

**RAFFAELA TORTORELLI**

## **LETTURA DEL CICLO PITTORICO RUPESTRE ATTRAVERSO LE FONTI LETTERARIE DELLA VITA DEI SANTI**

### **Il simbolismo universale nell'iconografia della *Passione* di s. Margherita di Antiochia e della *Dote alle tre fanciulle* di San Nicola di Myra**

Nelle agiografie latine e greche di Marina/Margherita si narra che la santa, di nobile famiglia pagana, dopo la morte della madre era stata affidata ad una nutrice che l'aveva educata alla religione cristiana, causando lo sdegno del padre, il quale, la cacciò via di casa.

Mentre la santa, con altre giovani vergini era intenta a custodire il gregge della nutrice, fu vista dal prefetto Olibrio che cavalcava da quelle parti e che, invaghitosene per la sua bellezza, ordinò ai suoi uomini di condurla via, per portarla al suo cospetto.

Al seguito della sua incrollabile professione di fede, la giovane fu rinchiusa in una cella per venir, in seguito, torturata.

Visitata in carcere dal demonio, che aveva assunto le fattezze di un drago che provò a divorarla, ma non vi riuscì: la santa, infatti, uscì indenne dal ventre del drago, squarciato da un segno di croce da parte della stessa Margherita<sup>1</sup>.

Condotta nuovamente a subire torture e posta in una caldaia d'acqua la fanciulla sopravvisse a queste prove ed infine fu sottoposta alla decapitazione.

Il frescante ha utilizzato un'intera parete per raccontare le scene del martirio di s. Margherita, tenendo conto delle tradizioni agiografiche scritte.

---

<sup>1</sup> Il confronto si basa sui tre testi letterari presi in esame, ossia: la *Passione* greca di Teotimo, si riporta il testo edito dall'Usener, all'interno del testo troviamo il nome di Metodio; la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, ed.1998, pp. 175-176; ed. 1850, pp. 177-178 ed infine il testo pubblicato da Bonino Mombrizio. Dall'analisi iconografica sul "ciclo agiografico" mottolese emerge comunque una committenza di grande cultura, con una conoscenza sia di testi letterari greci sulla *Passione* di s. Marina sia di testi latini che riportavano la *Passione* di s. Margherita, capaci di unire fra loro i dossier agiografici bilingui e riproporli nei diversi "cicli agiografici" dell'area presa in esame. Nei tre testi esaminati non si fa alcun cenno alla "croce" usata dalla santa come arma per squarciare il ventre del drago che l'aveva inghiottita: cfr. USENER, *Acta Sanctae Marinae...*, op. cit., «... il dragone la inghiotte. Essa impaurita si fece il segno della croce e l'orribile bestia scoppiò, mentre ella, uscita viva dal suo ventre, cominciò a lodare il Signore Iddio...». Anche in Mombrizio ritroviamo il segno di croce per lacerare il ventre del drago.

Nelle raffigurazioni delle torture la santa è sempre rappresentata nuda e ciò che poteva colpire l'osservatore era l'espressione del viso, per niente sofferente, bensì solenne e sereno, proprio di chi è pronto a morire per la fede.



a) S.Margherita in prigione



b) Scena di tortura



c) Scena di tortura



d) Scena di tortura



e) tortura dell'acqua



f) decapitazione

Per celare le parti intime l'artista tende a raffigurare la santa con le gambe unite e strette da lacci; si tratta di un artificio ricorrente nella pittura medievale, dal momento che, negli episodi sacri, la trattazione del nudo<sup>2</sup> non doveva destare scandalo o turbamento. La caduta dell'intonaco non permette di individuare con estrema precisione il tipo di tortura praticato dai carnefici: dai pochi elementi superstiti si notano alcuni strumenti di ferro di tortura e le scene in cui è legata al palo<sup>3</sup>. La prigione (foto a) è rappresentata dal pittore come una torre merlata. Margherita, al centro della scena, probabilmente fuoriesce dal ventre<sup>4</sup> del drago che ha squarciato con un segno di

<sup>2</sup> G. FOSSI, *Fra il Cielo e la Terra. Armonie celesti e "mirabili difformità" del corpo medievale*, in AA.VV., *Il nudo nell'arte – Eros – Natura – Artificio*, a cura di G. FOSSI, vol. I, Roma 2002, p. 49.

<sup>3</sup> Negli *Acta Sanctae Marinae* pubblicata dall'Usener, troviamo le diverse torture inflitte alla santa: «...Olibrio comandò che fosse spogliata e percossa con le verghe... il governatore ordinò che fosse scarnificata con gli uncini di ferro...»; «...il governatore la fece appendere e fece accostare delle torce accese al suo corpo...»; «... il giudice fece portare un recipiente e fattolo riempire d'acqua ordinò di legare la santa e di gettarvela dentro per farla morire annegata...». Nei testi latini troviamo la stessa descrizione della *Passione* sopra menzionata, cfr. nella versione di Mombrizio, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum...*, si veda il testo latino... *Tunc iussit Oliberius quaestionariis suis eam in aere suspendi et virgis subtilibus eam caedi praecepit... Carnifices vero accesserunt et mactabant corpus eius... Praefectus dixit: expoliate eam et in carcere suspendite et incendite eam lampade ardente... Iubet itaque Praefectus afferri vas magnum plenum aqua et ligari pedes et manus beatae Margaritae et ibi eam mortificari*. Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* riporta le stesse torture presenti in altri testi sia greci sia latini, cambiano solo gli strumenti, infatti, attraverso gli oggetti utilizzati per le torture e dipinti dal pittore è possibile risalire alle fonti letterarie utilizzate dall'ideatore del ciclo agiografico, si veda il testo riportato in:... *Tunc praefectus iussit eam in eculeum suspendi et tam crudeliter primo virgis deinde pectinibus ferreis... Corpusque eius facibus ardentibus usque ad intima comburitur ita ut cuncti mirarentur quomodo tam tenera puella tot posse tollerare tormenta... Deinde in vase magno plenum aqua ipsam ligari et poni fecit...*

<sup>4</sup> La capacità di uscire incolume dal ventre squarciato del drago fece sì che nel Medioevo, la santa, fosse invocata dalle partorienti nel difficile momento finale del travaglio, che il più delle volte si rivelava fatale. Nell'Italia meridionale non si riscontra alcun *ex voto* dipinto dedicato a s. Margherita. Abbiamo solo alcuni oggetti che concretano il mezzo col quale la santa compie il suo ufficio come ad esempio la "cintura" con cui essa legò il drago/demonio rappresenta la reliquia più adatta da porsi sul ventre delle

croce. Nelle scene analoghe dipinte nella chiesa di S. Anna a Brindisi compare la nutrice; nella cripta mottolese, invece, l'immagine di quest'ultima sembra essere assente, o probabilmente era raffigurata nella parte superiore del riquadro, completamente distrutto, alla destra di Margherita. Nel testo latino pubblicato dal Mombrizio, la nutrice visita in carcere la santa offrendogli pane e acqua. Nella versione greca di Teotimo e in quella latina della *Legenda Aurea*, la figura della nutrice appare solo ed esclusivamente all'inizio della *Passione* della santa<sup>5</sup>.

L'ultimo riquadro (foto n.12) presenta una complessa scena per descrivere la decapitazione: dietro la colonna è dipinto il boia con la spada, la santa è in ginocchio con le mani congiunte in preghiera.



(foto n.12) – Mottola (TA) Cripta di S. Margherita -  
Decapitazione di s. Margherita



(f) L'angelo regge tra le braccia il capo  
reciso della santa - particolare



(f) Decapitazione di s.margherita-  
particolare

Nei testi agiografici e liturgici, Margherita prega per i suoi persecutori, inoltre, la *Passione* greca, ricorda le conversioni di massa dei presenti (quindicimila) e per tutti

---

partorienti, una devozione popolare diffusasi particolarmente in Francia durante il XIII secolo. Nei testi agiografici non abbiamo alcun riferimento alla "cinta" per legare il drago: nelle fonti greche e latine viene riportata solo la lunga preghiera di Marina prima di essere decapitata con riferimento al libro della sua *Vita* che qualcuno scriverà e leggerà e non alla "cintura" infatti, nella devozione popolare del Mezzogiorno d'Italia, la reliquia utilizzata dalle partorienti e non solo è il libro della *Vita* che avrà un valore di amuleto contro ogni male. Per la devozione in Francia si rinvia a: CLOQUET, *Légende de Sainte Marguerite. Fresques romanes à la cathédrale de Tournai*, op. cit., pp. 32-56.

<sup>5</sup> Nella versione latina pubblicata dal Mombrizio al tomo 2, fol. 103 v. troviamo menzionata sia la nutrice sia il presunto testimone oculare del martirio di Margherita, ossia, Teotimo l'autore della *Passione*: ...*apud S. Margaritam in carcere: Continus (Theotimus) autem erat in carcere et nutrix ejus ministrantes ei panem et aquam...*; cfr. nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, la nutrice e l'autore della *Passione* di Margherita, vengono citati solo all'inizio del racconto: ...*Haec nutrici...*; cfr. Usener, *Acta...*, nel testo la nutrice viene citata solo nella parte iniziale della *Passione*: «...appena nata s. Marina fu affidata per quindici anni ad una nutrice di Antiochia. Morta la madre ebbe ancora maggiori cure da parte della nutrice anche perché era cristiana...».

coloro che invocavano il suo nome. Nella *Legenda Aurea* e nella versione di Mombrizio i convertiti sono cinquemila. Nelle scene della *Passione* è assente la conversione dei presenti al martirio della santa. In basso a destra è raffigurata la testa decapitata, mentre in alto un angelo abbraccia la testa recisa della martire per portarla in cielo (foto *f*), secondo una tradizione della pittura bizantina<sup>6</sup>. Questa particolare iconografia sembrerebbe una contaminazione con la più diffusa, anche nell'Italia meridionale, scena della *Koimesio*, ovvero la *Dormitio* della Vergine, nella cui impaginazione iconografica, al di sopra del letto ov'è distesa la Vergine deferita, si staglia la figura di Cristo con l'*eidolon* della Madre fra le braccia<sup>7</sup>. Inoltre nella *Passione* greca, si accenna a dodici angeli che portano la testa della santa al cospetto del Signore: nella citata scena della Dormizione della Vergine, gli apocrifi greci accennano ai dodici apostoli trasportati presso il cataletto della Vergine su nuvole, accompagnati da altrettanti angeli. Sulla base di queste indicazioni, sembrerebbe che questo particolare episodio abbia preso a modello la scena del Transito della Vergine<sup>8</sup>. Le scene della *Passione* di s. Margherita di Mottola rispecchiano fedelmente i testi agiografici, in modo particolare per la descrizione accurata delle torture (foto *b*, *c*, *d*, *e*): più che il ben dissimulato nudo femminile, sorprende la sadica espressione dei carnefici, notevolmente contrastante con la ieratica impassibilità della martire. Questa estrema contrapposizione degli stati d'animo, descritti ampiamente nella tradizione scritta, è stata probabilmente accentuata dal frescante della cripta di Mottola, in quanto l'efferatezza dei persecutori doveva sicuramente destare nell'osservatore, dei sentimenti di pietà per la vittima, la quale diventa oggetto di ammirazione proprio per l'assoluta fermezza di s. Margherita, contrapposta alla crudeltà dei carnefici. Infatti, il dolore assume una certa positività, diventa il mezzo attraverso il quale un uomo o una donna diventano santi. Si tratta di un dolore non espresso, indicato esclusivamente dagli strumenti che lo procurano (uncini di ferro, tizzoni ardenti, vasche d'acqua) ma sicuramente non era riflesso nel volto della santa (nei testi letterari Marina/Margherita è

---

<sup>6</sup> V. PACE, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secc. XI-XIV)*, in AA.VV., *I bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 45-52.

<sup>7</sup> K. D. KAOKYRIS, *La Madre di Dio nell'iconografia orientale ed occidentale*, Salonicco, 1980, pp. 12-46. Si veda anche G. GARIB, *Le icone della Madre di Dio*, Roma 1987, pp. 10-38.

<sup>8</sup> CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, op. cit., pp. 59-63.

insensibile al dolore causato dalle ferite inflitte dai suoi carnefici) proprio perché il dolore non doveva essere riconosciuto come tale<sup>9</sup>. Quali sono gli elementi assenti nelle scene dipinte del “ciclo” mottolese e presenti invece nei testi agiografici e liturgici? Quali gli elementi contrastanti? Secondo la tradizione letteraria greca e latina nell’ultima parte del processo Margherita deve affrontare nuovi tormenti: fiaccole accese sulle carni, scarnificazione con uncini o lame di ferro e, infine, l’immersione in una caldaia o vasca d’acqua: in questo caso si tratta, evidentemente, di un fraintendimento del passo del testo greco, anche se va sottolineato che la forma della vasca è peculiare delle vasche battesimali monolitiche, e dunque è una forma specifica di una categoria di manufatti (vd. *foto n. 10*) al contrario di quella della scena precedente (vd. *foto n. 8*) in cui la santa è immersa in una vasca cilindrica simile ad una colonna. Proprio in quest’ultima prova la fanciulla invoca lo Spirito Santo che le appare sotto le sembianze di una colomba.



(foto 10) – S. Margherita nella vasca d’acqua



(foto n. 8) Scena di tortura

La tortura della vasca è sempre presente: in questo caso la scena assume un significato religioso particolare, per la forma della vasca simile a un fonte battesimale dove la santa viene immersa nuda e dal quale emerge viva: va sottolineato che la colomba non è mai raffigurata nei dipinti murali presi in esame ma è rappresentata solo nel codice miniato<sup>10</sup> della Biblioteca Civica di Verona<sup>11</sup> della seconda metà del XIII secolo come si può notare dalle due immagini riportate (c.35<sup>v</sup>, c. 37<sup>v</sup>).

<sup>9</sup> C. FRUGONI, *Dacci il nostro dolore quotidiano*, in *Medioevo*, Milano, (agosto 2003), a. VII, n. 8 (79), p. 78.

<sup>10</sup> V. PACE, *Miniatura di testi sacri nell’Italia meridionale al tempo di Federico II*, in AA.VV., *Federico II. Immagine e potere*, a cura di M.S. Calò Mariani-R. Cassano, Bari 1995, pp. 382-503.

<sup>11</sup> Si tratta di un codice miniato della seconda metà del XIII secolo con 21 miniature che decorano la leggenda di s. Margherita (cc. 27r-37v). Il manoscritto veronese fu acquistato dalla Biblioteca Civica nel

[figg. nota 28]



Codice ms. 1853 – c. 35<sup>v</sup>



Codice ms. 1853 – c. 37<sup>r</sup>

Manoscritto italo – greco di Grottaferrata con l'iconografia ispirata alla *Vita* di s. Marina

*Crypt. B. β. VIII, ff. 2<sup>v</sup> – 12<sup>v</sup>*



Va ancora rilevato che la rappresentazione della colomba è invece assente in un altro codice miniato preso in esame, ossia il (*Crypt. B.β. VIII*) un manoscritto italo-greco di Grottaferrata che contiene il *bios* di s. Marina di Antiochia. In questo codice è stato possibile rilevare che la vivace vitalità della cultura greca nel pieno XIII e fino al XIV secolo era ancora presente all'interno di alcuni testi liturgici<sup>12</sup>, anche se l'iconografia delle dieci miniature relative ad alcune scene della sua *Passione* resta comunque di tradizione latina. Si tratta di alcuni libri liturgici trascritti dal copista Georgios

---

1881, una nota di possesso ne denuncia la provenienza dal monastero di Santa Maria Maddalena, al quale era stato assoggettato fin dal 1350 quello di osservanza francescana di Santa Maria delle Vergini che, fra il Due e il Trecento, accoglieva molte giovani dell'aristocrazia veronese. Ciò ha fatto supporre agli studiosi che il codice, viatico per una vita di intensa spiritualità, abbia accompagnato nel convento delle clarisse una giovane nobile veronese. A tal proposito si rimanda agli studi di E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, pp. 171-173. Si veda, recentemente anche il testo *Preghiera alla Vergine con le leggende di s. Giorgio e s. Margherita*. Commentario all'edizione facsimile del Manoscritto 1853 della Biblioteca Civica di Verona, a cura di D. BINI - G. Z. ZANICHELLI-A. CONTÒ, Modena 2007, pp. 12-30, figg. pp. 28-29, con modifiche di Raffaella Tortorelli.

<sup>12</sup> Siamo in un periodo in cui il processo di rilatinizzazione – iniziato sin dall'età normanna – era ormai compiuto.

Taurozes<sup>13</sup>, presbitero e protopapa del XIV secolo, attivo nella città calabrese di Tropea. Il Codice in esame è un manoscritto di piccolo formato che conserva la *Passione* di s. Marina, mutilo all'inizio e alla fine: probabilmente, dato il suo piccolo formato, doveva trattarsi di un tascabile agiografico del 1332-33. Questo codice agiografico completo della *Passione*, del *proprium* innografico e liturgico della stessa vergine e martire, arrivò all'Abbazia di S. Nilo di Grottaferrata solo nella prima metà del XVIII secolo. Esso è molto importante poiché ci attesta l'esistenza di una società ancora grecofona legata alla propria tradizione anche durante il secolo XIV: infatti, non è privo di significato il periodo in questione, dato che sono stati proprio i laici e monaci originari di queste zone a mantenere in vita qualche barlume di greicità. Dal punto di vista iconografico le dieci miniature che rappresentano alcuni momenti della *Passione* della martire antiochiana sono di gusto prevalentemente occidentale e il substrato agiografico evidente è ancora una volta il testo latino del domenicano Jacopo da Varazze<sup>14</sup>. Le dieci scene dipinte all'interno del codice raffigurano alcuni episodi della *Passione* della santa prima di essere decapitata; si può ben rilevare che è del tutto assente la scena del «fonte battesimale» e le scene miniate risultano essere molto vicine al testo latino della *Legenda Aurea*, infatti, abbiamo:



(f. 7<sup>v</sup>) S. Marina rinchiusa in prigione



(f. 8<sup>v</sup>) Apparizione del demone sotto le sembianze di un drago



(f. 9<sup>v</sup>) Marina inghiottita dal drago



(f. 9<sup>v</sup>) Marina fuoriesce dal ventre del drago squarciato da una croce



(f. 10<sup>v</sup>) Seconda apparizione del demone sotto le sembianze di un uomo etiope



(f. 11<sup>v</sup>) S. Marina con un martello schiaccia e atterra il demone



(f. 12<sup>v</sup>) La Santa sconfigge il demone

<sup>13</sup> Il manoscritto è stato studiato da S. LUCÀ, *Giorgio Taurozes, copista e protopapa di Tropea*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», vol. LIII, ( gennaio-dicembre 1999).

<sup>259</sup> Notiamo l'abbigliamento dei personaggi di fattura occidentale, gli strumenti della tortura sono simili a quelli riportati nella *Legenda Aurea*: verghe, pettini di ferro ed infine la santa che atterra e schiaccia il demone sotto il tallone.

- le torture inflitte dai carnefici<sup>15</sup> (ff. 2<sup>v</sup>, 4<sup>v</sup>, 5<sup>v</sup>);
- Marina rinchiusa in prigione (f. 7<sup>v</sup>);
- il demonio sotto le sembianze di un drago visita la santa all'interno del carcere e la divorava (ff. 8<sup>v</sup>, 9<sup>v</sup>);
- la santa si libera lacerando il ventre del drago con la croce (f. 9<sup>r</sup>);
- seconda apparizione del demonio sotto forma di un etiope (f.10<sup>v</sup>);
- vittoria di s. Marina sul demone (ff. 11<sup>v</sup>, 12<sup>v</sup>).

Probabilmente la comunità ellenofona del Mezzogiorno d'Italia, in particolare quella della Calabria, comunque ben diffusa anche in Puglia e Lucania, ebbe il grande merito di aver contribuito alla conservazione, diffusione e trasmissione della greicità sia attraverso alcuni manoscritti o codici liturgici, sia in relazione alla decorazione pittorica delle chiese rupestri. Il bilinguismo all'interno delle chiese prese in esame è visibile nelle iscrizioni lasciate ai piedi dei dipinti, nelle didascalie, negli stessi nomi dei committenti: Sarulo (greco) e Crispulus (latino), ma anche dalla stessa associazione di alcuni santi orientali accanto ai santi più propriamente occidentali in una perfetta osmosi: da ciò possiamo dedurre che entrambe le culture potevano ancora convivere, probabilmente per soddisfare ai bisogni liturgici e devozionali di una comunità ancora caparbiamente legata alle costumanze di tradizione greca, ormai estenuate.

Dal codice italo-greco e dalle stesse testimonianze iconografiche delle chiese rupestri mottolesi emerge la conferma che nel XIV secolo, ancora sopravvive quella sorta di "resistenza" alla latinizzazione della cultura, ormai espressa in tutte le forme, liturgiche, iconografiche e agiografiche<sup>16</sup>.

Le scene dipinte nella cripta di Mottola si rispecchiano nei testi letterari, tranne alcuni dettagli: è assente per esempio la colomba (cfr. *foto nn.8,10*): infatti, nel testo greco la colomba<sup>17</sup> è sempre menzionata, così come nel testo latino pubblicato dal Mombrizio,

---

<sup>15</sup> Nella (foto 2<sup>v</sup>) sono raffigurate le Stelle di Davide (simbolo della stirpe giudaica) e i due carnefici, collocati sullo stesso spazio visivo. Le Stelle di Davide associate alle due figure rappresentano il "male" secondo la tradizione cristiana, la quale identificava nei carnefici il popolo degli Ebrei, uccisori di Cristo.

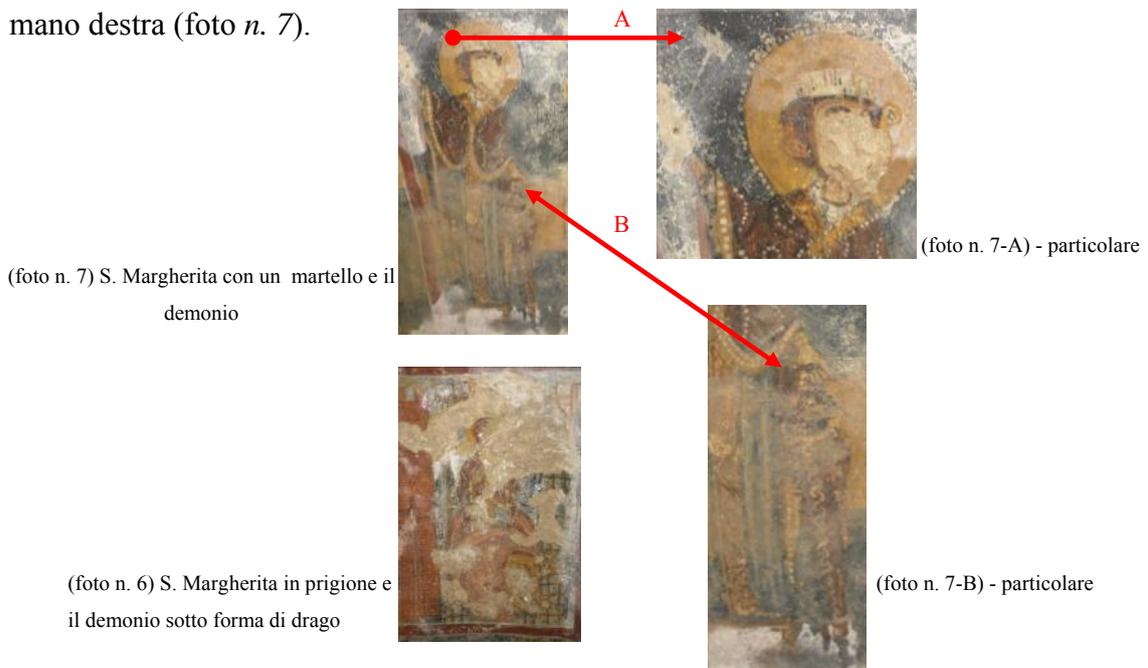
<sup>16</sup> Nell'area apulo-lucana come nel resto del Mezzogiorno d'Italia, circolavano molti testi greci sulla Vita dei santi non solo orientali ma anche occidentali, a tal riguardo si veda: F. DANIELI, *Il rito greco a Galatone. S. Francesco d'Assisi in un codice bizantino del sec. XV*, Galatina 2005, pp. 7-60

<sup>17</sup> Nella *Passione* di Teotimo, la colomba appare a Margherita per tre volte: «... Una luce risplendette nel carcere e nel mezzo apparve una croce la cui cima toccava il cielo e una colomba vi si posò sopra...», «...e di nuovo si senti la voce della colomba che le diceva : ...pace a te, o Marina, e non prenderti

mentre è del tutto assente nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Restando nell'ambito della tradizione agiografica dei testi greci, riferiti dal testo metodiano, lo Spirito Santo le appare sotto forma di una colomba «...e una colomba discese dal cielo portando una corona nel becco... e stendendo le sue ali la tirò fuori dall'acqua ». Nel testo pubblicato dal Mombrizio troviamo: *...Et columba venit de caelo habens in ore suo coronam auream et sidit super beatam Margaritam.*

Un'altra tradizione nasce dalla preghiera che Marina rivolge a Dio durante quest'ultima tortura riportata dal *Menologio di Basilio II*, celebre sinassario costantinopolitano del 980 circa: la santa chiede a Dio la colomba dello Spirito Santo per benedirla e battezzarla con l'acqua nella quale essa è immersa.<sup>18</sup>

L'altro elemento pittorico contrastante con i testi latini presi in esame, quali (Mombrizio e J. da Varazze) è la raffigurazione di s. Margherita con un martello nella mano destra (foto n. 7).



affanno perché io sono con te...», «...e una colomba discese dal cielo portando una corona nel becco...»; anche nel testo pubblicato dal Mombrizio troviamo la colomba che porta nel becco una corona per porgerla sul capo della santa all'interno della vasca piena d'acqua. In tal caso la rappresentazione dell'episodio dipinto nella cripta mottoliese, potrebbe avvicinarsi al testo della *Legenda Aurea*, infatti, Jacopo da Varazze, non fa alcun riferimento all'apparizione della colomba, nell'ultima parte del racconto, l'autore parla solo di una *vox de celo* che assicurava alla fanciulla che ogni suo desiderio (le preghiere fatte da Margherita prima di essere decapitata) era stato esaudito, cfr. *Legenda Aurea*. Va comunque rilevato che nella descrizione dell'episodio della tortura dell'acqua, i testi latini ci descrivono la santa legata con mani e piedi all'interno della vasca, una descrizione diversa dai testi greci in quanto la santa è immersa all'interno del contenitore senza essere legata da corde, infatti essa è descritta nell'atto di benedire tutti i presenti che assistono alla tortura. Dal confronto con i testi esaminati l'episodio iconografico rappresentato nella cripta mottoliese (foto n. 10) si presenta ancora una volta più vicina alla *Passione greca*.

<sup>18</sup> PG, 117, cll.546-547.

Perché ho utilizzato il termine “contrastante”? La scena presente nella cripta è stata letta da alcuni studiosi come un ««rifiuto da parte di Margherita di adorare gli dei del prefetto Olibrio, e il martello rappresenta l’oggetto con cui la martire distrugge le statue pagane»<sup>19</sup>.

Si riscontrano altresì discordanze tra la lettura iconografica effettuata e i tre testi agiografici relativi alla leggenda della santa. Una discordanza è stata individuata nella scena di Margherita col martello tra ciò che riporta la *Legenda Aurea*, la versione pubblicata dal Mombrizio nonché le altre versioni latine, e ciò che invece trasmette l’antica *Passio Marinae* di Teotimo. Nel dossier agiografico latino la santa non regge alcun martello; nel testo greco, invece, la santa regge un martello di bronzo nell’atto di colpire il demonio, episodio connesso alla seconda apparizione, infatti, così recita lo scritto: «... e Marina, voltandosi vide un martello di bronzo e afferrandolo colpì con esso la fronte di lui» cioè (del demonio n.d.a)<sup>20</sup>. Nel riquadro in basso (foto n. 7 – primo pannello del registro inferiore) si scorge una piccola figura: il pessimo stato di conservazione degli affreschi non permette di stabilire quale sia la figura dipinta dal pittore anche perché stando alla leggenda sia greca che latina, nella seconda apparizione il demonio si manifesta alla santa non come drago (cfr. foto n. 6 – sesto ed ultimo pannello del registro superiore) ma sotto le sembianze di un uomo, di un etiope. Presumibilmente, il pittore ha voluto rappresentare la seconda apparizione del demonio, anche perché sembra che la scena sia consequenziale alla prima raffigurazione della santa inghiottita dal drago<sup>21</sup> (cfr. foto n. 6) e dunque questa particolare scena si concilia perfettamente con il testo della *Passione* greca. Il “martello” non figura in nessun testo o versione latina; forse il pittore, o meglio il committente, era a conoscenza dei testi greci più antichi della *Passione* della martire; l’ipotesi, comunque, è che si tratti di una errata lettura della scena.

Si può dunque concludere che il committente fosse a conoscenza dei testi agiografici sia greci sia latini della *Passione* di Marina/Margherita, visto che la rappresentazione e la corretta sequenza delle scene dipinte non sono casuali, ma tengono conto proprio della tradizione agiografica scritta.

---

<sup>19</sup> In merito alla lettura iconografica effettuata da alcuni studiosi sulle scene del martirio della santa, si veda AA.VV., *Arte della Civiltà rupestre*, in *Umanesimo della pietra*, op. cit., pp. 96-98.

<sup>20</sup> USENER, *Acta Sanctae Marinae*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Un thème iconographique peu connu : Marina assommant Belzébuth*, in «Byzantion XXXII», fasc. 1 (1962), pp. 251-259.

Si deve in ogni modo evidenziare che, se il “ciclo mottolese” è ascrivibile al XII secolo, in questo periodo cominciano ad affermarsi modelli di gusto occidentale.

In conclusione, si può ben rilevare come, all’interno della chiesa rupestre di S. Margherita di Mottola, i due poli, Oriente ed Occidente, convivono e si sovrappongono sia nelle testimonianze pittoriche sia nelle testimonianze agiografiche circa la leggenda della martire poiché in queste aree esaminate, la santa era conosciuta con entrambi i nomi di Marina e Margherita. In tal senso va rivelato quel bilinguismo presente all’interno della cultura rupestre, infatti, ciò che si può ipotizzare, alla luce degli esiti finali dell’analisi effettuata, è che circolavano testi sia greci sia latini: in questo periodo, fino a tutto il Medioevo, ed oltre, sono attivi copisti greci legati sia al celebre monastero di S. Nicola di Casole<sup>22</sup> presso Otranto, distrutto dai turchi nel 1480, in relazione alla cui biblioteca le fonti parlano anche di un registro di prestiti di libri greci, sia a circoli laici attestati in specie nel territorio dell’attuale Grecia Salentina – Martano, Carpignano, Calimena e via dicendo – dove copisti celebri come Sergio Stiso (I metà del XVI secolo) scrivono ancora in greco<sup>23</sup>.

A tal punto sembra doveroso sfatare definitivamente il mito di una “cultura rupestre” o di una “iconografia sacra rupestre” subalterna o inferiore a quella urbana.

---

<sup>22</sup> O. PARLANGELI, *Il monastero di San Nicola di Casole, centro di cultura bizantina in Terra d’Otranto*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata» V (1951), pp. 30-45.

<sup>23</sup> C. DAQUINO, *Bizantini in Terra d’Otranto. San Nicola di Casole*, Lecce 2000, pp. 5-28.

## **Il simbolo universale dell'iconografia nicolaiana: *Praxis de tribus filiabus* nella pittura rupestre**

Quando ci troviamo di fronte ad un'immagine che riproduce un vescovo, il quale regge tre sfere d'oro, si può concludere con certezza che quel vescovo è s. Nicola di Myra o di Bari.

Questo è il simbolo universale dell'iconografia nicolaiana, poiché si riferisce all'episodio della dote donata dal santo al padre di tre fanciulle povere.

Il primo agiografo che raccontò tale episodio fu Michele Archimandrita, autore della prima biografia di s. Nicola (IX secolo). Egli riporta il racconto come un esempio concreto di tutte le attività caritative che il giovane Nicola era solito compiere. L'agiografo non cita la sua fonte ma possiamo ritenere che si sia rifatto – come per altri episodi – alla tradizione orale.

Il racconto presenta alcuni caratteri di leggenda: il numero tre – che ricorre spesso e che potrebbe alludere alla Trinità, negata dagli ariani, motivo per cui Costantino stesso indisse, nel 325, il primo Concilio Niceno, e spiegherebbe anche la presunta presenza di Nicola a Nicea, e l'episodio di Costantino e Ablabio nella *Praxis de stratelatis* –, la bellezza straordinaria delle tre fanciulle, ma allo stesso tempo, conserva molti elementi di storicità<sup>24</sup>.

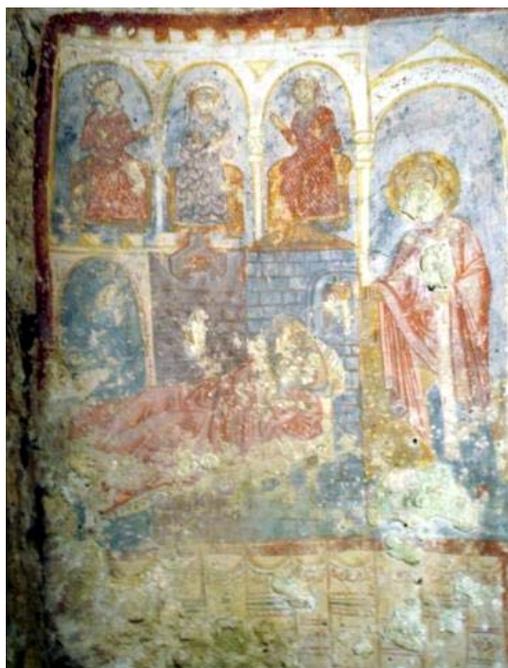
A giudicare dal modo con cui quest'agiografo dipana il racconto, si potrebbe affermare che ci troviamo di fronte al primo fatto storico riportato per esteso. Ecco come l'Archimandrita narra l'episodio della dote:

«C'era dunque un uomo che traeva i suoi natali da genitori illustri e nobili, e che abitava nei pressi della casa del santo. A causa dell'insidia e del livore di Satana che sempre invidia coloro che hanno scelto di vivere nella via di Dio, essendo egli caduto in breve tempo in grande povertà ed angustia, e dalla felicità sprofondato in estrema miseria, ed avendo egli tre figlie bellissime, era intenzionato a farle praticare la prostituzione, allo scopo di procurare a sé e alla sua famiglia il necessario per vivere. Nessun ricco era infatti disposto a prenderle in moglie a causa della loro povertà. Persino quelli di più bassa e mediocre condizione sociale, che avevano dei beni, si astenevano dal corteggiarle. Per la qual cosa, volendo provvedere alla sua salvezza e non sperando nell'aiuto di Dio, che si ottiene per mezzo della pazienza e delle suppliche, deliberò di esporre le sue figlie ad una simile vergogna<sup>25</sup>».

---

<sup>24</sup> G. CIOFFARI, *Elementi narrativi dell'iconografia nicolaiana*, in «*Vicoli e Santi*», Bari 1982, p. 6.

<sup>25</sup> Cfr. M. ARCHIMANDRITA, *Vita per Michaëlem*, cap. 10, in M. T. BRUNO, *S. Nicola nelle fonti narrative greche*, CSN, Bari 1985, p. 22.



(foto n.13) – Mottola (TA) Cripta di S. Margherita  
– Praxis de Tribus Filiabus di s. Nicola di Myra

Il racconto non è corroborato da altre testimonianze, né ci è pervenuto un qualche frammento del testo originale che certamente doveva far parte di una antica vita del santo (IV – V secolo)<sup>26</sup>.

La *Praxis de tribus filiabus* ci è giunta in tre principali versioni: bizantina (Michele Archimandrita – VIII -IX secolo), sinaitica (composta da un Anonimo – VI – VIII secolo), etiopica (nel Sinassario – X – XIII secolo) ed è l'unico episodio della Vita di Nicola anteriore alla sua elezione episcopale. La narrazione più nota, oltre che la più retorica, è quella bizantina di Michele Archimandrita.

La storicità riguarda solamente la sostanza del racconto poiché resta del tutto discutibile il numero delle fanciulle in questione: tre (come vuole la tradizione bizantina), due (la sinaitica) o quattro (l'etiopica).

La semplicità e la drammatica forza di persuasione hanno fatto di questa leggenda un tratto distintivo di ogni Vita di Nicola, tanto in Oriente come in Occidente<sup>27</sup>, e fu il primo episodio ad essere drammatizzato, anzi, fu il primo dramma medievale non liturgico.

---

<sup>26</sup> CIOFFARI, *S. Nicola nella critica storica*, op. cit., pp. 35-52.

<sup>27</sup> JONES, *S. Nicola biografia di una leggenda*, op. cit., pp. 43 – 55.

Prima di passare alla rappresentazione del miracolo nicolaiano dipinto nella cripta mottolese conviene soffermarsi meglio sugli elementi storici del racconto.

Tutti gli agiografi greci e latini, dopo aver narrato gli anni dell'infanzia e prima di riferire l'unico episodio antecedente l'episcopato, affermano che Nicola restò orfano<sup>28</sup> e che ereditò un'immensa ricchezza. È proprio sullo sfondo della narrazione circa la personalità di Nicola, descritto come un giovane attivo nella carità, che la tradizione ci ha fatto pervenire notizia dell'episodio di cui egli fu protagonista. Nella parte introduttiva del racconto, l'agiografo, ci mette in contatto con alcune realtà del mondo antico, come per esempio sulla diffusione della prostituzione, caratteristica delle città portuali<sup>29</sup>. A Patara un padre – del quale non conosciamo il nome – ha tre figlie, anch'esse destinate ad essere anonime.

Da una solida agiatezza economica, è caduto in grande miseria e non riesce a procurare il sostentamento alle figlie le quali, a causa della povertà, non riescono neanche a trovare marito, e dunque la soluzione più comune resta la prostituzione. Tra l'altro, il ricorso alla prostituzione come mezzo di sostentamento era favorito sia dal fatto che il guadagno era facile, sia dal ruolo secondario giocato dalla donna nella società antica<sup>30</sup>.

L'agiografo, dopo aver descritto la penosa situazione e il deprecabile proposito del vicino di Nicola, cerca di ricostruire il legame tra la situazione oggettiva e la conseguente drammaticità del caso da una parte, e l'inizio dell'azione del giovane Nicola dall'altra, ricorrendo subito all'intervento divino. Il santo sembra agire dietro la spinta di Dio e, più che protagonista, appare soltanto come strumento nelle sue mani.

Quale sia stata la spinta prevalente – moralistica o sentimentalistica – non viene precisata, ma l'azione del santo si distingue attraverso la modalità scelta per portarla a compimento. Sicuramente s. Nicola rammentava la parola del Vangelo che, a proposito dell'elemosina, aveva sottolineato l'importanza del non attendersi gratitudine e di non cercare nessuna gratificazione psicologica: «Non sappia la tua sinistra ciò che fa la

---

<sup>28</sup> G. CIOFFARI, *Le tre fanciulle*, in «Agiografia IV Nicolaus Myram 3», in BAV, p. 145.

<sup>29</sup> *ivi*, pp. 146 – 148.

<sup>30</sup> Per entrare nell'atmosfera del racconto della «dote alle tre fanciulle» descritto dall'agiografo è utile rifarsi a Luciano di Samosata, scrittore di poco più di un secolo anteriore a s. Nicola. Nei *Dialoghi di Cortigiane* la situazione è molto simile, solo che, il protagonista del racconto è la madre e non il padre. Si veda a tale riguardo: LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi di Cortigiane*, traduzione e note a cura di A. LAMI – F. MALTOMINI, Milano 1986, pp. 361, 363.

destra<sup>31</sup>». Nicola, deciso a far recedere il padre dalla sua decisione, e a salvare le figlie, è pronto ad agire, ma in modo che la sua elemosina rimanga segreta, non conosciuta da alcuno:

«Senza recarsi da lui e senza fermarsi a soppesare la quantità del dono o le parole di conforto, deciso a liberare quello dalla turpitudine e allo stesso tempo a non suonare la tromba sulla sua elemosina, agendo con cautela, raccolse in un panno una somma sufficiente in monete d'oro, di nascosto la gettò per la finestra nella casa di quell'uomo, e in fretta tornò a casa sua...<sup>32</sup>».

Il termine usato da Michele Archimandrita a proposito del denaro gettato attraverso la finestra è *apódesmon*; in Metodio si trova il termine di *apocómbion*. Sono termini che indicano un tipico sacchetto o precisamente “benda legata” in cui si potevano mettere delle monete e che, legandolo nella parte superiore, formava una sorta di sacchetto o borsellino, molto diffuso, successivamente, nelle corti medievali. Nei testi latini troviamo il termine “panno”<sup>33</sup>.

La conclusione è che le tre sfere o palle d'oro corrispondono storicamente alle monete d'oro avvolte e legate dal santo in un panno.

In ambito iconografico, il simbolismo delle tre sfere, che richiama l'episodio della dote alle tre fanciulle, è quello maggiormente diffuso<sup>34</sup>.

Tutto il racconto, cui fanno riferimento anche Dante Alighieri e s.Tommaso d'Aquino<sup>35</sup>, procede con una certa genericità dovuta proprio dalla lontananza del narratore dai fatti riferiti.

---

<sup>31</sup> Si riporta il testo completo del Vangelo: «Quando dunque fai l'elemosina, non suonar la tromba avanti a te, come fanno gli ipocriti nelle sinagoghe e nelle piazze, per essere onorati dagli uomini. Vi dico in verità che costoro hanno già ricevuto la loro ricompensa. Quando tu fai l'elemosina invece, non sappia la tua sinistra quel che fa la tua destra, in modo che la tua elemosina resti segreta, e il Padre tuo, che vede nel segreto, ti ricompenserà» (Matteo, VI, 2 – 4).

<sup>32</sup> Cfr. *Vita per Michaëlem*, cap. 13 – 17, in BRUNO, *S. Nicola...* op. cit., pp. 24 – 27.

<sup>33</sup> Nella *Legenda Aurea* troviamo *...et massam auri panno involutam in domum...* (Appendice, p. 202); cfr. nella *Vita Sancti Nicolai* di Giovanni Diacono, ff. 25 v-31 (BHL 6150) abbiamo: *... sumens non modicum aurum ligansque in panno...* (Appendice, p. 198) così come nel confronto con le versioni successive, per esempio del Mombrizio (pp. 296-306) prima edizione, ante 1500; nella versione del Falconio, *Vita Sancti Nicolai episcopi...* del 1751, pp. 43-45 n. 8-11, pp. 89-91, n. 5-8, troviamo invece «... massa d'oro...».

<sup>34</sup> CIOFFARI, *Elementi narrativi...*, op. cit., p. 8.

<sup>35</sup> DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Purgatorio*, canto XX, vv. 31 – 33, op. cit. Dante, sta attraversando il girone degli avari e dei prodighi, sente la voce di Ugo Capete che narra tre grandi esempi di povertà (la Madonna e il console romano Fabrizio) e di liberalità (s. Nicola). Riguardo a quest'ultimo così si esprime il poeta: «Esso parlava ancor della larghezza, che fece Niccolò alle pulcelle, per condor ad onor lor giovinezza». A questo episodio fa riferimento anche s. TOMMASO D'AQUINO, nella *Summa*

Il Jones, ha dato una interpretazione favolistica al racconto in questione, definendolo come «una bella fiaba inserita nella Vita di s. Nicola per glorificarlo maggiormente»<sup>36</sup>.

L'intenzione di Michele Archimandrita nel narrare questo episodio potrebbe essere stata – come sostiene il Jones – «quella di una propedeutica agli ordini sacri»; non è peraltro del tutto impossibile e non può essere esclusa, ma va anche sottolineato che in tal caso, l'agiografo non ha mai menzionato il fatto che Nicola stava per diventare sacerdote o vescovo. Infatti, nel racconto, il santo è semplicemente descritto come un giovane laico, attivo nell'esercizio della carità.

In ogni caso il problema di fondo è quello di ricercare l'origine del racconto, se cioè la tradizione è da considerarsi come elemento di trasmissione di un fatto realmente accaduto.

Va subito detto che questo episodio della Vita di s. Nicola, non essendo un miracolo ma semplicemente un atto di carità potrebbe essere molto verosimile, anche se ciò non è sufficiente ad un pronunciamento canonico a favore della sua storicità<sup>37</sup>.

La storicità del racconto è data dal fatto che l'agiografo riporta una tradizione della Licia, in quanto l'usanza di offrire la dote alle fanciulle povere in Licia non era una novità. È noto il caso di Opramoas, grande mecenate di Rodiapolis che, fra le tante sue iniziative benefiche, aveva considerato anche quella di donare la dote a fanciulle povere<sup>38</sup>, analogia, questa, che potrebbe favorire la veridicità dell'episodio; il protagonista del racconto, pur seguendo materialmente l'esempio del grande mecenate, attua il suo gesto secondo una modalità ben diversa, cercando di non far conoscere a nessuno la bontà del suo gesto:

---

*Teologica*, II<sup>a</sup> - II<sup>ae</sup>, q. 107, a.3, rispondendo al quesito «Se l'ingratitude sia sempre peccato mortale». Ecco il testo: *...Ad quartum dicendum quod ille qui ignorat beneficium non est ingratus si beneficium non recompenset, dummodo sit paratus recompensare si noscet. Est autem laudabile quandoque ut ille cui providetur beneficium ignoret: tum propter inanis gloriae vitiationem, sicut beatus Nicolaus, aurum furtim in domum proiciens, vitare voluit humanum favorem; tum etiam quia in hoc ipso amplius beneficium facit quod consulti verecundiae eius qui beneficium accipit.*

<sup>36</sup> C. W. JONES, *Saint Nicholas of Myra*, op. cit., p. 57. Secondo il Jones, nello stile quasi omiletico, l'agiografo, ha voluto descrivere il «tipo di giovani istintivamente buoni e caritatevoli» da cui doveva essere tratto il clero.

<sup>37</sup> È il quarto degli errori del metodo agiografico segnalati dal Delehay, *Les légendes hagiographiques*, op. cit., pp. 210 – 211.

<sup>38</sup> Opramoas, vissuto un secolo e mezzo prima di Nicola, era un uomo generoso, anche se i suoi scopi non erano del tutto “evangelici”, tant'è vero che di questa sua generosità, lasciò testimonianze scritte ovunque. Si veda G. CIOFFARI, *Agiografia in Puglia: i santi tra critica storica e devozioni popolari*, Bari 1991, p. 27.

«... Raccolse in un panno delle monete d'oro, di nascosto, lo gettò dalla finestra, nella casa di quell'uomo...».

Effettuando un'analisi dei testi scritti, nella tradizione agiografica non sembrano esistere casi analoghi circa il particolare della “finestra”.

Da questo primo episodio della Vita del santo emerge il carattere e la personalità del giovane Nicola; in lui molto vivo è il principio evangelico, principio che vede la persona rapportarsi in modo positivo al prossimo e questo sarà uno degli aspetti peculiari della figura del grande Taumaturgo.

**Descrizione della *Praxis de tribus filiabus* di s. Nicola  
(Cripta di S. Margherita di Mottola)**

La rappresentazione del miracolo di s. Nicola e *la dote alle tre fanciulle* in ambito rupestre pugliese è documentata solo a Mottola e ad Andria. L'antichità della tradizione relativa all'episodio della Vita del santo, avallata come si è già evidenziato, dalle tre fonti: bizantina, sinaitica ed etiopica, ci spinge ad accettare almeno la sostanza storica poiché resta discutibile il numero delle fanciulle<sup>39</sup>.

Per la descrizione del dipinto e il confronto con i testi scritti<sup>40</sup>, è stata utilizzata, come fonte agiografica, quella bizantina tratta da Michele Archimandrita, *Vita per Michaëlem (10 – 17)* composta tra l'814 e l'842, quella di Metodio ossia *Methodius ad Theodorum* – entrambi i testi sono stati tradotti nei primi anni Ottanta del Novecento da Maria Teresa Bruno<sup>41</sup> –, ed infine non potevano mancare le fonti latine quali la *Vita Sancti Nicolai* di Giovanni Diacono e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze.

La scena dipinta nella chiesa rupestre mottoliese (cripta di S. Margherita, foto n. 13) rappresenta il momento della scoperta, da parte del padre, del gesto benefico compiuto da Nicola durante la sua terza ed ultima visita notturna:

«...L'uomo, dopo aver sposato la seconda figlia, nelle notti seguenti vegliava vigile, fermamente convinto che colui che aveva offerto di nascosto tanto oro alle prime due sorelle, avrebbe donato la dote anche per la sua terza figlia, e così avvenne. Infatti, s. Nicola, una notte lanciò attraverso la finestra un terzo dono in oro, uguale a quelli gettati prima...».

---

<sup>39</sup> Come si è già riferito nel paragrafo precedente, nella fonte bizantina le fanciulle in questione sono tre anziché due come vuole la tradizione sinaitica, o quattro secondo quella etiopica. A tal riguardo si rinvia al cap. III della tesi, pp. 52-65.

<sup>40</sup> Il confronto si basa sui quattro testi di Michele Archimandrita, di Metodio, di Giovanni Arcidiacono e di Jacopo da Varazze (Appendice, pp. 186-203).

<sup>41</sup> BRUNO, *S. Nicola nelle fonti...*, op. cit., pp. 16 – 47.

Il frescante ha utilizzato schemi iconografici ben consolidati, come dimostrano le altre raffigurazioni analoghe:



a) *Le tre fanciulle sotto un loggione* - particolare



c) *S. Nicola getta le monete d'oro*  
- particolare



b) *Il padre dormiente* - particolare

- a) le tre ragazze compaiono alla vista di tutti sotto un loggione;
- b) all'interno dell'abitazione c'è il padre delle tre fanciulle sdraiato lateralmente ma sveglio
- c) S. Nicola getta le monete d'oro all'interno della casa; questa è sormontata da una cupola e da una piccola finestra, dove è visibile la mano del santo che getta le monete.

Nel dipinto, il santo è collocato all'esterno della casa ed è in piedi; con la mano destra stringe il sacchetto delle monete; indossa l'*omophorion* e il *phelonion*; la testa è circondata da un'aureola.

Nel confronto con i testi agiografici emerge un solo elemento contrastante.

Nella tradizione agiografica, l'episodio della dote alle fanciulle è antecedente alla sua elezione a vescovo, anzi è l'unico episodio della Vita del santo riferito al periodo in cui egli era semplicemente un «giovane laico caritatevole»; infatti, i testi greci e latini sottolineano più volte sia lo stato laicale sia lo *status* sociale del santo, e si parla delle ricchezze ereditate dopo la morte dei suoi genitori. Nel dipinto mottoliese, s. Nicola è raffigurato in abiti vescovili, elemento contrastante con i testi scritti, nei quali l'agiografo non specifica se Nicola fosse un sacerdote o vescovo, tenuto conto che, nel racconto, egli parla di un «giovane Nicola dall'animo istintivamente buono e caritatevole».

Considerando peraltro altre scene analoghe, ma di contesti non rupestri, si constata che il santo è rappresentato quasi sempre in abiti vescovili, ormai anziano e con la testa circondata da un'aureola. Qual è dunque il significato di questo episodio?

La risposta può essere rinvenuta negli atti rituali<sup>42</sup> che in Puglia accompagnano la festa di s. Nicola.

Al 6 dicembre – data in cui si rievoca la sua morte –, è associato il rito delle nubili: nella città di Bari è ormai un'usanza che tutte le fanciulle in età da matrimonio si rechino ad assistere alla prima messa celebrata alle cinque del mattino, cui segue il giro intorno alla cosiddetta “colonna miracolata” nella speranza di trovare un marito entro l'anno. Inoltre, si tratta di un episodio che compare già nella Vita di Nicola, egumeno di Sion, del VI secolo, che gli agiografi successivi attribuiranno a s. Nicola di Myra<sup>43</sup>.

Va rilevato che un fatto determinante è dato dalla forte convergenza e congruenza di ciò che sappiamo dalla storia e di ciò che ci è stato tramandato sulla Vita di s. Nicola. L'episodio della dote matrimoniale, fornita di nascosto alle tre fanciulle, rispecchia effettivamente le usanze della Licia, dove una ragazza per sposarsi doveva possedere una dote sufficiente. In tale contesto, si spiega sia l'eccezionale generosità del giovane Nicola, ma soprattutto quell'adesione radicale al precetto evangelico di «fare l'elemosina restando nell'anonimato». Meno numerosi sono i racconti popolari relativi al mondo delle fanciulle da marito. Tuttavia, la protezione di Nicola per le fanciulle è sempre stata universalmente riconosciuta e trova la sua giustificazione proprio in

---

<sup>42</sup> La tradizionale festa patronale ha luogo il 9 maggio, giorno dell'arrivo nella città di Bari, dei marinai e della conseguente traslazione delle ossa del santo. Si rimanda a BRONZINI, *La Puglia e le sue tradizioni*, op. cit., pp. 20-52.

<sup>43</sup> CIOFFARI, *San Nicola nella critica storica*, op. cit., pp. 34-63.

questo celebre episodio. Da qui nacque quell'elemento peculiare, una sorta di DNA iconografico che consente di identificare il santo a qualsiasi latitudine, cioè le «tre sfere d'oro» poste sul Vangelo<sup>44</sup>.

Chiunque abbia ammirato un ritratto di s. Nicola avrà subito notato che gli attributi iconografici che lo connotano sono il Vangelo con le tre sfere d'oro e il fatto che esso indossi il costume episcopale.

Anche nella cripta omonima di Mottola il santo è raffigurato con il pallio, il pastorale e il Vangelo.



Dal punto di vista propriamente religioso le tre sfere dovrebbero rappresentare le tre virtù teologali: fede, speranza e carità anche se, nella mentalità popolare, le sfere raffigurate sul Vangelo simboleggerebbero unicamente il miracolo della «dote alle tre fanciulle».

<sup>44</sup> N. P. ŠEVČENKO, *San Nicola nell'arte bizantina*, in AA.VV., *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, op. cit., pp. 61-64; cfr. *Lexikon des Mittelalters*, VI, op. cit., pp. 1173-1176; B. VON ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, op. cit., pp. 46-50.