di Andreas Pavias, un accostamento di Angelo alla pittura di Nikolaos Tzafouris (cfr. il volto ai Cristo nella Salita al Golgota del Metropolitan Museum di New York).

Bibliografia: De Cicco 1894, pp. 102-103; Ceci 1910, p. 75; Disanza 1956, p. 57; Fiskovic 1959, p. 72; M. D'Elia in Bari 1964, p. 105; Guida Tei Basilicata e Calabria 1965, p. 367; Calo 1969, p. 37 e p. 212; M. D'Elia 1967-69, p. 33 e p. 34, note 27 e 36; Gambacorta 1971, pp. 212-213; Minicuci 1972, p. 151; Krasic 1973, p. 354; Del Turco 1974, p. 82 e p. 84; Gambacorta 1975, pp. 280-281; Guida Tei Puglia e Basilicata 1980, p. 318; Creile 1981, pp. 178-179; Furlan 1983, p. 311; Bianco Fiorin 1984, p. 90; Noviello 1986, p. 461.

(C.G.)

48. Madonna in trono con Bambino (Madonna di Costantinopoli). Angelo Bizamano.



48. *Madonna in trono con Bambino* (Madonna di Costantinopoli).

Tempera su tavola, cm. 67 x 50. BiscegHe (Bari), Chiesa di S. Matteo.

La tavola, che si trova sul secondo altare a sinistra della chiesa – eretta nel 1090 e completamente ricostruita nel 1628 – fu commissionata dalla Confraternita di S. Maria di Costantinopoli, gia insediata nel primitivo edificio.

In primo piano e la Vergine, seduta su un basso e largo trono privo di schienale. Essa indossa tunica blu segnata da sottili crisografie e maphorion rosso vivo, ornato da fregi vegetali dorati, che le copre anche i capelli, avvolti dal velum trasparente. Regge sulle ginocchia, con entrambe le mani, il Bimbo benedicente alla latina, con globo dorato nella mano sinistra. In alto due angeli volanti pongono sul capo della Vergine, incorniciato da un'aureola cesellata a motivi vegetali e profilata da denti di lupo, una corona gigliata.

Le figure si accampano su un basso e brullo paesaggio che, in corrispondenza dell'orizzonte, si innalza in aguzzi monti azzurrini. Lo sfondo e dorato. Resa nota nel 1919 dal Salmi, che l'attribuiva dubitativamente "a uno dei due Bizamani dei quali Angelo dipinse anche in Barletta", l'icona fu successivamente ristudiata dal D'Elia in occasione della Mostra dell'Arte in Puglia (1964). Questi l'assegnava con sicurezza ad Angelo e spiegava "l'avanzato processo di occidentalizzazione delle forme" mediante i contatti avuti in loco dal Bizamano con Francesco Palvisino da Putignano e con lo ZT. Nella sua recensione alla mostra, il Pallucchini ne sottolineava invece le risonanze venete, desunte soprattutto da Giovanni di Niccolo Mansueti e da Girolamo da Santacroce: opinione accolta dalla Calo, che ne ribadiva l'attribuzione ad Angelo Bizamano. Se la piu larga conoscenza che attualmente si possiede della produzione dell'iconografo cretese permette di assegnargli con quasi assoluta certezza la tavola di Bisceglie – non solo sulla scorta dei rapporti, gia notati, con la Madonna Galaktotrophousa e S. Giovannino di Spalato e con la Deposizione di Berlino, ma soprattutto di quelli con la predella di Komolac nel Museo dei Francescani di Dubrovnik, in cui compare dietro le figure un paesaggio del tutto simile – mi pare vada notato come questa rappresenti storicamente un interessante e curioso esito .della commistione tra la cultura tardobizantina di fondo, propria del Bizamano, con quella adriatica di matrice "pierfrancescano-antonellesca". Stretti collegamenti e infatti possibile istituire con le Madonne in trono di Alvise Vivarini, Cima da Conegliano e persine con quelle dei pittori di piu stretta osservanza antonellesca, come Jacobello d'Antonio, Antonello de Saliba, Salvo d'Antonio, cui il Bizamano tenta d'accostarsi non solo nell'uso del paesaggio di fondo, ma anche nella ricerca di una pura volumetria, evidente soprattutto nel volto perfettamente ovale della Vergine.

Bibliografia: Salmi 1919 a, p. 172, nota 2; Quintavalle 1932, p. 147; M. D'Elia in Bari 1964, p. 106; Pallucchini 1964, p. 216; Cosrnai 1968, pp. 246-247; Calo 1969, pp. 39-41; Minicuci 1972, p. 149; Guida Tei Puglia 1978, p. 121; Cosmai 1982, pp. 246-247; Bianco Fiorin 1984, p. 91.

50. Madonna con Bambino in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria (Madonna di Costantinopoli). Donato Bizamano.



50. Madonna con Bambino in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria

Tempera su tavola, cm. 176 x 128. Bari, Pinacoteca Provinciale.

Restauri: 1937, G. Lorenzoni; 1967, Soprintendenza di Bari.

Iscrizioni: Sul margine inferiore: DONATUS BIZAMA_NUS PINXIT HYDRUNTI A.D. 1539 (in corrispondenza dell'ultimo tratto e sovrapposto ANTO...). Sotto la figuretta inginocchiata: FRANCISCUS CORRADUS DE NOVA IUSSIT HOC OPUS FIERI.

In corrispondenza delle figure: SCTA MA DE CONSTANTINOPOLI; S. FRANCISCUS; SCTA CA/TERINA; IC XC. Sul libro aperto retta da S. Francesco: FRANCIS/CE VADE / REPARA /DOMUM / MEAM / QUIA UT / CERNIS / TOTA DE/STRUITUR / SIGNASTI DNE SER VU / TUU FRAN/CISCUM.

Sul cartiglio del Bambino: EGO SUM LUX MUN/DI (Giovanni, Vili, 12).

Il dipinto proviene dalla chiesa Matrice di Noicattaro (Bari), dove si trovava sull'altare di sinistra del presbiterio. Trasferito nella Pinacoteca di Bari nel 1928, e stato restaurato una prima volta nel 1937 e una seconda nel 1967. Sono comunque evidenti I danni procurati da empirici lavaggi effettuati in epoca imprecisata.

Come risulta dall'iscrizione apposta ai piedi della figuretta orante, il dipinto fu commissionato da Francesco Corrado de Noya, i cui legami con la chiesa Matrice di Noicattaro sono attestati anche da una graziosa edicola rinascimentale, che reca il suo nome, nella navata sinistra della chiesa. Iconograficamente esso segue lo schema delle Sacre conversazioni venete, con la Vergine al centro, seduta su un trono dalla struttura pienamente rinascimentale, dietro cui s'intravede un tendaggio sospeso. Ai lati sono S. Francesco e S. Caterina, resi riconoscibili, oltre che dagli attributi iconografici, dalle scritte. Le figure sono inserite in un brullo e piatto paesaggio con pochi alberi striminziti, movimentato al confine con l'orizzonte da una fila di monti azzurrini.

Reso noto dal Salmi, il dipinto e l'unica opera firmata di Donato Bizamano presente in Puglia. Contrariamente alla Madonna Glykophilousa di Dubrovnik, fedele ai modi rappresentativi cari alla tradizione bizantina, in questa tavola Donato ci offre un curioso postiche, che combina figure ispirate a tale tradizione a un paesaggio mutuato evidentemente dalla pittura veneta, belliniana o carpaccesca, ma isterilito da una cristallizzante stilizzazione formale. Un esempio parallelo, anche se di qualità piu eletta, e rappresentato dalla Madonna in trono tra S. Agostino e S. Giovanni Battista di Giovanni Permeniate – membro della Confraternita dei greci ortodossi di Venezia nel 1523 – nel Museo Correr della stessa città (Bianco Fiorin 1981, pp. 85-88).

La quasi palmare identita dello schema iconografico farebbe pensare o che Donato abbia visto la tavola a Venezia (si ha notizia della presenza di Pitzamanos nella città lagunare) o, meno probabilmente, che l'abbia conosciuta tramite stampe e cartoni.

Bibliografia: Salmi 1919 a, p. 172, nota 2; Id. 1926, p, 121; Hermanin 1930, p. 75; Gervasio 1930, pp. IX-XI e 131-132; Quintavalle 1932, p. 147; Foscarini e. 1935, p. 28; Gervasio 1936, p. 183; D'Orsi 1938-39, p. 208; Pellegrino 1956, p. 11; M. D'Elia in Bari 1964, p. 105; Calo 1966, p. 12; Gambacorta 1967, n. 6, p. 11, n. 8, p. 10; M. D'Elia 1967-69, p. 31; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 29; Gambacorta 1969, n. 16, p. 8; Calo 1969, pp. 44-47; Belli D'Elia 1969, p. 30; Gambacorta 1971, pp. 213-216; Belli D'Elia 1972 a, p. 38; Belli D'Elia 1972 b, pp. 292-293; DEE II 1972, p. 151; Rotili 1976, p. 138; Guida Tei Puglia 1978, p. 105; Furlan 1983, p. 311; Bianco Fiorin 1984, p. 90.

51. Madonna con Bambino incoronata dagli angeli (Madonna di Costantinopoli). Donato Bizamano.



51. *Madonna con Bambino incoronata dagli angeli* (Madonna di Costantinopoli).

Tempera su tavola, cm. 132 x 90. Barletta (Bari), Chiesa del Santo Sepolcro. Restauri: 1964, R. Lorenzoni. Iscrizioni: ΜΗΡ 0Υ. Ο ΑΓ.Μ/Ο ΑΓ. Γ.

L'icona e collocata attualmente in fondo alla navata destra della chiesa, fondata nella seconda metà del secolo XII dall'Ordine ospedaliere dei Cavalieri di S. Giovanni al Sepolcro, reduci dalla Terra Santa. Il Vista descrive, nel 1902 (Vista 1900-07, p. 27), un altare in legno dedicato alla Madonna di Costantinopoli (sul quale, con tutta evidenza, doveva essere ubicata l'icona) sito nel "quinto arco", ovvero nella quinta cappella della navata sinistra. Il dipinto e stato restaurato nel 1964, in occasione della mostra presso la Pinacoteca Provinciale di Bari.

Dal punto di vista iconografico, l'icona combina il tipo della Madonna Glykophilousa con quello della Madonna Regina Angelorum. Sul fondo uniformemente dorato la Vergine, a mezza figura, vestita di tunica corallo e maphorionolu che le copre anche i capelli, avvolti dal cercine rigato, sorregge con entrambe le braccia ilBambino. Questi accosta la sua guancia a quella della Madre, che accarezza con la manina destra, mentre con la sinistra trattiene un lembo del maphorion. In alto, due svelte figurette di angeli svolazzanti reggono, al di sopra del capo della Vergine, una corona gigliata. Le aureole sono punzonate. L'icona e, per livello qualitativo, una delle piu fini tavole postbizantine che si conservino in Puglia.

Frettolosamente citata dagli studi locali, fu studiata — in occasione della Mostra del 1964 — dal D'Elia, che la considerava opera di un "pittore forse di origine cretese, trapiantato da tempo in Italia e gia esperto dei modi dei Bizamano e dello ZT", datandola fra il terzo e l'ultimo quarto del XVI secolo. Piu tardi la Calo tornava a esaminare il dipinto, ritenendolo un prodotto di bottega cretese risalente "con molta approssimazione" al secondo Cinquecento e ponendolo in rapporto con la Madonna Glykophilousa del Museo Provinciale di Lecce (cat. n. 52).

Il rinvenimento (da parte del Krasic, 1973) nel Museo dei Domenicani di Dubrovnik di una Madonna Glykopkiloma firmata da Donato Bizamano, che lo studioso pone in rapporto, per l'identico "schema iconografico", con la Madonna leccese, permette di riaprire I termini di una questione che, di rimando, investe anche l'icona del S. Sepolcro di Barletta.

Quest'ultima, infatti, non soltanto si rivela assai vicina alla Glykophilousa del Museo di Lecce (stilisticamente accostabile, al di la del tipo iconografico, alla cerchia di Donato Bizamano, nonostante un piu deciso orientamento in senso grafico e linearistico), ma, per i confronti davvero stringenti che possono istituirsi con Tunica opera firmata del pittore presente in Puglia, la Madonna in trono con Bambino tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria, ora alla Pinacoteca di Bari (cat. n. 50), si qualifica come un'opera autografa di Donato. Identici si rivelano infatti la tipologia facciale della Vergine e del Bambino (con la curiosa, tipica "mancanza" della guancia sinistra della Vergine) nonche il ductus pittorico (e comunque da considerare che l'icona barese, come si e detto, risulta assai svilita da un empirico lavaggio eseguito in epoca imprecisata).

Bibliografia: Van Marle, V, 1925, p. 383; Russo 1923, p. 29; Russo 1934, p. 10; Cassandre 1957, p. 293; M. D'Elia in Bari 1964, p. 103; Calo 1968, p. 20; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 26; Calo 1969, p. 22; Guida Tei Puglia 1978, p. 142.

(C.G.)

53. Madonna con Bambino (Madre di Consolazione). Ignoto pittore cretese prima metà XVI sec.



53. *Madonna con Bambino* (Madre di Consolazione).

Tecnica mista su tavola, cm. 47 x 37. Bisceglie (Bari), Museo Diocesano. Iscrizioni: MHP GY/IC XC. Nell'aureola del Bambino: OtoN [colui che e].

La tavola, che figurera nel Museo Diocesano di Bisceglie (attualmente in fase di allestimento), proviene dalla chiesa del nuovo Seminario vescovile, dove fu ritrovata nel 1963. Se ne ignora, comunque, l'ubicazione originaria.

La Vergine segue il tipico schema della Madre di Consolazione: rappresentata a metà figura, indossa tunica blu e maphorion rosso cupo (entrambi orlati da gallone dorato): quest'ultimo le copre anche i capelli, nascosti dal velum trasparente. Regge con entrambe le mani il Bambino, con chitone e bimation segnati da un fitto reticolo di crisografie, il quale con la destra benedice alla latina, mentre con la sinistra stringe un rotulo. Il dipinto, accostato dal D'Elia alla Madonna del Perpetuo Soccorso di Giovinazzo (cat. n. 54) per le forti affinita, "non solo Iconografiche", che egli vi notava, e pertanto inserito nell'area d influenza di Angelo Bizamano, fu considerato dalla Calo opera di un pittore "collega del precedente", ma di un'eleganza piu scopertamente goticheggiante, e posto in rapporto di dipendenza dalla Vergine con Bambino in collezione Rampazzo a Padova.

A nostro parere l'icona deve considerarsi opera di un ignoto maestro cretese – forse attivo a Venezia, da cui affluivano in Puglia nei primi decenni del XVI secolo un gran numero di dipinti e di opere d'arte – che nell'allungamento delle figure e nell'elegante grafismo si mostra fortemente influenzato da modelli occidentali alla Barnaba da Modena.

L'enorme diffusione e reiterazione del tipo della Madre di Consolazione, che ebbe fortuna non solo presso i committenti occidentali, ma anche presso quelli di rito ortodosso, non consente di istituire precisi confronti e dirette dipendenze. Ci sembra tuttavia che, nell'eleganza della cifra lineare la nostra tavola sia vicina all'icona di analogo soggetto gia nel Seminario pontificio di Reggio Calabria (Musolino 1966, fig. 11), a quella della comunità serbo-ortodossa di Trieste (Bianco Fiorin 1978, pp. 88-89) e soprattutto a quella appartenente alla Collezione Classense di Ravenna (Angiolini Martinelli 1982, n. 33, p. Ili), la cui unica variante e nel rotulo del Bambino, svolto, e che e il risultato di un'analoga rivisitazione goticheggiante del modello bizantino deiiHodigbitria.

Bibliografia: M. D'Elia in Bari 1964, p. 107; Cosmai 1968, p. 253; M. e P. D'Elia 1969, scheda n. 22; Calo 1969, pp. 42-43; Cosmai 1982 p. 253.

(C.G.)

54. Madonna in trono con Bambino (Madonna del Perpetuo Soccorso). Ignoto pittore adriatico XVI sec.



54. *Madonna in trono con Bambino* (Madonna del Perpetuo Soccorso).

Tecnica mista su tavola, cm. 74 x 55. Giovinazzo (Bari), Chiesa dello Spirito Santo. Restauri: 1963, G. Lorenzoni. Iscrizioni: Sulfilatterio delBambino: Помилуй нас Гди помилуй [Pieta di noi, Signore, pieta].

L'icona, che ha moderna cornice sagomata, e collocata sul primo altare della navatella sinistra.

Essa raffigura la Vergine, seduta su un largo sedile – sul quale poggia un enorme cuscino "a caramella" – fornito di dossale semicircolare e suppedaneo. Ella indossa tunica blu e maphorion rosso scuro: quest'ultimo, ornato da fregi vegetali dorati, le copre anche i capelli, avvolti dal tipico velum. Con la mano sinistra sostiene il Bimbo – verso il quale si inclina leggermente – seduto sulle sue ginocchia. Questi con la destra benedice alla greca, mentre con la sinistra svolge un filatterio. Nei due angoli superiori della tavola, gli arcangeli Michele e Gabriele, raffigurati a metà figura, mostrano con le mani velate gli strumenti della Passione (la loro presenza giustifica il titolo di Madonna del Perpetuo Soccorso dato, nella comune accezione, alla tavola, che contamina il tipo della Madonna della Passione con quello, occidentale, di Madre di Consolazione). Le aureole sono punzonate.

Il dipinto fu studiato per la prima volta dal Salmi, che l'attribuiva a un madonnero "di molto inferiore, ma dello stesso tempo" di quello autore dell'icona della chiesa di S. Matteo a Bisceglie (cat. n. 48), quest'ultimo da identificare certamente con Angelo Bizamano. Successivamente il D'Elia Io inseriva nell'ambito della cultura bizantineggiante locale, assegnandolo dubitativamente al pittore cretese e notandovi forti influssi occidentali, desunti da pittori come Francesco Palvisino da Putignano e ZT. Per le forti affinita, "non solo iconografiche", egli Io accostava poi all'icona del Seminario vescovile di Bisceglie, ora nel Museo Diocesano della stessa città (cat. n. 53); a quella, attualmente irreperibile, nel Seminario regionale di Molfetta (Calo 1969, fig. 23) e a due altre nel Museo di Palazzo Bei-Ionio a Siracusa (Morisani 1962, pp. 43-49). Nel 1969 la Calo, pur considerando la tavola vicina per taluni caratteri all'icona di S. Matteo a Bisceglie, vi distingueva "una scrittura piu minuta" e la connetteva genericamente all'ambiente dei madonneri della costa adriatica.

Siamo del parere che il dipinto, pur per certi versi prossimo allo stile di Angelo, vada espunto dal suo catalogo non solo per il ductus pittorico, piu fuso e minuzioso, ma soprattutto per le indubbiamente minori capacita che l'ignoto pittore mostra, rispetto al cretese, nel dominare lo spazio e nel rendere la mormmentalita della figura centrale. La Vergine appare infatti enormemente dilatata e schiacciata, ne meglio riuscita e la resa dello schienale del trono, curiosamente "stirato" nel vano tentativo di creare uno spazio in cui accampare le figure. Nonostante I limiti evidenziati, il pittore dimostra una notevole capacita di rendere la sottile psicologia dei personaggi, in particolare della Vergine, dallo sguardo malinconicamente fisso dinanzi alla prefigurazione del destino del Figlio annunciato dagli arcangeli con i simboli della Passione.

Nell'impossibilita di dare un nome preciso all'autore dell'icona, si può comunque fondatamente ipotizzare, sulla base dell'iscrizione in lingua paleoslava sul filatterio del Bambino, che egli fosse attivo sulla opposta sponda adriatica: di li avrebbe inviato il dipinto in Puglia, presumibilmente verso la metà del XVI secolo.

Bibliografia: Marziani 1878, p. 186; Vinaccia 1915, I, p. 110; Salmi 1919 a, p. 172, nota 2; Quintavalle 1932, p. 147; M. D'Elia in Bari 1964, pp. 106-107; Calo 1969, pp. 41-42; Minicuci 1972, p. 149; Guida Tei Puglia 1978, p. 113; Angiolini Martinelli 1982, p. 116, nota 2; Bianco Fiorin 1984, p. 91.

(C.G.)

* L'iscrizione e stata trascritta e tradotta da P. Gerardo Cioffari O.P

56. Madonna con Bambino (Madonna di Costantinopoli). ZT.



56. *Madonna con Bambino* (Madonna di Costantinopoli).

Tempera su tavola, cm. 130 x 103. Bari, Museo Diocesano. Iscrizioni: Nell'angolo inferiore sinistro: \ \, interpretato come 33 = 1533.

La tavola si trovava in origine nella chiesa Matrice di Modugno (Bari), donde nel 1961 e passata nel Museo Diocesano di Bari. Il tema rappresentato e un'interpretazione, alquanto libera, dello schema deii'Eleousa: la Vergine, la cui figura e tagliata all'altezza delle ginocchia, vi compare seduta, avvolta da un ampio maphorion blu orlato da un vistoso gallone dorato: da esso spuntano la tunica rosa e il cercine rigato che le nasconde I capelli. Con la mano sinistra stringe a se il Bimbo, in tunichetta marrone chiaro e manto color corallo, il quale ha un rotulo nella sinistra e benedice alla latina con la destra. Dietro le figure e un tendaggio, anch'esso bordato da gallone dorato. Lo sfondo e costituito da un cielo azzurro cupo striato da nuvoloni, sul quale si stagliano alberi.

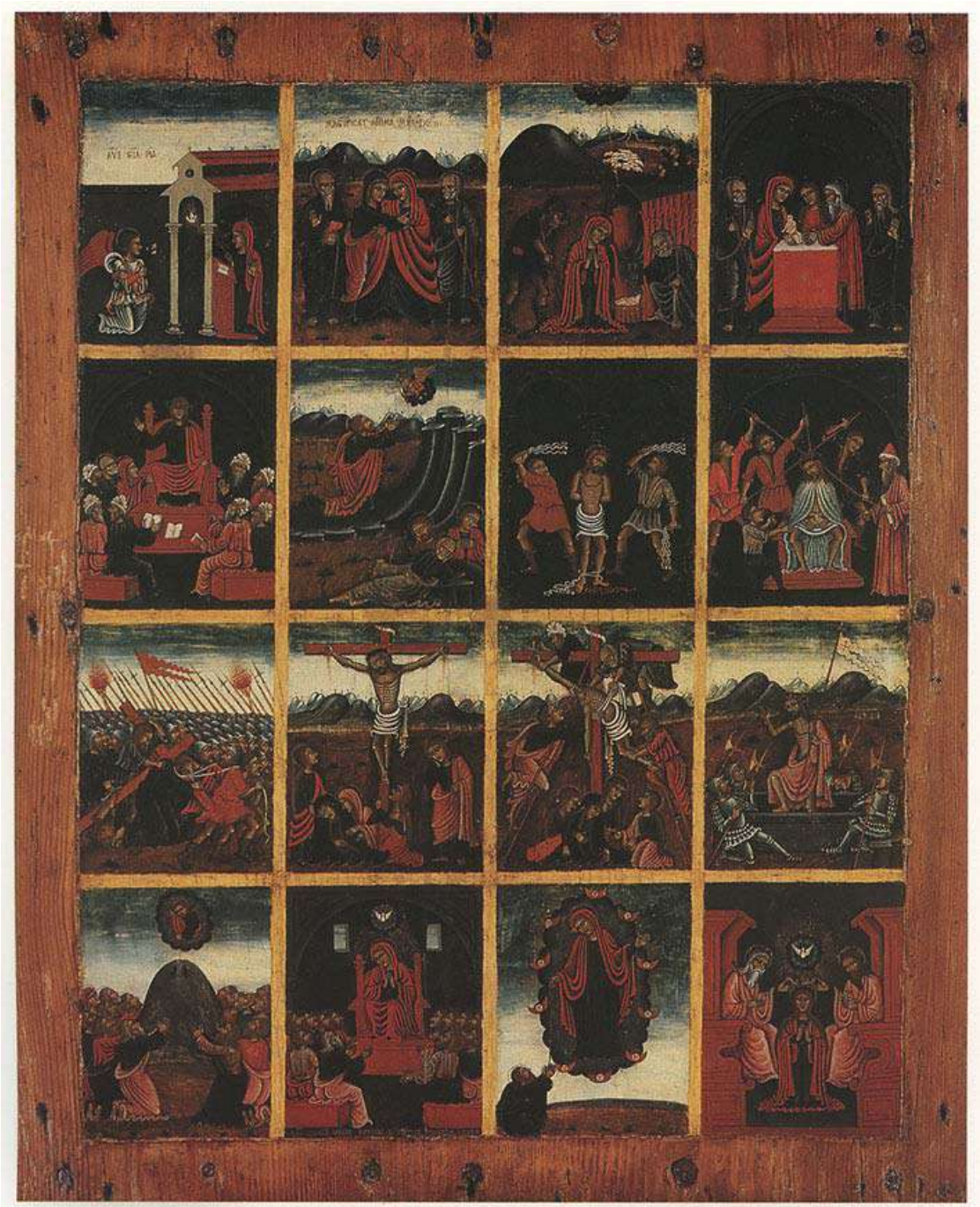
Citata nel 1919 dal Salmi, che la poneva in rapporto con I dipinti di simile soggetto nella chiesa di S. Giacomo a Barletta e nella Cattedrale di Ruvo (cat. n. 57), la tavola fu successivamente ristudiata dal D'Elia che, nell'accettare tali riferimenti, ne individuava l'autore nel misterioso pittore noto con la sigla ZT, per i palesi rapporti esistenti con la Madonna ai Costantinopoli di Spinazzola e col polittico nella chiesa del Carmine a Ruvo.

Se e indubbio che, sul piano iconografico, il pittore ha guardato alla tradizione iconica bizantina, ancora vigorosa in Puglia, mutuandola probabilmente dal dipinto di Donato Bizamano gia a Noicattaro (cat. n. 50), e pero da notare come egli reinterpreti il tema in chiave decisamente veneteggiante (Calo), sostituendo al tradizionale sfondo dorato un fresco paesaggio, forse desunto da stampe di opere beiliniane.

Bibliografia: Salmi 1919 a, p. 172, nota 2; Quinavalle 1932, p. 147; M. D'Elia in Bari 1964, p. 117; P. e M. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 32; Calo 1-969, pp. 53-54; Lucatuorto 1971, p. 57; Rotili 1976, p. 139.

(C.G.)

58. 16 Storie di Cristo e della Vergine. Giovanni Maria Scupula.



58. *16 Storie di Cristo e della Vergine.*



58. *16 Storie di Cristo e della Vergine*, part.

Tecnica mista su tavola, cm. 75 x 59 (superficie dipinta: 64,5 x 50). Bari, Pinacoteca Provinciale.

Iscrizioni: 1 ° riquadro del 1 ° ordine: **AVE GIA PL**A. 2° riquadro del 1° ordine: **MAGIFICAT ANIMA MEA DOMINE**.

2° riquadro del 3° ordine: **IC XC**. Sul margine inferiore: **EGO. IOANES. MARIA. SCUPULA. DE. IDRYNTO. PINXIT** (sic!) **IN. HOTRATO**.

La tavola fu venduta il 5 marzo 1898 dal marchese Gagliardi alla Pinacoteca del Musco Nazionale di Napoli (inv. 722), all'epoca allogata in alcune sale del Palazzo degli Studi (attuale sede del Museo Archeologico Nazionale), insieme alle collezioni archeologiche. Nel 1948 passo, a titolo di deposito, nel Museo Nazionale di S. Martino donde fu trasferita, nel 1967, presso la Pinacoteca Provinciale di Bari, dov'e attualmente conservata a titolo di deposito. E stata esposta alla Mostra d'arte sacra, tenutasi a Lecce in occasione del XV Congresso eucaristico nazionale e alla Mostra delle icone, svoltasi nella Pinacoteca di Bari nel 1969.
In buono stato di conservazione, la tavola si presenta priva di cornice, toltale presumibilmente in epoca piuttosto antica, quando sul retro di essa vennero fissate tre assi, per evitarne l'irnbarcamento. Il dipinto e diviso da listelli dorati in sedici riquadri, disposti su quattro registri orizzontali (4 x 4). Da sinistra a destra e dall'alto in basso si susseguono: 1"Annunciazione; la Visitazione, la Nativita, la Presentazione al tempio, Cristo tra i dottori, l'Orazione nell'orto, la Flagellazione, Cristo coronato di spine, la Salita al Calvario, la Crocifissione, la Deposizione, la Resurrezione, l'Ascensione, la Pentecoste, l'Assunzione, l'Incoronazione della Vergine. Salvo l'inserzione della scena della Deposizione, gli episodi illustrati corrispondono esattamente ai quindici Misteri del Rosario.
L'aver aggiunto la scena suddetta (che dal punto di vista iconografico e esemplata, come e stato piu volte sottolineato, su una stampa di Marcantonio Raimondi tratta da Raffaello), se non e dipeso – cosa che appare improbabile – da una semplice necessità di impaginazione (quattro scene su quattro registri), può costituire un utile punto di riferimento nella fluttuante cronologia dello Scupula.
La scelta dei Misteri del Rosario e la loro riduzione a soli 15, dal numero spropositatamente alto (anche fino a 300) raggiunto in passato, si data infatti esattamente entro il 1521, anno di pubblicazione del Rosario della Gloriosa Vergine Maria del domenicano Alberto da Castello (Stajd 1985, p. 1208), riccamente illustrato. E possibile quindi inferirne che la tavola fu eseguita tra il 1515 – anno cui si data la stampa del Raimondi – e il 1521, considerato che di suddetta riduzione essa non tiene conto. Ulteriore deroga alla semplificazione e codificazione dei Misteri del Rosario e l'abbinamento dell'Assunzione della Vergine alla Consegna del cingolo a S. Tommaso, scena che non compare nelle successive rappresentazioni dei Misteri, qui neppure ordinatamente disposti nella triplice, canonica partitura di Misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi presente invece nel trittico del Museo Nazionale di Reggio Calabria (cat. n. 62), opera di un ignoto pittore strettamente affine allo Scupula e, presumibilmente, nel trittico del Museo della Floridiana, di cui rimane il solo scomparto centrale. La tavola, che e stata definita (Belli D'Elia) "a metà fra l'icona bizantina a piu riquadri, del tipo delle Feste della chiesa, e il tabellone popolare da cantastorie", costituisce senza dubbio l'opera piu nota e piu ampiamente studiata dell'iconografo otran-tino e, per le sue dimensioni – insolite nella produzione dello Scupula –, una sorta di summa delle sue "invenzioni" iconografiche e stilistiche, le une e le altre improntate a una sorprendente, quasi ossessionante ripetitivita.
Molte delle scenette che scandiscono la tavola – la cui iconografia e desunta da stampe di opere occidentali d'eta rinascimentale: oltre il Raffaello della Deposizione, potremmo citare il Mantegna per l'Orazione nell'orlo, il Perugino o n Pinturicchio per l'Assunzione della Vergine – ricompaiono infatti identkhe nei piccoli trittici capoletto e negli altaroli dipinti dal pittore, senza che egli abbia avvertito la necessità di apportare alcuna variante a un repertorio iconografico evidentemente assai gradito a una consistente, anche se incolta, committenza e forse predisposto gia in anticipo e assemblato secondo il gusto e il bisogno di questa.
La reiterazione iconografica – ma forse meglio sarebbe dire "a immagine" – e anche interna ai singoli riquadri: si noti l'identica cornice architettonica che compare nelle scene della Presentazione al tempio, di Cristo tra i dottori, di Cristo coronato di spine e della Pentecoste, quasi che lo Scupula abbia allestito un teatrino a scena unica, sul quale si avvicendano i vari personaggi della rappresentazione.
Nonostante questi limiti – tributo pagato a una produzione tanto ricca quanto "seriale" – il dipinto si riscatta per la sua gustosa vena narrativa e per il suo piacevole carattere decorativo: brani come quello delle pecore pascenti nella scena della Nativita, o degli strani, innaturali roccioni tubiformi nell'Orazione nell'orto o dell'incredibile assieparsi di cimieri e di lance nella Salita al Calvario o, infine, delle gigantesche orme lasciate impresse dai piedi di Cristo sul monte Tabor nella scena dell'Ascensione, possono veramente considerarsi opera di un naif ante litteram, cui non doveva mancare un sicuro gusto del colore, tutto giocato sul rosso mattone, sul malva, sul blu cobalto, sul bianco e sull'oro.
Bibliografia: Filangieri di Candida 1898, pp. 188-189; Benezit 1911-23, ed. 1954-58, p. 687; Quintavalle 1932, pp. 147-163; Foscarini, e. 1935, sub vocem Scupula; Ceci 1936, p. 413; D'Oria 1964, p. 72; M. D'Elia 1967-69, p. 31; Gambacorta 1969, n. 15, p. 8; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 30; Calo 1969, pp. 47-49; Belli D'Elia 1972 a, pp. 37-38; Ead. 1972 b, pp. 294-295; DEB X, 1975, p. 243; Guida Tei Puglia 1978, p. 105; Bianco Fiorin 1984, p. 93, nota 9; Moench 1987, p. 73 e pp. 76-77.

(C.G.)

59. S.Girolamo e S.Giovanni Battista (scomparti di trittico). Giovanni Maria Scupula.



59. *S. Girolamo* e *S. Giovanni Battista* (scomparti di trittico).

Tecnica mista su tavola; ciascuno scomparto cm. 10 x 5,2. Bologna, Museo Civico Medievale. Restauri: 1982-83, Pietro Tranchina. Iscrizioni: **S. IERONIMVS. S. INS. BA.**

I due scomparti, insieme a un altro, attualmente irrintracciabile, raffigurante S. Giacomo Maggiore, e al trittichetto con la Deposizione dalla croce tra S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio da Padova (cat. n. 60), fanno parte della cospicua raccolta di opere d'arte donata al Comune di Bologna dal pittore e collezionista Pelagio Palagi (1777-1860) l'anno della sua morte (in Bologna 1976, p. 24).

II recente restauro, che pur ha restituito ai due scomparti superstiti la vivace cromia originaria, non ha potuto ovviare all'imbarcamento delle sottili tavolette, assai accentuato in quella raffigurante S. Girolamo. S. Girolamo, in veste di eremita, inginocchiato dinanzi a un Crocifisso sotto un albero da cui pende un drappo rosso, e colto nell'atto di flagellarsi il petto con un sasso. Sullo sfondo, e un paesaggio formato da monticeli! tondeggianti.

S. Giovanni Battista, in posizione stante, indossa un vello di pecora e un manto orlato da filettatura aorata e regge un'asta, sulla cui sommita poggia l'Agnus Dei. In basso, a destra, e un catino contenente il capo dello stesso Battista. Lo sfondo di paesaggio e simile a quello dell'altro scomparto.

Insieme a quella perduta, ma pubblicata dal Quintavalle (fig. 6), le due tavolette formavano in origine un trittico capoletto, simile ai tanti eseguiti dallo Scupula e sparsi in vari musei italiani e stranieri. Allo stesso trittico apparteneva, con tutta probabilita, una Sepoltura di Cristo citata dal Ceci (1936, p. 413) come presente nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, sulla scorta di una notizia inesatta riportata dall'Arditi, che diceva l'opera firmata e corredata delle armi nobiliari dello stesso Scupula.

La tavoletta e attualmente introvabile, ma l'identita dei soggetti degli altri scomparti rispetto a quelli del Museo Civico e, soprattutto, l'attestata assenza di opere dello Scupula nella Pinacoteca Nazionale di Bologna inducono a ritenere che si tratti in realtà dello stesso dipinto, erroneamente collocato in due sedi diverse. Nei due scomparti superstiti immutata risulta, rispetto alle altre opere note del pittore, la cifra stilistica, caratterizzata dalla cura miniaturistica dei particolari e dall'uso di sottili crisografie in corrispondenza degli orli degli abiti e delle aureole: elementi questi collegabili a una possibile attività dello Scupula come decoratore di codici miniati.

In particolare, lo scomparto del S. Girolamo – ispirato a una incisione di Albrecht Diirer – risulta quasi identico, anche se ribaltato, rispetto a quello del trittico gia nella collezione di Seroux d'Agincourt (Moench, fig. 6), mentre il S. Giovanni Battista e replicato esattamente nello stesso trittico (Moench, ibidem) e in quello, parzialmente conservato, del Museo Provinciale di Catanzaro (cat. n. 61). La quasi assoluta identita delle repliche rende comunque impossibile ricostruire una cronologia interna delle opere del pittore otrantino.

Bibliografia: Arditi 1879-85, p. 462; Villani 1904, p. 981; Benezit 1911-23, ed. 1954-58, p. 687; Quintavalle 1932, pp. 165-166; Foscarini, e. 1935, sub vocem Scupula; Ceci 1936, p. 413; Bianco Fiorin 1984, p. 93, nota 9; Moench 1987, p. 73.

(C.G.)

60. Deposizione dalla croce tra S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio da Padova (trittico). Giovanni Maria Scupula.



60. *Deposizione dalla croce tra S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio da Padova* (trittico).



Sul retro dell'anta sinistra: *S. Giacomo Maggiore.*

Sul retro dell'anta sinistra: S. Giacomo Maggiore. Tecnica mista su tavola, cm. 7,7 x 22,5. Bologna, Museo Civico Medievale. Restauri: 1982-83, Pietro Tranchina. Iscrizioni: Nel cartiglio della croce: INRI.

Il piccolo trittico, insieme a due scomparti erratici raffiguranti S. Girolamo e S. Giovanni Battista (cat. n. 59) e ad altri ora perduti, fa parte della cospicua raccolta di opere d'arte donata al Comune di Bologna dal pittore e collezionista Pelagio Palagi (1777-1860) l'anno della sua morte (in Bologna 1976, p. 24).

Un recente restauro ha restituito alle tavolette la vivace cromia originaria.

L'articolazione del trittico, che presenta ancora il gancio per la sospensione e la serratura, e semplice: in posizione di chiusura, Fantina destra si sovrappone alla sinistra; aprendola, il retro dello sportello sinistro mostra il S. Giacomo Maggiore, mentre il recto dell'anta destra S. Antonio da Padova. Infine, con l'apertura dell'anta sinistra, si può vedere S. Caterina d'Alessandria sul recto dell'anta, e la Deposizione dalla croce al centro. I santi, con attributi iconografici ben in vista, sono rappresentati su uno sfondo di paesaggio che, verso l'orizzonte, e formato da monticeli! tondeggianti disposti su due file. Lo scomparto centrale mostra Cristo nel momento in cui viene schiodato dalla croce, sorretto da S. Giovanni Evangelista, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. In basso la Vergine, affranta, viene consolata dalle pie donne. II trittichetto, pubblicato dal Quintavalle, e da identificare con quello che l'Arditi erroneamente dice conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: a suo dire, l'opera sarebbe firmata e corredata delle armi nobiliari dello stesso Scupula: cosa che, a un esame diretto, si rivela inesatta. Dal punto di vista strutturale, esso e del tutto simile ai tanti piccoli trittici capoletto dipinti dallo Scupula, in particolare a quello del Musee d'Unterlinden a Colmar (Moench,1987). Iconograficamente, si notera che la Deposizione replica esattamente, salvo modestissime varianti nella parte bassa, quella che compare nel retablo con Storie di Cristo e della Vergine della Pinacoteca Provinciale di Bari (cat. n. 58). Il S. Giacomo Maggiore e invece pressoche identico a quello che compariva su uno scomparto gia nel Museo Civico di Bologna (Quintavalle, fig. 6), attualmente irrintracciabile. La quasi assoluta identita delle repliche farebbe pensare che lo Scupula producesse quasi in serie i vari Santini e le varie scenette, assemblandoli poi a seconda dei bisogni della committenza. Bibliografia: Arditi 1879-85, p. 462; Villani 1904, p. 981; Benezit 1911-23, ed. 1954-58, p. 687 Quintavalle 1932, pp. 163-166; Foscarini, 1935 e., mbvocem Scupula; Ceci 1936, p. 413; Bianco Fiorin 1984, p. 93, nota 9; Moench 1987, p. 73. (C.G.)

63. Mandylion (Volto Santo). Ignoto pittore greco XVI sec.



63. *Mandylion* (Volto Santo).

Tempera su tavola, cm. 24,5 x 24,5. Lecce, Museo Provinciale. Iscrizioni: IC XC.

La tavoletta, di cui si ignora l'ubicazione originaria, è pervenuta al Museo di Lecce verso gli anni Ottanta del secolo scorso. Essa raffigura la "veronica", su cui e impresso il volto di Cristo passo, incorniciato da lunghi riccioli ritorti e da aureola dorata. Nonostante l'evidente destinazione devozionale (con tutta probabilita si tratta di un'immagine "capoletto"), e opera di discreta fattura, come mostrano il delicato sfumato del volto e la cura minuziosa con cui e resa la capigliatura. Essa e da ascrivere a un pittore greco, attivo presumibilmente a Lecce intorno alla metà del XVI secolo, non immune da risentimenti della coeva pittura veneta tramite la mediazione di dipinti pugliesi.

(C.G.)

65. Madonna con Bambino tra gli arcangeli Michele e Gabriele. Thomas Bathas.



65. Madonna con Bambino tra gli arcangeli Michele e Gabriele.

Tempera su tavola, cm. 108,5 x 87. Barletta (Bari), Museo Civico.

Iscrizioni: In basso a destra: **TOMIOY MHA/0A XEIP.**Sul fregio del maphorion della Vergine: **EN KPOCCwTOIC XPI**...(Psalmi, XLIV, 14) [...guarnite di frange d'oro...].

Sul nimbo delBambino: OwN [colui che e]. Sul cartiglio dell'arcangelo Michele, a sinistra: **AKOYCON OYFATEP K(AI) IAE KAI KAINON TO YC aY K(AI) EH IAA6OY TOY AAOY COY K(AI) TY OIKY TY I1PC** tfov (Psalmi, XLIV, 11) [Ascolta, o figlia, guarda e presta attenzione: dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre].

Sul cartiglio dell'arcangelo Gabriele, a destra: **K(AI) EOEeYMHCEI O BACIAEYC TOY KAAAOY aov OTI AYTOC KYPIOC oY KAI I1POCKYNHCEIC AYT**o (Psalmi, XLIV, 12-13) [Ed il re s'invaghira della tua bellezza: e Lui il tuo Signore: rendigli ossequio].

La tavola e stata acquisita dal Museo Civico di Barletta nel 1987, insieme alle numerose altre che formavano l'iconostasi della chiesa di S. Maria degli Angeli, gia appartenente alla comunità greca della citta. Con quella della chiesa di S. Niccolo dei Greci a Lecce (cat. n. 78), l'iconostasi costituisce l'unico esempio sopravvissuto sino ai nostri giorni di arredo "integrale" d'una chiesa pugliese di rito greco, anche se si deve lamentare l'avanzato stato di degrado delle tavole – tutte bisognose di restauro – che ne ha consentito, in occasione della mostra, un'esposizione solo parziale. La chiesa di S. Maria degli Angeli, fondata nel 1398 a spese di Angelillo de Bertheraymo, trapperio di Barletta (Santeramo 1900-21, p. 98), fu ceduta alla colonia greca, che aveva acquistato una crescente importanza nella citta, nel tardo XVI secolo, e da questa detenuta sino al 1656, quando l'edificio venne chiuso a causa della peste. Con la riapertura del 1660, la chiesa passo sotto la giurisdizione della parrocchia di S. Maria Maggiore – dipendente dalla diocesi di Trani – e abbandono il rito greco a favore di quello latino. Fra il 1722 e il 1772 essa fu detenuta dalle Gesuitelle, stanziate nel conservatorio fondato da Paola della Croce (al secolo Paola Ruggi), monaca del monastero di S. Orsola a Napoli. Con rescritto del 7 luglio 1789 la chiesa passava nuovamente alla nazione greca, cui fu ritolta di forza nel 1842. Ripresa ancora una volta dai greci nel 1861, la chiesa ando incontro a un progressivo degrado, conseguente al rarefarsi della comunita. Dal 1987 l'immobile, insieme a tutte le opere d'arte in esso contenute, e stato acquisito ufficialmente dal comune di Barletta, che ne prevede il restauro e il recupero.

Insieme a quella raffigurante il Pantocrator (cat. n. 66), la tavola che stiamo considerando costituisce indubbiamente il pezzo di maggior interesse. Essa presenta la Madonna a mezza figura, avvolta da maphorion rosso cupo, mentre regge sul braccio sinistro il Bimbo: questi, in posizione frontale, stringe il rotule nella mano sinistra e benedice alla greca con la destra. Nei due angoli superiori della tavola, a sinistra e a destra, sono i busti degli arcangeli Michele e Gabriele, che svolgono filatteri, sui quali sono riportati alcuni versetti del XLIV Salmo, un epitalamio, precisamente quelli che celebrano la sposa.

Il fondo dorato dell'icona e stato ripassato con porporina.

Firmata in basso a destra da Thomas Bathas, l'icona e copia fedele di quella {Chatzidakis 1962, pp. 55-56, fig. 27) che Michael Damaskinos realizzo, probabilmente verso il 1574, per la chiesa di S. Giorgio dei Greci di Venezia, attualmente conservata nel Museo dell'Istituto Ellenico della stessa citta. La sua esecuzione dovra quindi collocarsi dopo il 1574, e comunque non oltre il 1599, anno della morte del Bathas. Come per il prototipo, a sua volta ispirato (Chatzidakis 1962, p. 55) alla Kripti di Venezia, si può ammirare la sapiente articolazione ritmica e l'atteggiamento severamente ieratico delle figure: elementi che si traducono in una possente monumentalita, cui si accompagna un'attenta resa psicologica, soprattutto nella dolcezza un po' triste del volto della Vergine, dai grandi occhi tagliati a mandorla. E evidente nel Bathas la volonta di replicare con assoluta fedelta il modello (probabilmente su indicazione della stessa committenza): le variazioni rispetto al prototipo sono quindi ridotte al minimo e stanno a testimoniare uno stile pittorico piu dolce e sfumato rispetto a quello del Damaskinos, a conferma dell'attributo di divota maniera greca dato all'arte del Bathas (Chatzidakis 1977 b). Nella sua concezione, che mostra la Vergine come madre amorosa e severa al tempo stesso, l'icona non si discosta dalle poche altre opere conosciute del Bathas, in particolare dalla Madonna in trono e dalTrfoJ*-ghitria, entrambe nel monastero dell'Apocalisse a Patmos (Chatzidakis 1977 a, tav. 120, fig. 66 e tav. 123, fig. 79), inserendosi con estrema coerenza nel percorso stilistico dell'artista.

Bibliografia: Gambacorta 1970, p. 11; Chatzidakis 1977 b, p. 244, nota 20.

(CG.)

66. Cristo Pantocrator. Thomas Bathas.



66. *Cristo Pantocrator.*

Tempera su tavola, cm. 110,5 x 86. Barletta (Bari), Museo Civico.

Iscrizioni: **IC XC**. Sul libro mostrato da Cristo: **E?? EIMI TO Φ?C Tov KOCMou O AKOJouOuN EMOI ov MH F1EPIIIATHCEI EN TH CKOTIA AAA'E?EI TO $coC THC ZwHC** (Giovanni, Vili, 12) [Io sono la luce del mondo. Chi mi segue non procede al buio, ma ricevera la luce della vita].

Nei 16 riquadri laterali, dall'alto in basso e da sinistra a destra: **O AF. ΠETPOC; O AΓ. ЛУКАС; O AΓ. МАРКОС; O AΓ. ANДРЕАС; O AΓ. IAKOBOC; O AΓ. ΦWMAC; O AΓ. IAKwBOC O АДЕЛФОФЕОС; O AΓ. АДАIOC; O AΓ. ПАУЛОС; O AΓ. Iw. O ΦЕОЛОГОС; O AΓ. МАТФ0ЕОС; O AΓ. CIMwN; O AΓ. ВАРФОЛОМЕОС; O AΓ. ФІЛІППОС; O AΓ. IAKwBOC O TOY АЛФАIOY; O AΓ. CIMwN IOУДАС.**

I SS. Luca, Marco, Giovanni e Matteo mostrano dei volumi aperti, sui quali si legge, nell'ordine: **ΕΠΕΙΔΠΕΡ ΠΟЛЛОІ ΕΠΕΧΕΙΡΗCAN ANATAEAC**... (Luca, I, 1) [Poiche molti hanno tentato di porre in ordine...].

АРХН ТУ ЕУАГГЕЛІОУ IУ УІОУ ТОУ ФУ (Marco, I, 1) [Inizio dell'E vangelo di Gesu Cristo, figlio di Dio]. **ЕN АРХН НN О ЛОГОС КАІ О ЛОГОС НN ПРОС ТОN ФN КАІ ФС НN О ЛОГОС**... (Giovanni, I, 1) [All'inizio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e Iddio era il Verbo..,]. **ВІВЛОС ГЕNЕСЕwС Iov Kov YIov ДАД YIov**... (Matteo, I, 1-2) [Libro della Genesi di Gesu Cristo figlio di David, figlio...].

Per le modalità d'acquisizione del dipinto da parte del Museo Civico di Barletta e per le notizie relative alla chiesa di provenienza, S. Maria degli Angeli nella stessa Barletta, si rimanda alla scheda precedente (cat. n. 65).

Cristo e rappresentato d'aspetto giovanile, a metà figura. Un lieve scarto della testa e delle spalle verso sinistra ne rompe la rigida frontalita. Indossa tunica rosso scuro e himation bluastro, quest'ultimo solcato da una fitta rete di crisografie. Benedice con la destra, rivolgendo la mano verso il petto, mentre con la sinistra mostra un libro, aperto su un passo del Vangelo di Giovanni. Lungo il bordo esterno del dipinto vi e una fascia a rilievo: sulle bande laterali sono raffigurati, otto per parte, 16 santi, tra cui gli Apostoli, identificati da iscrizioni.

La tavola e stata resa nota dal Chatzidakis (il quale dichiara di conoscerla solo attraverso una riproduzione fotografica) e da lui attribuita a Thomas Bathas: attribuzione che può essere confermata appieno, non soltanto per le peculiarita stilistiche del dipinto, ma anche considerando che la Madonna con Bambino (cat. n. 65), pendant della tavola in oggetto, reca proprio la firma del pittore cretese.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una copia (anche se molto meno fedele all'originale di quanto non sia la suddetta Hodigpitria). e precisamente del Cristo Pantocrator deli'iconostasi della chiesa di S. Giorgio dei Greci a Venezia databile alla prima metà del XIV secolo e considerato un finissimo esempio di pittura d'epoca paleologa (Chatzidakis 1962, pp. 4-6, fig. 1 a colori). Lo studioso, riferendosi all'icona di Venezia, nota come l'iconografia del Cristo, in posizione lievemente asimmetrica e con la mano benedicente rivolta verso il petto, si ritrova sin dal 1259 a Bojana, nella replica ad affresco della famosa icona del Cristo benefattore di Costantinopoli.

Nella tavola barlettana il Bathas, oltre che rendere in forme meno monumentali rispetto al prototipo la figura del Cristo, ne accentua fortemente la componente psicologica, conferendo al volto dai grandi occhi a mandorla, persi in una remota contemplazione, un'espressione triste e sognante. Di notevole finezza, pur nelle ridotte dimensioni, i busti di santi, alquanto variati rispetto al prototipo veneziano. In conclusione la tavola e testimonianza dell'eccezionale capacita, da parte del Bathas, di reinterpretare con accento personale i prototipi, che egli sceglieva spaziando liberamente vuoi nella pittura antica (XII-XIV secolo), vuoi in quella a lui contemporanea (Michael Damaskinos).

Bibliografia: Chatzidakis 1977 b, p. 244.

(CG.)

70. S. Giovanni Elemosiniere. Ignoto pittore cretese (?) XVII sec.



70. *San Giovanni Elemosiniere.*

Tempera su tavola, cm. 30 x 22. Lecce, Museo Provinciale.

Iscrizioni: All'altezza della testa del santo: **Ο ΑΓ. Ιω Ο ΕΛΕΗΜωΝ.** Sul libro aperto: **ΕΙΠΕΝ Ο ΚC. ΠΡΟCΕΧΕΤΕ ΤΗΝ ΕΛΕΗΜΟCΗΝΗΝ ΥΜωΝ ΜΗ ΠΟΙΕΙΝ ΕΜΠΡΟCΦΕΝ Τωv ΑΝΦΝ ΠΡΟC ΤΟ ΦΕΑΦΗΝΑΙ ΑΥΤΟΥC ΕΙ ΔΕ ΜΗΓΕ, ΜΙCΦΟΝ ΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΠΑΡΑ Τω ΠΡΙ ΥΜωΝ Τω ΕΝ ΤΟΙC ΟΥΝΟΙC** (Matteo VI, 1-2) [Guardatevi dal fare l'elemosina alla presenza degli uomini, altrimenti non ne riceverete ricompensa presso il Padre vostro, che e nei cicli].

La tavoletta, di cui non si conosce l'ubicazione originaria, e pervenuta al museo nella seconda metà dell'Ottocento. E probabile che essa debba identificarsi con un'icona acquisita nel 1882, che negli inventari viene indicata erroneamente come S. Nicola.

Si tratta in realtà di S. Giovanni Elemosiniere, il patriarca di Alessandria vissuto tra la seconda metà del V secolo e il 619. Il santo, che ha volto scavato dall'espressione severa, incorniciato da una lunga barba appuntita, e seduto su un basso trono privo di schienale, sul quale e poggiato un cuscino "a caramella". Indossa sticharion, phetonion, omophorion cruciato, epitrachelion e tiene sospeso alla coscia destra Vepigonation. Ha entrambe le braccia sollevate: con la destra benedice alla greca, con la sinistra mostra un libro aperto sul quale si leggono alcuni versetti del brano di Matteo (VI, 1-2) sull'elemosina, a ricordo della grande carita da lui mostrata verso I poveri.

La tavoletta, di cui la Calo notava la "severa eleganza" e la fine esecuzione, fu da lei accostata, su indicazione del Mertzios, a un'altra, firmata da Emmanuel Tzanfournaris e raffigurante la Restaurazione delle immagini, nella collezione Elena Stathatou ad Atene. La studiosa giungeva anzi, pur se cautamente, ad attribuirne la paternità allo stesso Tzanfournaris e a datarla, di conseguenza, entro il 1631, ultima data conosciuta del pittore corfiota, che fu allievo a Venezia di Thomas Bathas.

Pur condividendo una datazione attestata verso il 1620-30, riteniamo pero che le motivazioni addotte suscitino qualche perplessita. Confronti ancor piu pertinenti che con l'opera dello Tzanfournaris ci sembra infatti possano essere istituiti con la tavoletta raffigurante / tre gerarchi nel monastero della Fonte Viva a Patmos, di mano di leremias Palladas (Chatzidakis 1977 a, tav. 50, fig. 71), in cui I santi mostrano le stesse fisionomie severe, gli stessi zigomi larghi, gli stessi stilemi lineari al di sopra delle arcate sopracciliari, la stessa doppia lista che delimita I contorni dell'abito nonche, in uno di essi, la stessa barba lunga e appuntita. Lasciando quindi per ora in sospeso il giudizio sulla paternità dell'icona, possiamo in ogni caso esser certi che essa appartiene a un notevole maestro attivo tra Creta e le isole egee, l'Adriatico e Venezia nei primi decenni del XVII secolo.

Bibliografia: Calo 1968, pp. 23-24; Calo 1969, pp. 25-26; Delli Ponti 1983, p. 65.

(C.G.)

71. S. Giovanni Teologo in trono. Demetrio Ateniese (Atene, XVII sec.)



71. *San Giovanni Teologo in trono.*

Tempera su tavola, cm. 30 x 22. Lecce, Museo Provinciale.

Iscrizioni: *All'altezza della testa del santo*: **Ο ΑΓΙΟC Iw. Ο ΦΕΟΛΙΟΓΟC.** *In basso a destra:* **ΧΕΙΡ ΔΗΜΗΤΡΙΥ ΑΦΗΝΕΟΥ.***Sul libro aperto:* **ΕΝ ΑΡΧΗ ΥΝ** [sic!] **Ο ΛΙΟΓΟC Κ(ΑΙ) Ο ΛΙΟΓΟC ΥΝ** [sic!] **ΡΡΟC ΤΟΝ ΦΕΟΝ ΚΑΙ ΦΕΟC ΥΝ** [sic!] **Ο ΛΙΟΓΟC ΟΥΤΟC ΥΝ** [sic!]... (Giovanni, I, 1) [In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e Iddio era il Verbo; cio era...].

La tavola, di cui si ignora l'ubicazione originaria, e pervenuta al Museo di Lecce nel 1898.

Essa raffigura S. Giovanni Teologo – con indosso tunica verde con tocchi dorati e manto color malva – assise su un trono dall'accogliente spalliera concava, delimitata lateralmente da fasci di lesene e ornata da volute, teste di cherubini e anfore dorate. Il sedile del trono, su cui poggia un cuscino a "caramella" in broccato, e movimentato sulla fronte da modanature, foglie d'acanto e da un'arcatella entro la quale e scolpita la figura di un santo vescovo. S. Giovanni Teologo ha il calamo nella mano destra, mentre con la sinistra mostra un libro aperto. Sul grande suppedaneo del trono e appollaiata un'aquila (suo tradizionale attributo iconografico) e sono poggiati due calamai.

L'icona, firmata da un Demetrio Ateniese non altrimenti noto, fu pubblicata per la prima volta dal Gigli, che la giudicava opera del XIII secolo; piu tardi il Salmi la postdatava al XV secolo, mentre come genericamente tardobizantina figurava nei cataloghi del Museo Provinciale. Nel 1939, in occasione della mostra retrospettiva degli artisti salentini, il D'Orsi ne fissava la datazione al XVI secolo.

Nel 1964 il D'Elia, nell'ammirarne la raffinatezza linearistica e cromatica, la collocava alla fine del XVII secolo e la riteneva una testimonianza della capacita del misterioso autore di innestare elementi occidentali sul ceppo dell'ormai obsoleta cultura tardobizantina. Sostanzialmente concordante il giudizio della Calo, che accostava l'icona a opere di Emmanuel Tzanes, Elias Moschos e Theodoro Poulakis, mettendo comunque in evidenza, accanto alla padronanza prospettica dimostrata dal pittore e alla finezza di esecuzione, inaspettate cadute di tono.

Nel confermare una datazione a circa la metà del XVII secolo, vogliamo comunque notare come il trono sia palesemente ispirato a incisioni tardo manieristiche, se e vero che esso ricorda da vicino quello che compare nel S. Nicola in trono della Pinacoteca Nazionale di Bologna, firmato da un Francesco Sarakenopoulos che risulta gia morto nel 1582 (Angiolini Martinelli 1984, scheda n. 5).

D'altra, parte, nonostante l'origine greca, il pittore si rivela assai "occidentalizzato" nel modo di rendere il modellato del volto e di trattare il panneggio, si che e da presumere che egli possa aver tenuto bottega nella stessa Lecce, dove era assai fiorente la comunità greca raccolta intorno alla chiesa di S. Nicola.

Bibliografia: Gigli 1911, p. 55; Salmi 1919 a, p. 159, nota 1; D'Orsi 1938-39, p. 45; Romanelli-Bernardini 1958, p. 104; Bernardini 1958, p. 26; M. D'Elia in Bari 1964, p. 102; Calo 1968, pp. 22-23; Calo 1969, pp. 24-25; Belli Ponti 1983, p. 65.

(c.G.)

72. Madonna con Bambino (Madre di Consolazione) . Ignoto iconografo adriatico XVII sec.



72. *Madonna con Bambino* (Madre di Consolazione).

Tempera su tavola, cm. 32,5 x 26. Roma, Collezione privata. Restauri: 1964, Soprintendenza di Bari.

La tavoletta proviene dalla chiesa di S. Maria di Palazzo, poco fuori dell'abitato di Rutigliano (Bari), annessa a un convento gia dei Francescani Osservanti, fondato nel 1634 (il complesso e dal 1975 di proprieta privata).

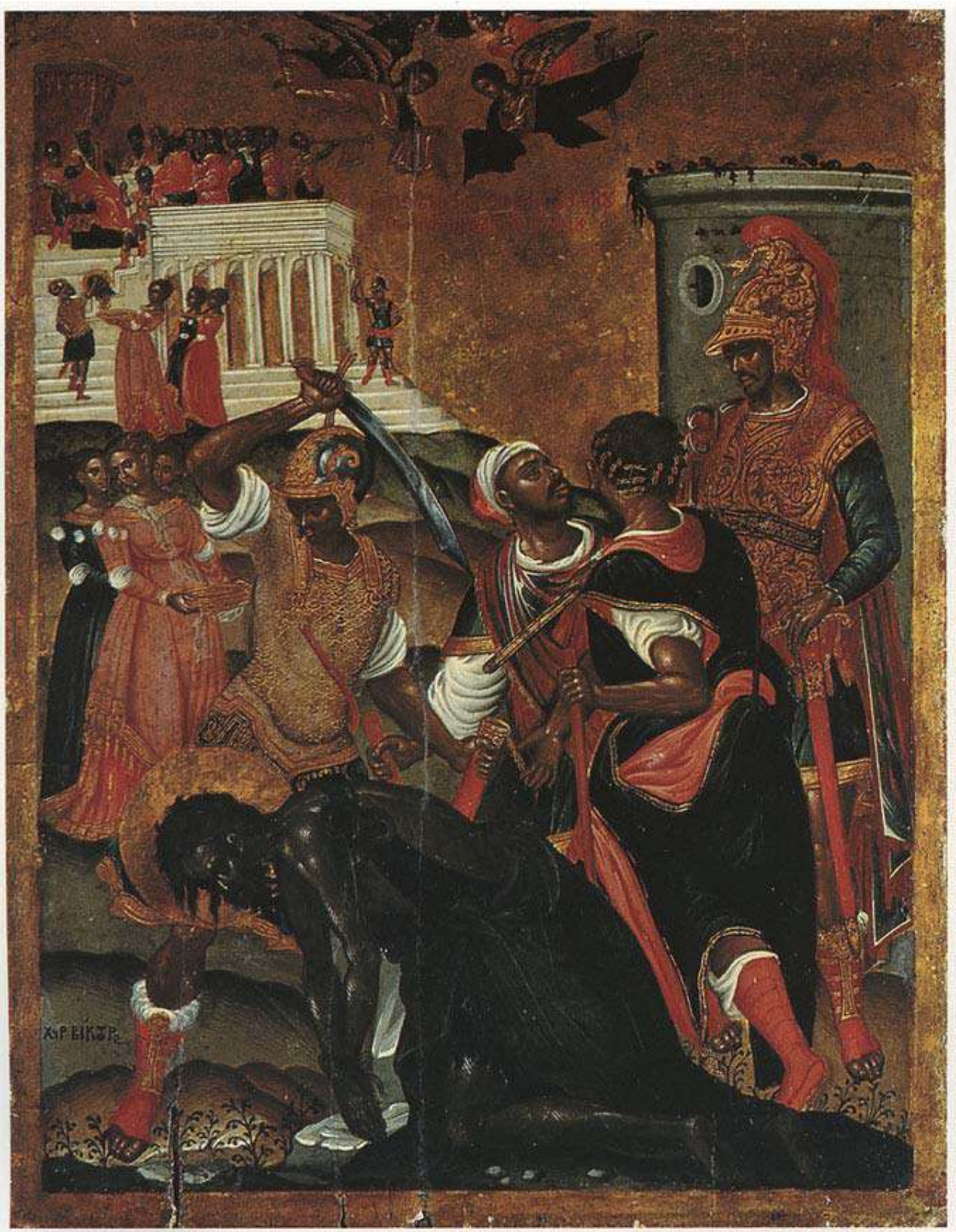
Nella collocazione originaria essa si trovava al centro dell'alzata dell'aitar maggiore, inserita entro una ricchissima cornice in legno intagliato e dorato. Nel corso del restauro del 1964 la tavoletta, preventivamente assottigliata, e stata montata su un supporto di polistirolo e profilata con una moderna cornice a giorno. Dal punto di vista iconografico l'icona segue il tipo della Madre di Consolazione, di creazione occidentale, diffusissimo nel bacino adriatico ma presente anche in Grecia e a Creta. La Vergine indossa tunica bluastra, maphorion rosso cupo e velum trasparente e regge con entrambe le mani il Bambino, con chitone blu-verdastro e himation rosso alla veneta, ornato da crisografie. Questi mostra con la sinistra il globo, mentre con la destra benedice alla latina.

Tratto caratteristico dell'ignoto pittore e la tendenza a conferire monumentalita alle figure dilatandone spropositatamente le forme. La Vergine, in particolare, occupa gran parte della superficie del dipinto. Ma si tratta di un effetto perseguito, piu che ottenuto, dato che esso si risolve in un vacuo gigantismo privo di sostanza. Una simile, bolsa monumentalita si riscontra in un'icona conservata nel Museo Classense di Ravenna, recentemente studiata dall'Angiolini Martinelli (1982, n. 46, p. 125). Oltre il carattere incolto e popolareggiante, accomunano le due icone anche "ilmodo innaturale di raccogliere l'ombra nella parte centrale dei volti e il grosso collo cilindrico totalmente illuminato". Per tali motivi, in analogia con la tavoletta ravennate siamo propensi a collocare l'esecuzione di quella rutiglianese in ambito adriatico, a una data che non può discostarsi molto dalla metà del XVII secolo.

Bibliografia: Cardassi 1877, p. 61; M. e P. D'Elia in Bari 1969, scheda n. 23; Calo 1969, p. 43; AA.VV. 1983, p. 185; Borraccesi 1984, p. 28.

(C.G.)

73. La decollazione del Battista. Victor.



73. *La decollazione del Battista.*

Tecnica mista su tavola, cm. 46 x 34. Bari, Collezione privata. Restauri: Germania Occidentale, 1970 c.

Iscrizioni: *In alto, al centro:* **Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΗC ΚΕΦΑΛΗC Τον ΤΙΜΙον ΠΡΟΔΡΟΜον Κ(ΑΙ) ΒΑΠΤΙCΤου IwANNou.** *In basso a sinistra:* **ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΟΡΟC.**

La tavola, in buone condizioni di conservazione, e presente nella collezione di famiglia dei proprietari da circa due secoli. Se ne ignorano la provenienza originaria e le modalità d'acquisizione. Essa raffigura due momenti legati alla vita del Battista: la decollazione e il festino di Erode (Matteo, XIV, 1-11; Marco, VI, 17-28; Luca, III, 19-20). L'episodio di piu forte carica drammatica e rappresentato in primo piano: il Battista, inginocchiato, con le mani avvinte da una funicella, aspetta il colpo di scimitarra che sta per vibrargli il centurione dietro di lui, in lorica dorata a squame ed elmo ornato da applicazioni d'oro. Accanto a questo, sono due sgherri e un altro centurione, anch'egli con armatura da parata, la mano poggiata sull'elsa della spada. Quest'ultima figura si staglia su una quinta architettonica costituita da una costruzione circolare (la prigione?).

In secondo piano Salome, accompagnata da due ancelle, regge il vassoio nel quale verra posto il capo del Battista. Sullo sfondo e il festino di Erode Aritipa: questi e seduto su un trono con baldacchino, in cima alla scalinata del suo palazzo, attorniato da vari dignitari e sorvegliato da soldati, mentre un tibicine, dal balcone, da l'annuncio della morte del Battista. Ai piedi della scalinata, il centurione e colto nell'atto di posare la testa del Battista nel vassoio portogli da Salome, seguita dalle due ancelle. In alto, al centro, quattro angeli dalle mani velate scendono dal cielo ad accogliere l'anima del Battista. Dal punto di vista iconografico la tavola e del tutto simile ad altre: una, firmata da Franghias Kavertzas, nel Museo dell'Istituto Ellenico di Venezia (Chatzidakis 1962, pp. 87-88, n. 58), un'altra nel Museo del Vetro di Murano (dep. Gallerie dell'Accademia di Venezia), a firma Filoteo Scufo (Manoussakas, 1964), nonche una terza di Theodoro Poulakis. Lo stesso Victor e autore di una replica dello stesso soggetto, datata 1660, che si conserva a Zante (Chatzidakis 1962, p. 147). Alla base di tale composizione, di gusto veneteggiante e con personaggi atteggiati "secondo maniera" (si osservi soprattutto la figura in torsione del carnefice, una vera esibizione di muscoli in contrapposto), e un'invenzione di Michael DamasKinos, cioe la grande tavola raffigurante la Decollazione del Battista nel Cimitero di Corfu, pendant di una Lapidazione di S. Stefano, anche questa fatta oggetto di una replica da parte di Victor.

La felicissima combinazione di retaggi bizantini col piu aggiornato tardomanierismo occidentale e col gusto cromatico veneziano, che costituisce la peculiarita dell'arte del Damaskinos, viene ripresa a distanza da Victor, fedelissirno al prototipo anche nel carattere prezioso e decorativo che egli conferisce all'icona, databile a circa il 1660.

(C.G.)

74. S. Giorgio e il drago. Ignoto pittore bizantineggiante XVIII sec.



74. *San Giorgio e il drago.*

Tecnica mista su tavola, crn. 25,5 x 20. Lecce, Museo Provinciale.

Iscrizioni: In alto: **Ο ΑΓΙΟΕ ΓΕwΡΓΙΟΕ, Ο** *mponaioφogos*

In basso a sinistra: (...)O Magt(. ..) Dia [sic!] \xeigos Znon) [...]

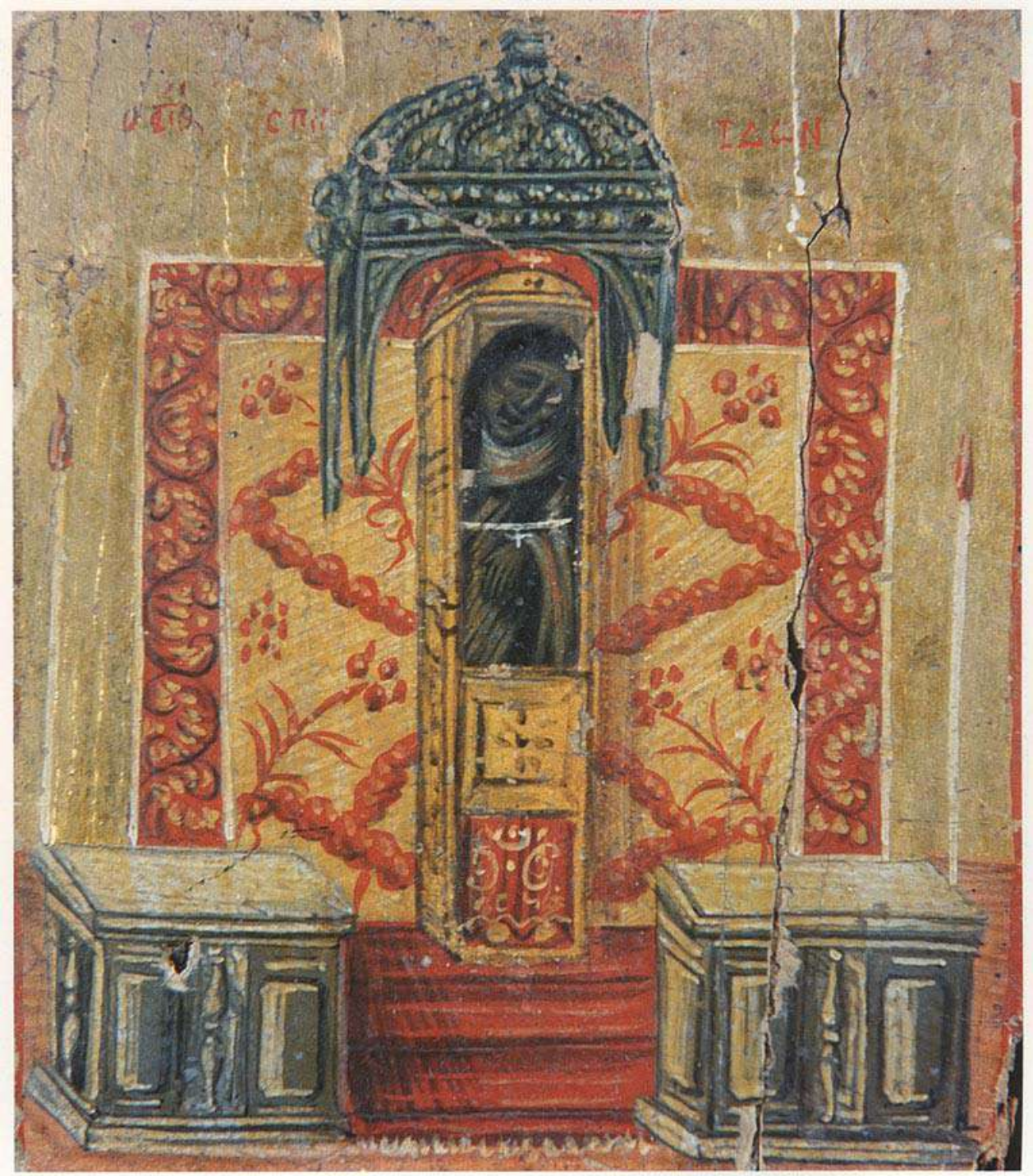
L'iconetta e pervenuta al museo nella seconda metà del XIX secolo. Essa va forse identificata con un dipinto tardobizantino acquistato nel 1881, erroneamente indicato come S, Michele arcangelo. S- Giorgio, vestito di lorica, gonnellino a frange, manto svolazzante e calzari, e issato su un cavallo dalla gualdrappa ornata di perline, e raffigurato mentre infilza con la lancia un drago alato, in primo piano, la cui coda s'attorce alle zampe posteriori del destriero. Con la mano sinistra il santo regge le briglie. In secondo piano, dal verde praticello cosparso di piante stilizzate, che costituisce il piano di posa, emergono due quinte architettoniche. Come testimonia l'iscrizione, purtroppo lacunosa in piu punti, la tavoletta e opera di un pittore greco non identificabile, facente presumibilmente parte della comunità stanziata a Lecce.

La corsivita del segno e le palesi ingenuita dell'impostazione spaziale sono in parte riscattate dalla rutilante cromia e dalla vivace vena narrativa, di tono accentuatamente popolare.

La datazione dell'icona e da porsi intorno alla metà del XVIII secolo.

(C.G.)

76. Reliquia di S. Spiridione. Ignoto iconografo greco del XVIII sec.



76. Reliquia di S. Spiridione.

Tempera su tavola, cm. 15,5 x 13. Lecce, Museo Provinciale. Iscrizioni: **O ЛГIOC СПУРIДwN.**

La tavoletta e pervenuta al Museo Provinciale di Lecce nella seconda metà del secolo scorso. Se ne ignora l'ubicazione originaria.

Il soggetto rappresentato e la reliquia di S. Spiridione (Cipro, secolo IV, vescovo e taumaturgo di Trimithonte), conservata nel Santuario di Corfu a lui dedicato. Tale iconografia, estremamente diffusa, mostra il cadavere del santo collocato in un'edicola coperta da cupola, parzialmente esposto alla vista dei fedeli. La tradizione fa risalire il trasferimento della reliquia di S. Spiridione a Corfu al 1456, poco dopo la caduta di Bisanzio dove sarebbe stata conservata dalla fine del VII secolo sino alla presa della città da parte dei turchi. Dal punto di vista iconografico la nostra tavoletta e del tutto simile a un'altra, di formato ovale e in pessimo stato di conservazione, custodita nei depositi dello stesso museo leccese.

L'opera in esame fa parte di una nutritissima serie di tavole e tavolette, di iconografia identica ma di qualità ineguale, sparse per lo piu lungo la costa adriatica (Museo Correr di Venezia, Musei Civici di Trieste, Museo Nazionale di Ravenna, Museo delle Benedettine a Zara ecc.), testimonianza del culto per il santo che, da Corfu, dove irradiarsi in tutto il bacino dell'Adriatico. A destinazione devozionale e di qualità corsiva, essa può essere assegnata a uno degli iconografi appartenenti alla comunità greca presente a Lecce e datata al maturo XVIII secolo.

Bibliografia: Calo 1968, p. 24; Calo 1969, p. 26.

(C.G.)