

RAFFAELA TORTORELLI

**I CICLI AGIOGRAFICI RUPESTRI E LE FUNZIONI DEVOZIONALI
COMUNI ALLE IMMAGINI SACRE. TESTIMONIANZE
PITTORICHE NELL'AREA APULO-LUCANA**

**Confronto tra i “cicli agiografici” di Mottola e le testimonianze pittoriche
di Bisceglie – Casaranello – Andria – Laterza – Melfi**

Nello studio dei cicli agiografici rupestri è stato possibile effettuare svariati confronti in ambiti strettamente legati ai culti dei santi le cui Vite, campivano sui muri di numerose cripte dell'Italia meridionale.

Si è ritenuto, a questo punto, opportuno effettuare alcuni confronti con altre scene agiografiche affrescate in ambito rupestre, sempre in riferimento all'area apulo-lucana .

Tale collazione interessa alcune icone agiografiche dipinte nel corso del XIII-XIV secolo nell'ambito di queste due regioni¹.

Si tratta di episodi conservati sia all'interno di alcune chiese rupestri, sia in quelle *sub divo*, in cui è campito un santo/a al centro, accompagnato da episodi della sua vita disposti in piccoli riquadri.

Le icone agiografiche rivestono un duplice ruolo: assolvere alle funzioni devozionali comuni alle immagini sacre e mostrare l'importanza di una vita vissuta attraverso un ideale etico-religioso. Si tratta pur sempre di una celebrazione, attraverso gli episodi della vita, dei meriti e delle sofferenze del santo poiché la cornice narrativa ha la funzione di riprodurre la vita e i miracoli operati, collegando strettamente il ritratto fisico del santo a quello delle sue virtù.

¹ V. PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata, e nell'Italia meridionale “greca”*, in AA. VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1985, pp. 451-512.

Il dossier agiografico latino e greco nell'iconografia rupestre della Passione di s. Margherita

Le rappresentazioni agiografiche della *Passione* di s. Margherita e della *Praxis de Tribus Filiabus* di s. Nicola sono una rarità nell'ambito della pittura delle chiese rupestri; infatti, le scene dipinte della *Passione* si conservano solo nella cripta omonima di Mottola, nella chiesa rupestre di S. Antonio del Fuoco di Laterza, entrambe in provincia di Taranto, nella cripta del Santuario della Madonna dei Miracoli di Andria, nella chiesa di S. Maria della Croce di Casaranello (Lecce) e nella cripta di S. Margherita di Melfi (Potenza). Bisogna però distinguere fra i cicli della Vita di un santo, per esempio per s. Margherita, i cicli di Mottola e Casaranello, e le icone agiografiche come quelle di Bisceglie, Andria, Melfi e Laterza, dove gli episodi vengono a racchiudere l'immagine monumentale del santo stesso campita al centro di essi, stante: nei cicli, invece, gli episodi scorrono su uno o più registri. Circa le icone agiografiche, sia quelle su tavola sia quelle dipinte sulle pareti di un edificio di culto, a giudicare da ciò che si è conservato il ruolo di modello di questo specifico genere potrebbe essere stato svolto dalle icone di s. Margherita e di s. Nicola² a Bisceglie, datate ad un generico XIII secolo ma, come è stato più di recente proposto, da assegnare piuttosto al 1197, anno della consacrazione della celebre cappella funeraria della famiglia Falcone, intitolata a S. Margherita, a Bisceglie, come è confermata anche da persuasivi confronti con opere simili³.

Avendo constatato personalmente, nel corso dei miei studi e attraverso una ricerca sul campo, che più o meno tutti i dipinti murali agiografici dell'area apulo-lucana si collocano intorno al XIII-XIV secolo, non sembra azzardato trarre una conclusione: cioè che il modello per le icone agiografiche campite nelle chiese rupestri possa individuarsi nell'icona biscegliese.

Per quanto riguarda le fonti letterarie sulla *Passione* della santa cui si sono ispirati gli ideatori dei cicli, non sembra incongruo richiamare quanto segue:

² M. MILELLA LOVECCHIO, *S. Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in G. OTRANTO (a cura di), *San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte, tradizione*, Milano 1987, pp. 92-93.

³ P. BELLI D'ELIA, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Milano 1986, pp. 16-52

- a) per le scene pittoriche mottolesi il substrato agiografico evidente è la conoscenza, da parte del committente del ciclo della *Passione* greca ma anche di una fonte latina, presumibilmente la stessa utilizzata poi nel XIII secolo da Jacopo da Varazze nella *Leggenda Aurea*;
- b) circa l'icona agiografica di Bisceglie il pittore si è ispirato fedelmente alla *Passione* greca, anche se tutti i testi greci mettono in risalto l'immagine della colomba (Spirito Santo) così come la seconda apparizione del demonio alla santa, elementi peculiari del racconto, ma assenti nella riproduzione iconografica biscegliese;
- c) l'impostazione iconografica del ciclo di Casaranello si richiama a quello di Mottola (per la divisione in due registri, per la separazione delle scene attraverso le fasce verticali e per l'assenza dell'icona centrale) ma la scansione degli episodi narrativi non sembra seguire l'ordine della tradizione scritta. La fonte predominante resta quella latina: si può ipotizzare la circolazione di una versione francese attribuita ad un certo *Fouque*⁴ del sec. XIII-XIV, come viene dichiarato ai vv. 489-490: ...*La passions est définée si com Fouques l'a translatée*⁵, una versione simile a quella del Mombriozio: probabilmente i due testi derivano da una fonte comune. Infatti, in entrambe le versioni (francese del primo e latina del secondo) la nutrice e Teotimo recano conforto a Margherita rinchiusa in prigione; inoltre, la particolarità della "cintura" dipinta dal pittore potrebbe confermare che la cronologia proposta da Leone de Castris⁶ per il ciclo di Casaranello, intorno al 1260, cioè nella tarda epoca sveva, va forse fatta slittare all'epoca angioina⁷, tra la

⁴ La versione di Fouque (fine del XIII o inizio XIV secolo), presente nel manoscritto 13521 de La Clayette della Biblioteca Nazionale di Parigi, è stata studiata e pubblicata dal Tammi che ha utilizzato l'edizione di alcune copie del Fondo Moreau nn.1715-19, la *Passione* di s. Margherita è presente da pp. 19-22 del ms. La versione di Fouque si trova in G. TAMMI, *Due versioni della leggenda di S. Margherita di Antiochia in versi francesi del Medioevo*, Piacenza 1958, pp. 111-136. La storia e la descrizione di questo manoscritto è stata delineata dal Meyer, si veda P. MEYER, *Notice sur deux anciens manuscrits français ayant appartenu au Marquis de la Clayette*, in «Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale», t. XXXIII, 1890, P. I, pp. 19-22.

⁵ Sappiamo solo che un certo *maistre Fouque* ha composto il *Credo de l'usurier*, un poemetto di 252 versi, in cui si racconta la storia di un usuraio. Questo autore potrebbe essere lo stesso che ha composto la versione della leggenda di s. Margherita, ma non si posseggono elementi sufficienti per poterlo dimostrare. Il poemetto è stato pubblicato da BARBAZAN-MÉON, *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles, tirés des meilleurs auteurs*, voll. 4, Paris 1808; al vol. IV, pp. 106-114.

⁶ P.L. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Dipinti dal XIII – XVI secolo*, Napoli 1999, pp. 28-40.

⁷ AA.VV., *Civiltà del Mezzogiorno. La cultura Angioina*, Milano 1985, pp. 21-53; si rinvia anche a P.L. LEONE DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli Angioina*, Firenze 1986, pp. 32-47.

fine del XIII e gli inizi del XIV secolo e non prima. L'elemento della "cintura", che rappresenta una devozione medica, si diffuse proprio in Francia⁸ a partire dalla fine del XIII secolo (l'oggetto infatti concreta il mezzo col quale la santa compie il suo ufficio). Nei testi agiografici greci e latini anteriori al XIII secolo non viene mai descritta una "cinta/cintura" utilizzata da s. Margherita per legare il drago dopo essere uscita incolore dal suo ventre;

- d) per le scene di Andria ritengo di dover concludere che risulta estremamente difficile stabilire, con precisione, quale sia stato il testo agiografico utilizzato per la trasposizione iconografica a causa del pessimo stato di conservazione dell'icona, con la relativa perdita di molte scene. Probabilmente l'icona andriese potrebbe essere una tarda copia, o meglio una derivazione dall'icona biscegliese poiché il genere è il medesimo come si è detto;
- e) per la scena più leggibile di Laterza, quella del «prefetto Olibrio che afferra la santa», il frescante non si è ispirato né alla *Legenda Aurea* o ad altri testi latini, né alla *Passione* greca, dal momento che non è Olibrio in persona ad afferrare la santa per rapirla e condurla al suo cospetto nel palazzo imperiale, ma alcuni suoi soldati o messi; per quanto riguarda, invece, la scena in cui la «santa impugna il martello», oggi non più visibile, ma leggibile ai tempi del lavoro della Medea (1939) e presente, tra l'altro, solo in questa cripta laertina e nel relativo caso mottoliese, il frescante sembra ispirarsi proprio alla *Passione* greca.
- f) per le scene di Melfi sembra prevalere ancora una volta la *Legenda Aurea*, anche se, nell'episodio della «decapitazione di s. Margherita» il frescante, con una particolarità anomala, rappresenta la santa seduta in trono. Nei testi greci e latini sono gli angeli a portare l'anima della santa in cielo; infatti, così scrivono gli agiografi⁹:

⁸ Nei pellegrinaggi ai santuari di S. Margherita le donne usavano cingersi di cinture contenenti reliquie della santa per propiziare lo svolgersi regolare delle gravidanze. La devozione popolare della "cintura" si diffonde in particolare modo in Francia nel XIII-XIV secolo, e l'oggetto viene menzionato proprio nella versione di *Fouque*. Di questa cintura, come sostiene il Tammi, esistono molti esemplari, come ad esempio quella dell'Abbazia di Saint-Germain des Prés che attirava, nel giorno della festa di s. Margherita, molte donne incinte. Si rinvia a TAMMI, *Due versioni della leggenda di S. Margherita di Antiochia in versi francesi del Medioevo*, op. cit., pp. 90-110.

⁹ *Qui percutiens caput ejus uno ictu abstulit et sic martirii coronam suscepit*, in ; cfr. AA.SS., *Julii*, V, op. cit., pp. 24-45; c JACOBI A VORAGINE. *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, ed. T. GRAESSE, Lipsia 1850, cap. XCIII, pp. 400 – 401; cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G. P. MAGGIONI, in «Millennio medievale, 6», vol. II, Firenze

- versione greca di Theotimo

«...E i dodici angeli portarono la testa di s. Marina al cospetto del Signore, mentre le Potestà inneggiavano a lui cantando...»

- versione di J. da Varazze

«...Il carnefice con un solo colpo staccò dal tronco la santa testa. In tal modo Margherita ricevette la corona del martirio».

- versione pubblicata dal Mombrizio

«...Gli angeli portarono l'anima in paradiso dove fu incoronata con le vergini».

Il dossier agiografico latino e greco nell'iconografia rupestre della *Praxis de tribus filiabus* di s. Nicola

Invece, per il caso di s. Nicola, oltre a Mottola e all'icona agiografica di Bisceglie, il tema iconografico della *dote alle fanciulle povere* è presente solo nella cripta del Santuario di S. Maria dei Miracoli di Andria.

A differenza dei testi scritti sulla *Passione* di s. Margherita, le testimonianze trasmesse dai testi agiografici sia greci sia latini della Vita di s. Nicola presentano tratti simili in merito alla descrizione dell'episodio preso in esame, come ad esempio la particolarità della finestra, inoltre, l'intervento del santo avviene di notte e l'azione del dono resta nell'anonimato.

In tutte le versioni latine, anche in quella del Mombrizio, si ritrova quasi sempre il termine "panno". La differenza si percepisce solo riguardo ad alcuni termini usati dagli

1998, pp. LXVI-1368; cfr., BONINUS MOMBRIUS, *patricius Mediolanensis, Sanctuarium seu Vitae Sanctorum collectae ex codicibus manuscriptis*, t. 2, f. 103, Mediolani 1479; B. MOMBRIUS, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum – Novam hanc editionem curaverunt duo Monachi Solesmenses*, Parisiis 1910, V. II, pp. 190-196, 103v. tomo 2, a fol. troviamo invece. ...*Tunc descendentes angeli cum virtutibus tollentes animam beatae Margarite* ...; H. USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, in *Festschrift zur funften sacularfeier der Carl Ruprechts – Universitat zu Heidelberg uberreicht von Rector und Senat der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universitat*, Bonn 1886, pp. 2, 10 – 26; pp. 15 – 46, p. 97; si veda anche BHG, I, nn. 1165-1167 c., nel testo greco gli angeli sono dodici e portano in cielo la testa recisa della santa.

agiografi per designare il “contenitore” in cui il santo custodisce le monete da elargire alle fanciulle:

- versione greca di Michele Archimandrita¹⁰

«...Dopo aver lanciato un involto di oro sufficiente, nel cupo della notte, nella casa di quello, attraverso la finestra, se ne andò rapidamente a casa...».

- versione greca di Metodio¹¹

«...Il caritatevole, divino Nicola gettò il mucchio d'oro... A notte fonda fece di nuovo la stessa cosa e lanciò un altro involto di oro, uguale al primo, dalla stessa finestra...».

- versione latina di Giovanni Diacono¹²

« ... Dunque giunta l'ora di ogni notte prendendo non poco denaro e legandolo in un panno andò a casa dell'uomo e lo gettò dalla finestra nascostamente...».

- versione latina di J. da Varazze¹³

«... Allora avvolse una certa quantità d'oro in un panno e la gettò di notte nella casa del vicino attraverso la finestra...».

Dallo studio dei testi agiografici presi in esame, i dossier greci e latini ci descrivono l'episodio sottolineando che l'intervento di Nicola avvenne prima dell'elezione episcopale; gli agiografi, come già si è rilevato, narrano di un giovane Nicola «laico e caritatevole». In ambito agiografico emerge la personalità del santo, questo particolare episodio della dote è un atto di carità di cui gli stessi agiografi evidenziano solo gli aspetti umani senza alcuna valenza miracolosa. Invece, nella trasposizione iconografica affiora solo il “miracolo della dote e le virtù taumaturgiche del santo”: infatti nella *Praxis*

¹⁰ M. T. BRUNO, *S. Nicola nelle fonti narrative greche*, CSN, Bari 1985, p. 22, traduzione F. 7-11, paragrafo n. 15-16, pp. 25, 27.

¹¹ *ivi*, pp. 83, 85.

¹² ...*Acta ergo euiusdam noctis hora, sumens non modicum aurum ligansque in panno, perrexit ad domum viri; quam undique circumspiciens, per fenestram, quae competens videbatur, clam intro proiecit clamque discessit...* in *Vita Sancti Nicolai* di Giovanni Diacono, ff.25v-31.

¹³ Nella *Legenda Aurea*, troviamo: ...*Quod vir sanctus comperit, scelus abhorruit et massa mauri panno involutam in domum eius per fenestram nocte clam iecit clamque recessit.*

de tribus filiabus non abbiamo l'immagine del giovane Nicola caritatevole, ma dell'anziano vescovo s. Nicola.

(*Pinacoteca Provinciale di Bari*)

Icona agiografica di s. Margherita di Bisceglie (XII – XIII secolo)

Prendendo in esame l'icona agiografica di s. Margherita di Bisceglie¹⁴ si è rilevato che, nel confronto con le scene dipinte nelle cripte di Andria, Laterza, Casaranello e Melfi, si tratta di un genere diverso.

L'icona agiografica di s. Margherita, proviene da una piccola chiesa gentilizia costruita a Bisceglie nel 1198 da un certo Falco, uno dei capostipiti della nobile famiglia dei Falconi. Successivamente, la chiesa passò alle famiglie Sifola/Frisari e ai conti Berarducci, e l'icona, insieme a quella gemella di s. Nicola, fu acquistata nel 1963 dalla Pinacoteca Provinciale di Bari¹⁵. Dal punto di vista iconografico, il dipinto si apparenta strettamente con il s. Nicola e le storie della sua vita.

In s. Margherita, la santa è raffigurata come orante, e indossa costumi principeschi riccamente ornati, come nell'icona di s. Margherita di Andria.

A differenza dei dipinti mottolesi, andriesi, laertini e melfitani, nelle scene dell'icona di s. Margherita di Bisceglie sono del tutto assenti le didascalie, così come nella figura centrale, è solo l'iconografia della santa e delle scene della sua *Passione* che permettono di identificare l'icona e le storie agiografiche con quelle della martire Margherita/Marina¹⁶.



¹⁴ P. BELLI D'ELIA (a cura di), *Byzantium an Oecumenical Empire*, n. 164, pp. 298 – 300. La scheda si trova anche nel Catalogo della mostra (Athens – Thessaloniki – Mistras), Atene 2002.

¹⁵ P. BELLI D'ELIA, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, op. cit., pp. 16 – 32, 49 – 52.

¹⁶ P. BELLI D'ELIA - C. GELAO (a cura di), *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, Roma 1999, scheda n. 4, pp. 41 – 43, con modifiche di Raffaella Tortorelli.

Descrizione

Nell'immagine centrale manca l'attributo della corona regale, ornata di perle, elementi presenti nella cripta mottolense; nelle scene, collocate sui bordi, le vicende della vita vengono rappresentate secondo l'ordine della *Passione* greca originaria, con una lettura per registri che si snoda da sinistra a destra, dall'alto in basso, diversamente dall'impostazione di s. Margherita di Mottola.

Registro superiore

- 1) Margherita, scacciata dalla casa paterna perché convertita alla fede cristiana dalla nutrice.
- 2) Margherita che pascola le pecore della nutrice.
- 3) Incontro con il prefetto Olibrio.
- 4) Olibrio – colpito dalla bellezza della fanciulla – manda un servo a prenderla e a condurla da lui.

Registro centrale

- 5) La dichiarazione di Margherita della propria fede e il rifiuto delle offerte di Olibrio.
- 6) Per tale motivo viene imprigionata.
- 7) Viene flagellata.
- 8) Viene sottoposta a torture con uncini di ferro.
- 9) Apparizione del demonio in carcere che tenta di divorarla.

10) Margherita lo esorcizza con un segno di croce.

11) La santa viene sospesa su torce ardenti.

12) Viene immersa in una caldaia d'acqua bollente.

In quest'ultima scena (fig. 12) manca la rappresentazione della colomba, la colomba dello Spirito Santo, che stando alla *Passione* greca, con quell'acqua l'avrebbe battezzata.

Inizialmente, le scene rappresentate dall'anonimo iconografo erano sedici: sono andate completamente perdute le quattro scene del registro inferiore, nelle quali si sarebbe assistito al martirio di tutti coloro che Margherita aveva convertito con il suo esempio, ed infine, la sua decapitazione.

Come si è già detto, nelle storie di s. Margherita di Bisceglie, si nota una totale assenza dei *tituli* in latino o greco che di consueto accompagnano gli episodi, contrariamente agli altri "cicli" analizzati, poiché, ogni singola scena della *Passione* della santa è caratterizzata soprattutto dalle didascalie; altre sostanziali differenze si colgono nell'abbigliamento dei singoli personaggi.

In linea generale, si può affermare che l'icona agiografica di s. Margherita di Bisceglie, nella sua impaginazione iconografica, si mantiene fedele alla tradizione letteraria greca.

A partire dal XIII secolo, nell'area apulo-lucana, si registra una vasta fortuna del culto della santa, con interessanti risvolti in campo iconografico. Presumibilmente, proprio questo significativo esempio, cioè la famosa icona di s. Margherita di Bisceglie, ha in qualche modo influenzato quegli artisti itineranti che hanno dipinto l'analogo tema nelle chiese rupestri dedicate alla Santa antiochena poste nell'area presa in esame.

*Chiesa di S. Maria della Croce di Casaranello: l'affresco
di s. Margherita (XIII - XIV secolo)*

La chiesa di S. Maria della Croce sorge a Casaranello, un piccolo centro rurale e frazione di Casarano nella provincia di Lecce. Sulla volta a botte della chiesa sono campiti i più noti affreschi con le storie di s. Margherita e s. Caterina, attribuite probabilmente o a maestranze di educazione francese o ad un pittore meridionale attivo nel periodo angioino¹⁷, tra la fine del XIII e inizio del XIV secolo. Infatti, diversamente dal ciclo di S. Caterina d'Alessandria che si presenta stilisticamente migliore e dipinto da un artista più abile, quello di S. Margherita non segue uno schema ben preciso di scansione degli episodi della *Passione* della santa. Osservando la composizione dei due cicli e alcune affinità non ci sono dubbi sul fatto che vennero eseguiti nello stesso periodo e che, probabilmente, il pittore delle storie di s. Margherita cercò di imitare il pittore (forse di origine francese) che fu attivo nelle storie di s. Caterina: infatti, solo negli ultimi episodi della *Passione* della santa, intervenne presumibilmente, la mano del frescante più abile che concluse il ciclo. Probabilmente, come sostiene il Prandi¹⁸, il maestro delle storie di s. Caterina affidò l'esecuzione degli episodi delle storie di s. Margherita ad un pittore locale. Da tale presupposto è possibile constatare che i due cicli furono dipinti – secondo il Prandi – da due pittori distinti, di diversa formazione culturale.

Va anche rilevato che, fin da epoche più remote, le due sante compaiono spesso insieme, fatto che presuppone di certo un collegamento culturale: evidentemente si tratta di sante che godevano di una particolare venerazione, con qualità simili.

Il ciclo delle storie di s. Margherita, affrescato sulla volta della chiesa, è campito di fronte al ciclo della vita di s. Caterina. L'impostazione iconografica delle scene è articolata su due registri, ogni episodio è diviso dagli altri attraverso grosse fasce verticali che ne scandiscono la narrazione; lo schema iconografico è affine al ciclo mottoliese.

Le didascalie che ci permettono di riconoscere i personaggi della leggenda sono tutte in latino con l'utilizzo di una fonte latina, ma tramandata oralmente¹⁹. Dalle scene dipinte si avverte subito che la fonte del nostro pittore non è certamente greca: è anche da escludere

¹⁷ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969, pp. 44-61.

¹⁸ A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte n. s. 10», Roma 1961, p. 273.

¹⁹ *Ivi*, pp. 164-197.

che il regista del ciclo conoscesse la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze, poiché non emerge alcuna influenza sugli episodi di questo ciclo.

Dalla lettura iconografica delle singole scene emerge la compresenza di più fonti, o meglio alcune parti di esse giudicate essenziali e probabilmente assimilate e trasmesse dalla tradizione orale²⁰.

A



A) Casaranello (LE) Chiesa di S. Maria della Croce – Scene della *Passione di S. Margherita* - (rappresentazione iniziale)

B



B) Casaranello (LE) Chiesa di S. Maria della Croce – Scene della *Passione di S. Margherita* - (rappresentazione finale)

²⁰ C. BUCCI MORICHI, *Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce*, in AA.VV., *Restauri in Puglia 1971-1983*, Fasano 1983, pp. 402-407.

A causa della caduta di intonaco, una parte del ciclo è di difficile interpretazione: purtuttavia è stato possibile riconoscere tutti gli elementi principali presenti nella tradizione agiografica relativa alla *Passione* della santa.

Il ciclo di Casaranello non segue il preciso ordine della narrazione, a differenza del ciclo della cripta di Mottola, delle icone di Bisceglie e di Andria: dunque si è cercato di riordinare le sequenze dipinte dal pittore, seguendo però l'ordine narrativo della tradizione letteraria.

Il racconto procede dal fondo della navata verso la facciata, in omaggio alla consueta direzione di lettura così come avviene nella disposizione del ciclo di s. Margherita di Mottola, ossia da sinistra verso destra²¹.

Descrizione

1) Il primo episodio è degno di nota perché mostra un personaggio femminile che sta deponendo una *cintura*, ben visibile perché serpeggia nell'aria e diviene, nel Medioevo, un importante simbolo di Margherita, essendo l'oggetto che interessò il culto più popolare della santa.

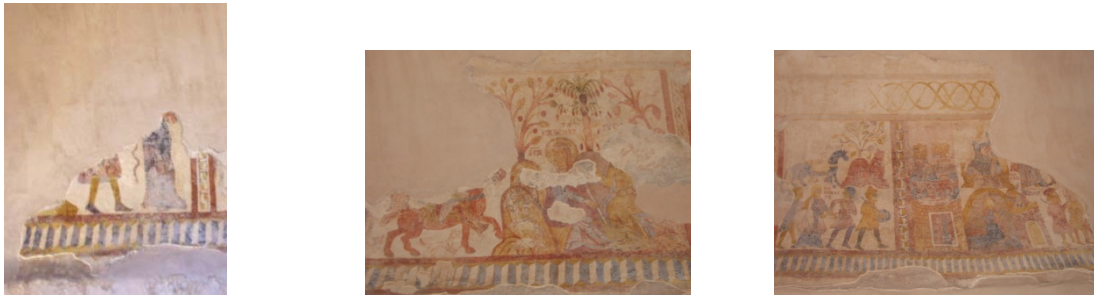
2) Margherita, riconoscibile dall'iscrizione SCA MARGARITA, insieme al gregge di pecore è seduta su di una roccia, in atteggiamento di riposo, sullo sfondo di alcuni alberi.

3) Da sinistra sopraggiunge un cavaliere; il suo volto è scomparso, ma si tratta sicuramente del prefetto Olibrio, sotto al cui cavallo è raffigurato un cane che saltella.

4-5) Nel registro seguente abbiamo un doppio episodio; in alto un cavallo davanti ad una roccia mentre, nel registro inferiore, Margherita, duramente afferrata per i polsi, è seguita da un uomo che sembra in atto di strapparle le vesti: davanti al gruppo è raffigurato un altro personaggio con l'asta sulla spalla e una specie di tamburo. L'usuale fascia verticale segna la fine del secondo gruppo di episodi.

²¹ Per lo studio degli affreschi si rimanda al PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, op. cit., pp. 275-280.

6-7) Anche questo registro è composto da due scene: nella prima (6-A) Margherita si trova davanti ad un grande muro, un uomo tende la mano destra verso la santa e, sempre in alto abbiamo l'iscrizione OLIBR/IUS e sotto, un pò più avanti, accanto ai piedi di un personaggio maschile di cui non restano che le caviglie e l'orlo della tunica, si legge il resto di un'iscrizione RA/FAEL (il Prandi si riferisce ad un angelo che conforta la martire), anche se ciò non è riportato nelle fonti scritte. In basso (7-B) sono raffigurati due uomini: probabilmente il primo è il giudice convocato dallo stesso Olibrio; a causa della caduta d'intonaco, una parte del ciclo è andata perduta: in questa scena si trova anche Olibrio, seduto su di un trono, e si nota lo sfondo di un edificio, forse una porta di città.



Casaranello (LE) Chiesa di S. Maria della Croce – Scene della Vita di S. Margherita (rappresentazione iniziale)



8-9) Segue, nel registro superiore, la raffigurazione di Olibrio (riconoscibile dalla scritta BRIUS) con un drappo sulla testa; il prefetto è preceduto da altri tre uomini agghindati allo stesso modo. Segue un personaggio in tunica corta che cerca di introdurre un oggetto attraverso una finestra all'interno del carcere, ed è seguito da una figura femminile ossia la nutrice riconoscibile dall'iscrizione NUTRIX. Si tratta della scena in cui Teotimo (testimone oculare nonché autore della *Passione* di s. Margherita) e la stessa nutrice recano conforto alla santa in prigione portandole pane e acqua.

10) Nel registro inferiore troviamo alcuni personaggi davanti ad un edificio (probabilmente una torre)

11) Segue l'apparizione del demonio sotto forma di drago.

12) Il drago, identificabile per le sue grandi spire, inghiotte la santa riconoscibile dal nimbo che con le braccia protese verso l'alto, fuoriesce dal ventre del drago.

13) Segue la seconda apparizione del demonio sotto le sembianze umane (etiope) e la santa è raffigurata in atteggiamento di chi parla.

14) Poi abbiamo la scena di Margherita con un arnese nella mano destra, probabilmente un martello: essa ha il braccio alzato nell'atto di colpire, forse, il demonio²².

15) Subito dopo è raffigurata con le braccia protese e il volto soffuso di beatitudine, quasi a sottolineare la vittoria del bene sul male, cioè la sconfitta del demonio.

16) Nel registro superiore abbiamo l'unica scena di tortura: la santa seminuda sembra appesa ad un palo o sollevata da una corda, i due carnefici la colpiscono con alcuni strumenti di difficile identificazione, cancellati dall'usura del tempo: anche in questa scena ritroviamo la didascalia latina MAR/GAR/ITA.

²² PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, op. cit., pp.276-277. Il Prandi dà una lettura errata all'episodio: la santa viene identificata come un «Angelo» che appare in prigione per recare conforto a Margherita.

17) La santa viene condotta per l'ultima volta al cospetto di Olibrio che la condanna alla decapitazione.

18) Nel registro inferiore abbiamo la rappresentazione di sette personaggi decapitati da un carnefice, in alto si legge chiaramente l'iscrizione CARNI/FICES. Questa particolare scena si richiama alla decapitazione dei presenti convertiti dalla stessa santa.

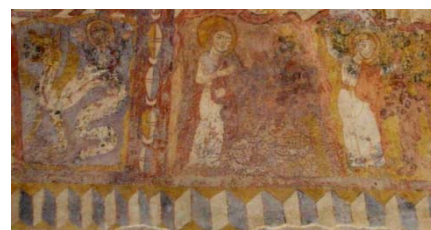
19) Nell'ultimo riquadro viene rappresentato un carnefice con una lunga spada: sicuramente si tratta della rappresentazione finale, cioè la decapitazione di s. Margherita, la cui figura è andata completamente perduta.



8



10

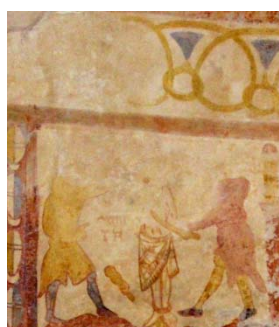


12

Casaranello (LE) Chiesa di S. Maria della Croce- Scene della Vita di S. Margherita (rappresentazione finale)



15



16



17



18

19

La novità di questo ciclo poggia su due elementi fondamentali: la presenza di una cintura dipinta dal pittore e la decapitazione dei presenti convertiti alla fede cristiana dalla stessa Margherita, particolari assenti negli altri cicli monumentali presi in esame. A differenza della cultura agiografica dell'ideatore del ciclo di Mottola, che riflette appieno le fonti scritte sia greche sia latine, quella del pittore di Casaranello risulta derivare probabilmente dalla tradizione orale, come sostiene il Prandi, ma un'altra ipotesi potrebbe essere la conoscenza di una fonte in lingua volgare: le scene rappresentate si richiamano forse ad alcune versioni in lingua volgare circolanti nel XIII-VIV secolo e giunte in questo territorio durante la dominazione angioina.



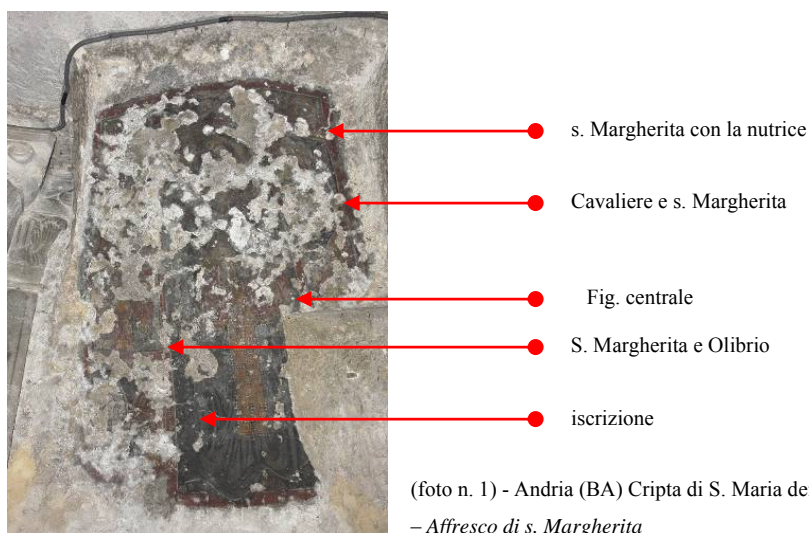
particolare



***Cripta del Santuario di S. Maria dei Miracoli di Andria: l'affresco
di s. Margherita (XIII - XIV secolo)***

L'affresco di s. Margherita campito all'interno della grotta di S. Maria dei Miracoli²³ è di difficile lettura a causa del pessimo stato di conservazione in cui ci è giunta l'opera. Si presume che inizialmente la grotta fosse dedicata a S. Margherita, e successivamente, con il ritrovamento dell'immagine della Vergine (1576), la grotta venne trasformata e la dedicazione dell'insediamento mutata in Madonna dei Miracoli.

Dell'icona agiografica dipinta di s. Margherita resta ben poco, tuttavia sono leggibili alcuni frammenti delle scene della sua *Passione*.



(foto n.2) - Andria (BA) Cripta di S. Maria dei Miracoli –
Margherita insieme alla nutrice (?) particolare

²³ N. MONTEPULCIANO-V. ZITO (a cura di), *La lama di S. Margherita e il Santuario della Madonna dei Miracoli*, Andria 1999, pp. 2 - 4.



(Foto n. 3) s. Margherita e cavaliere a cavallo



(Foto n. 4) s. Margherita e Olibrio



(Foto n. 5) *didascalia* - particolare

Descrizione

La santa posta al centro (*foto n.1*) indossa abiti riccamente decorati, cioè una veste blu con una stola abbellita con preziose gemme (la fascia è simile a quella di s. Margherita di Bisceglie), coperta da un mantello rosso chiuso da una spilla. Sui lati si dispongono sei scene della vita, tre per lato, in posizione verticale: è stato possibile leggere solo tre episodi.

A destra, nel registro superiore, s'intravedono due figure di donne: forse Margherita insieme alla nutrice (*foto n.2*) in chiara rispondenza con i testi agiografici sia latini che greci.

Segue, subito dopo, la seconda scena: è visibile il volto di un cavaliere a cavallo e il volto della santa, riconoscibile dal capo circondato da un'aureola (*foto n. 3*).

Sul lato sinistro, nel secondo registro, è visibile l'incontro della santa con il prefetto Olibrio. Margherita è rappresentata in piedi dinanzi ad Olibrio (*foto n.4*): essa regge una croce nella mano destra, mentre la sinistra ha il palmo aperto verso l'esterno. Olibrio è seduto probabilmente su di un trono: nella mano sinistra regge uno scettro, mentre la mano destra è alzata, rivolta verso la Martire.

Accanto alla scena (*foto n. 5*) si leggono i resti della didascalia latina di [MA]R/GA/RI/T[A].

Le restanti immagini sono andate perdute: probabilmente si trattava di scene relative all'apparizione del demonio e al martirio della santa.

*Cripta di S. Antonio del Fuoco o de Vienna o Abate²⁴ a Laterza: l'affresco
di s. Margherita (XIV secolo)*

La prima citazione della chiesa la troviamo nell'inventario dei beni del Capitolo del 1506, in cui si parla di *vineam quatragenale unum situm in loco lame cope pertinentia Laterite juxta vineas Sancti Antonj de Vienna²⁵*. La cripta è la più ampia e la più complessa del territorio laertino, con una lunghezza totale di (m 26) e una larghezza di (m 9.90): essa si presenta come una sorta di “cattedrale” ad impianto basilicale, comprendente due parti²⁶.

La chiesa è situata nell'omonima contrada e vi si accede da un cortile: attualmente è di proprietà del sig. Arcangelo Passatelli. Per ciò che concerne la sua decorazione, la Medea afferma che un tempo tutta la chiesa dovette essere affrescata; oggi invece si è conservato ben poco.

Sulla parete sinistra del primo vano vi è raffigurata s. Margherita e alcune scene della sua vita disposte intorno all'affresco della santa.

Si riporta l'unica scena ripresa da una foto di alcuni anni fa²⁷, visto che il dipinto ormai è andato perduto.

Descrizione

Nel riquadro sono raffigurati tre cavalieri su cavalli bianchi e rossi alternati. Il primo cavaliere ed il terzo indossano vesti uguali di colore rosso, mentre il secondo, quello centrale, ha una veste bianca. Il primo cavaliere è Olibrio, come si evince dalla corona che porta sul capo: egli tiene saldo con la mano sinistra il braccio destro di Margherita. La santa è disposta in piedi, di fronte ai tre cavalieri: indossa una tunica rossa, la testa è circondata da una grande aureola color arancio. Nella mano sinistra Margherita, regge un bastone, e le pecore sono raffigurate in basso; infatti la scena si riferisce all'episodio della santa scacciata dalla casa paterna perché convertita al Cristianesimo, mentre pascola le

²⁴ C. DE GIORGI, *Geografia fisica e descrittiva della Provincia di Lecce*, vol. II, Lecce 1887, p. 561. Si veda anche C. MANZOLI, *Vita in grotta ed insediamenti rupestri a Laterza*, Mottola 2000, pp. 12-36.

²⁵ *Copia autentica per Notar Paolo Cerullo di Laterza, dell'Inventario dei beni del Capitolo redatto nel 1506*. Il manoscritto inedito è depositato presso l'ACML, Busta 3, Inventari dei beni mobili e immobili, f. 8.

²⁶ A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, vol. I, Napoli 1967, pp. 286-290; cfr., C. D. FONSECA, *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Milano – Roma 1970, pp. 100-108.

²⁷ C. DELL'AQUILA, *Laterza sacra*, Taranto 1989, pp. 40-48, fig. p. 44, con modifiche di Raffaella Tortorelli.

pecore della nutrice, così nel momento in cui viene notata dal prefetto Olibrio che si invaghisce di lei. Sulla sinistra dell'aureola è appena leggibile la scritta esegetica S[AN]CTA /MA/[RGARITA].



Olibrio afferra la mano di Margherita - *particolare*

Laterza (TA) – Cripta di S. Antonio del Fuoco – *Il prefetto Olibrio afferra s. Margherita per la mano* [fig. nota 316]

Le altre scene sono attualmente illeggibili anche se la Medea, negli anni Quaranta, ha lasciato una notevole testimonianza circa lo stato degli affreschi in quegli anni.

Infatti, la Medea descriveva la seconda scena in modo dettagliato. Attualmente si distinguono appena gli elmi di alcuni soldati che presentano la santa al prefetto. Probabilmente l'episodio riguarda la condanna di Margherita ad opera di Olibrio per essersi dichiarata cristiana e per aver rifiutato le lusinghe di quest'ultimo.

Interessante, invece, doveva essere la terza scena, quella di s. Margherita con un martello così descritta dalla Medea²⁸:

²⁸ A. MEDEA, *Osservazioni sugli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, in «Japigia» VIII (1937), pp. 196-202.

«S. Margherita con vestito attillato blu indossa un mantello decorato e una fascia marrone con piccoli rombi. Con la mano destra poggiata sul petto impugna un martello dal lungo manico e con la sinistra afferra qualche cosa non più distinguibile, che però potrebbe trattarsi di un piccolo demone, visto che si intravede appena la sagoma di una figura scura».

A differenza della scena dei tre cavalieri a cavallo della cripta mottolese (foto n. 1, p. 87), raffigurazione molto semplice ed analoga ad altre presenti in ulteriori altre chiese rupestri, questa rappresentazione che inaugura il ciclo laertino è differente e inusuale poichè è lo stesso prefetto Olibrio, invaghito della giovane Margherita, ad afferrarla con la mano. Nei testi agiografici scritti sia greci che latini non è Olibrio a condurla al suo palazzo, ma i suoi servi²⁹.

²⁹ Nella *Legenda Aurea* è Olibrio che dà l'ordine ai suoi servitori di condurre Margherita al palazzo imperiale, come si registra anche nella versione latina pubblicata dal Mombrizio e in quella greca di Teotimo è sempre Olibrio.

*Cripta di S. Margherita di Melfi: l'affresco
di s. Margherita (XIII secolo)*

Il Vulture, posto al confine tra la Lucania longobarda, la Lucania bizantina e il Catepanato di Bari, proprio per la sua posizione geografica si è sempre trovato in un equilibrio instabile dal punto di vista politico-amministrativo³⁰.

Successivamente, i Normanni – i quali perseguirono una politica di appoggio alla Chiesa occidentale – partirono proprio dalla città di Melfi (1041) per la conquista dell'Italia meridionale.

Nella zona del Vulture sono ubicate numerose chiese rupestri, tra cui quella dedicata a S. Margherita nei pressi di Melfi³¹.

In questa cripta è possibile rilevare una molteplicità di orientamenti culturali³², tali da rendere il “ciclo” di affreschi, presenti all'interno, come un campione significativo della situazione artistica lucana e pugliese tra il XIII e il XIV secolo.

Una chiara impronta gotica è individuabile nelle esili figure delle storie di s. Margherita, disposte in due fasce laterali, differenti dallo schema mottoliese ma simili all'icona agiografica di s. Margherita di Bisceglie e di Andria.

Nelle cripte esaminate la vivacità narrativa della leggenda della santa è caratterizzata da evidenti influssi di carattere popolare. Questi elementi sono riscontrabili proprio nelle opere pugliesi della seconda metà del XIII secolo, e sono già stati accostati ai prodotti miniati manfrediani e ad alcuni rotoli tardi come, ad esempio, l'*Exultet II* di Troia³³.

³⁰ L. M. MÉNAGER, *La Byzantinisation religieuse de l'Italie méridionale (IX^e - XII^e) et la politique monastique des Normands d'Italie*, in «Revue d'Histoire Ecclésiastique, 53» (1958), pp. 747 – 774.

³¹ La cripta è situata a qualche chilometro dal centro abitato di Melfi. Ignorata dagli storici ottocenteschi locali e sfuggita alle ricerche del Diehl e del Bertaux, la cripta, fu illustrata e descritta per la prima volta dal Guarini. A tal riguardo si veda: G. B. GUARINI, *S. Margherita: cappella vulturina del '200*, in «Napoli Nobilissima, VIII» (1898), pp. 113 – 118, 138 – 142.

³² P. VIVARELLI, *Problemi storici ed artistici delle cripte medievali nella zona del Vulture*, in «Studi Lucani» II (1976), pp. 329-341.

³³ G. CAVALLO, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994, pp.16-55. Si veda anche P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 966 – 969. Il Toesca, accostava le scene della *Leggenda di S. Margherita* alle Storie di S. Margherita di Bisceglie, parlando di «alcune affinità con i dipinti toscani del Dugento, per la comune derivazione dall'arte bizantina».

Descrizione

Nonostante lo stato assai deteriorato del ciclo pittorico, è possibile effettuare un riscontro tra i passi narrati nei dossier agiografici e le scene raffigurate; partendo da sinistra, dall'alto verso il basso, troviamo:



Melli (FZ) Cripta di S. Margherita, S. Margherita e storie della sua vita.
Foto: S.B.A.S. Matera

- 1) Incontro con il prefetto Olibrio, mentre Margherita custodisce le pecore della nutrice.
- 2) Interrogatorio di Margherita davanti al prefetto.
- 3) La tentazione diabolica e la mimetizzazione del diavolo.
- 4) Seconda apparizione demoniaca.
- 5) Legata ad una colonna, il corpo della santa è bruciato da tizzoni ardenti.
- 6) È dilaniata da uncini o lame di ferro.

7) È immersa in una caldaia d'acqua.

8) È decapitata, mentre la sua anima sale in cielo.

Le scene melfitane sono ascrivibili probabilmente intorno alla fine del XIII secolo. Tale datazione è confermata dalle numerose affinità riscontrate tra queste figure e i personaggi delle storie di s. Lucia presenti in un affresco nella medesima cripta di Melfi datato al 1292, come attesta la relativa iscrizione³⁴.

Dal punto di vista iconografico le storie della *Passione* di s. Margherita nell'omonima cripta di Melfi presentano una novità. Infatti, solo i primi sette riquadri raffigurano i momenti della *Passione* della santa, tratti dalle fonti elencate nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze e riprese, successivamente, in vari cicli dell'area apulo-lucana.

La novità poggia sul fatto che non c'è traccia, in alcuna fonte agiografica, dell'episodio rappresentato nell'ultima scena, quella cioè relativa alla decapitazione di s. Margherita.

L'iconografia è alquanto insolita³⁵: nella raffigurazione melfitana, la santa, trasportata in cielo, appare in un atteggiamento atipico: è seduta e con la mano destra benedice, mentre con la sinistra regge una croce.

Nel confrontare le varie scene con il ciclo mottoliese si nota come l'analisi delle singole figure, presenti all'interno delle cripte esaminate, non consente né di giungere a delle risposte definitive circa l'esatta datazione di questi dipinti, né è possibile distinguere uno stile unitario o un gusto predominante circa le scelte dei committenti, affidate agli esecutori. Ciò che è indubbio è che essi erano a conoscenza dei testi agiografici sia greci sia latini relativi alla santa.

³⁴ P. VIVARELLI, *Pittura rupestre nell'Alta Basilicata. La chiesa di S. Margherita a Melfi*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome – Moyen Age – Temps modernes», t. 85 – n. 2, 1973, pp. 567 – 569, fig. p. 568, con modifiche di Raffaella Tortorelli. La Vivarelli, rileggendo l'iscrizione presente nella parte alta dell'affresco, è riuscita ad integrare una lacuna e a definire con estrema esattezza la data. Inizialmente i dipinti erano stati assegnati al 1192, anche se i critici hanno sempre notato delle incongruenze tra questa datazione e lo stile più maturo dell'affresco.

³⁵ *ivi*, p. 571. Secondo la Vivarelli questa iconografia è paragonabile alla figura di un sarcofago nella Cattedrale di Taranto, anche se si colgono alcune varianti: a Taranto la santa è raffigurata eretta, ha le braccia spalancate e gli angeli, che nel bassorilievo tarantino, prendono direttamente con le mani l'anima di s. Margherita, hanno le braccia coperte da bende, alla maniera greca. Questa particolarità dell'anima fu ripresa anche dal Prandi in: A. PRANDI, *In Terra di Taranto*, Milano-Roma 1970, p. 44.

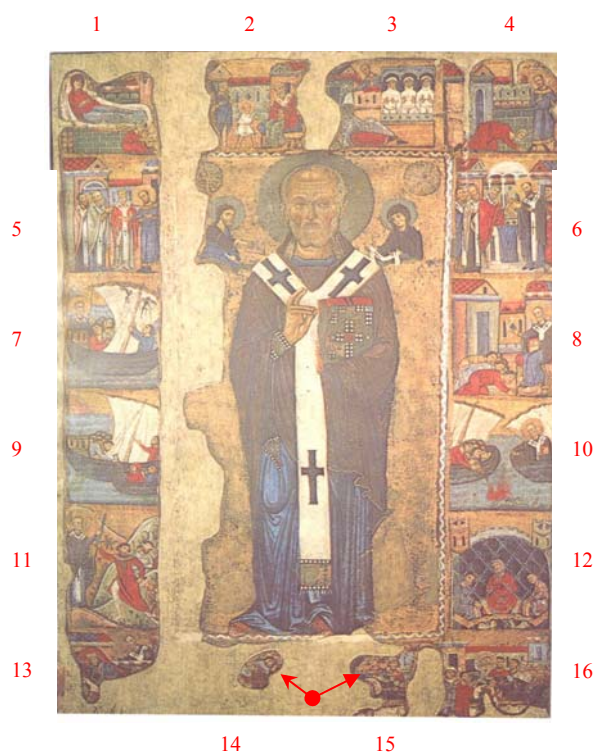
Dai pochi elementi desunti attraverso l'analisi puntuale delle scene dipinte in ambito lucano e pugliese, si conferma l'esistenza di una pluralità di indirizzi culturali che ostano, spesso, a datazioni univoche.

In linea di massima è possibile individuare due direttrici fondamentali: l'adesione degli ideatori ai modelli di derivazione orientale e l'acquisizione, sullo schema di impostazione bizantina, di nuovi elementi propriamente occidentali e locali.

In ogni caso le scene agiografiche di s. Margherita, dipinte nella chiesa rupestre di Melfi, così come quelle della cripta del santuario di Andria, presentano alcune affinità, a livello iconografico, con l'icona di s. Margherita di Bisceglie; tale visione, documentata in ambito apulo-lucano, porta a sfatare quel concetto di "un'arte ipogea" del tutto conservatrice e chiusa in se stessa.

(Pinacoteca Provinciale di Bari)
Icona agiografica di s. Nicola (XII - XIII secolo)

L'icona agiografica di s. Nicola³⁶ proviene, insieme con quella di s. Margherita, dalla piccola chiesa di S. Margherita di Bisceglie³⁷ fondata, come è stato già ricordato nel paragrafo precedente, da Falco, nel 1198. Va evidenziato che l'icona è rovinata in più parti; una grande lacuna si riscontra nell'immagine centrale della cornice laterale sinistra, mentre le scene della fascia inferiore sono danneggiate. A differenza dell'icona di s. Margherita, questa di s. Nicola, presenta le iscrizioni latine tracciate in rosso.



Pinacoteca Provinciale di Bari – *Icona agiografica di s. Nicola di Bisceglie*
[fig. nota 328]

³⁶ BELLI D'ELIA - GELAO, *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, op. cit., scheda n. 3, pp. 38 – 40.

³⁷ MILELLA LOVECCHIO, *S. Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *S. Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, op. cit., p. 93. L'icona agiografica di s. Nicola di Bisceglie è stata datata dalla Lovecchio al XIII secolo.

Descrizione

Nella parte centrale troviamo la figura olosoma del santo, in posizione frontale e con abiti vescovili. Con la mano destra benedice alla greca, con la sinistra regge il libro del Vangelo.

Ai lati della testa sono dipinte le piccole figure del Cristo e della Vergine nell'atto di porgere al santo il libro e l'*omophorion*³⁸.

Ai lati della figura centrale sono disposte le scene della sua vita e dei miracoli, secondo un ordine di lettura per registri, da sinistra verso destra³⁹.

Registro superiore

- 1) S. Nicola neonato si alza in piedi nella conca.
- 2) Nicola viene educato dal vescovo di Myra.
- 3) Rappresentazione della *Praxis de Tribus Filiabus*.
- 4) Il padre delle tre fanciulle riconosce il giovane Nicola e si prostra per ringraziarlo.

³⁸ Si rinvia allo studio di N.P. ŠEVČENKO, *San Nicola nell'arte bizantina*, in AA. VV., *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, Milano 2006, pp. 61-67. La Ševčenko sottolinea che l'importanza di Nicola come vescovo appare evidenziata anche in questa forma: «Nicola ha ai lati due piccoli busti di Cristo e della Vergine. Cristo gli porge il libro del Vangelo, la Vergine l'*omophorion*. Nicola è l'unico vescovo a ricevere le insegne della sua carica direttamente dal cielo. Questa particolarità si spiega con uno degli episodi della Vita del santo, nel quale si narra che Nicola, nel difendere la fede ortodossa presso la cattedrale di Nicea, colpì l'eretico Ario e per questa trasgressione, per ordine dell'imperatore, fu privato del titolo di vescovo e gettato in carcere. Qui gli apparvero Cristo e la Vergine, i quali, gli restituirono i paramenti vescovili».

³⁹ Vanno inoltre segnalate altre due icone agiografiche parietali di s. Nicola e storie della sua vita: infatti, una si trova all'interno della chiesa di S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo, mal conservata, l'altra, invece, con episodi poco leggibili della Vita del santo, si trova nella cripta della chiesa di S. Maria Amalfitana a Monopoli, entrambe le icone agiografiche sono del XIV secolo. A tal riguardo si rinvia a: MILELLA LOVECCHIO, *S. Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *S. Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, op. cit., p. 84 con modifiche di Raffaella Tortorelli.

Registro centrale

- 5) Nicola viene scelto dai presbiteri della cattedrale come Vescovo.
- 6) È consacrato sacerdote e vescovo.
- 7) Ancora in vita, Nicola appare ai marinai di una nave minacciati dalla tempesta e placa le acque.
- 8) I marinai, dopo aver riconosciuto il loro salvatore nella figura del Vescovo di Myra, si prostrano per ringraziarlo.
- 9) Uno spirito diabolico, sotto le sembianze di una pellegrina, consegna ai marinai di una nave una fiala d'olio con la quale ungere le mura della chiesa di Mira.
- 10) Apparizione del santo ai marinai, il quale ingiunge loro di gettare in mare la fiala d'olio.
- 11) Il Vescovo, ancora in vita, interviene in difesa di tre ufficiali e li salva dalla morte (*Praxis de Stratelatis*)
- 12) I tre ufficiali innocenti – ingiustamente accusati – invocano il santo dal carcere dove sono rinchiusi.

Registro inferiore

- 13) S. Nicola appare in sogno all'imperatore Costantino per salvare dalla morte i tre ufficiali ingiustamente accusati.
- 14 – 15) Le scene sono gravemente danneggiate; sono visibili solo esigui frammenti di difficile lettura. Probabilmente le scene rappresentano la conclusione della *Praxis de Stratelatis*.

16) Il santo, *post mortem*, nel giorno della sua festa, riporta miracolosamente alla famiglia il giovane Basilio, rapito dai Saraceni.

Dal punto di vista iconografico, il dipinto riflette correttamente la tradizione testuale bizantina.

Mancano accenni ad iconografie di tradizione occidentale, come ad esempio la *translatio* delle reliquie nella città di Bari o la leggenda dei tre fanciulli resuscitati dal barile della salamoia, nata probabilmente dalla fantasia popolare e dal fraintendimento della scena dei tre ufficiali in carcere.

La scena della *Praxis de Tribus Filiabus* di s. Nicola di Mottola è affine alla medesima scena riprodotta nell'icona agiografica di Bisceglie; è probabile che si tratti proprio di una derivazione tarda rispetto a questa, riproposta quasi identica – in un livello più modesto – dall'anonimo frescante della cripta.

*Cripta del Santuario di S. Maria dei Miracoli di Andria: l' affresco
di s. Nicola (XIII-XIV secolo)*

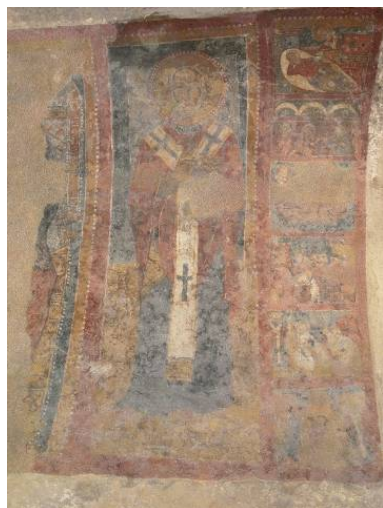
Allo stesso filone di cultura biscegliese appartiene l'icona agiografica di s. Nicola nella cripta del Santuario di S. Maria dei Miracoli⁴⁰. Così come è stato rilevato per Mottola nella stessa cripta sono state dipinte le scene agiografiche dei due santi Nicola e Margherita, costantemente associati, ciascuno con le scene della Vita, all'interno del medesimo manufatto⁴¹.

Ciò dimostra che le immagini dei due santi potrebbero, come è stato già detto, considerarsi una testimonianza diretta delle icone agiografiche di Bisceglie.

Descrizione

Nell'icona agiografica di Andria il s. Nicola (*foto n.1*) è affiancato da sei scene ma con una particolarità: sono tutte disposte sul lato destro a differenza dell'icona biscegliese.

Le prime due scene sono relative alla dote alle tre fanciulle povere. La novità andriese, poggia su alcuni elementi differenti sia da quella mottoliese sia dall'icona agiografica di Bisceglie.



(foto n. 1) Andria (BA) - Cripta del Santuario di S. Maria dei Miracoli - Affresco di s. Nicola



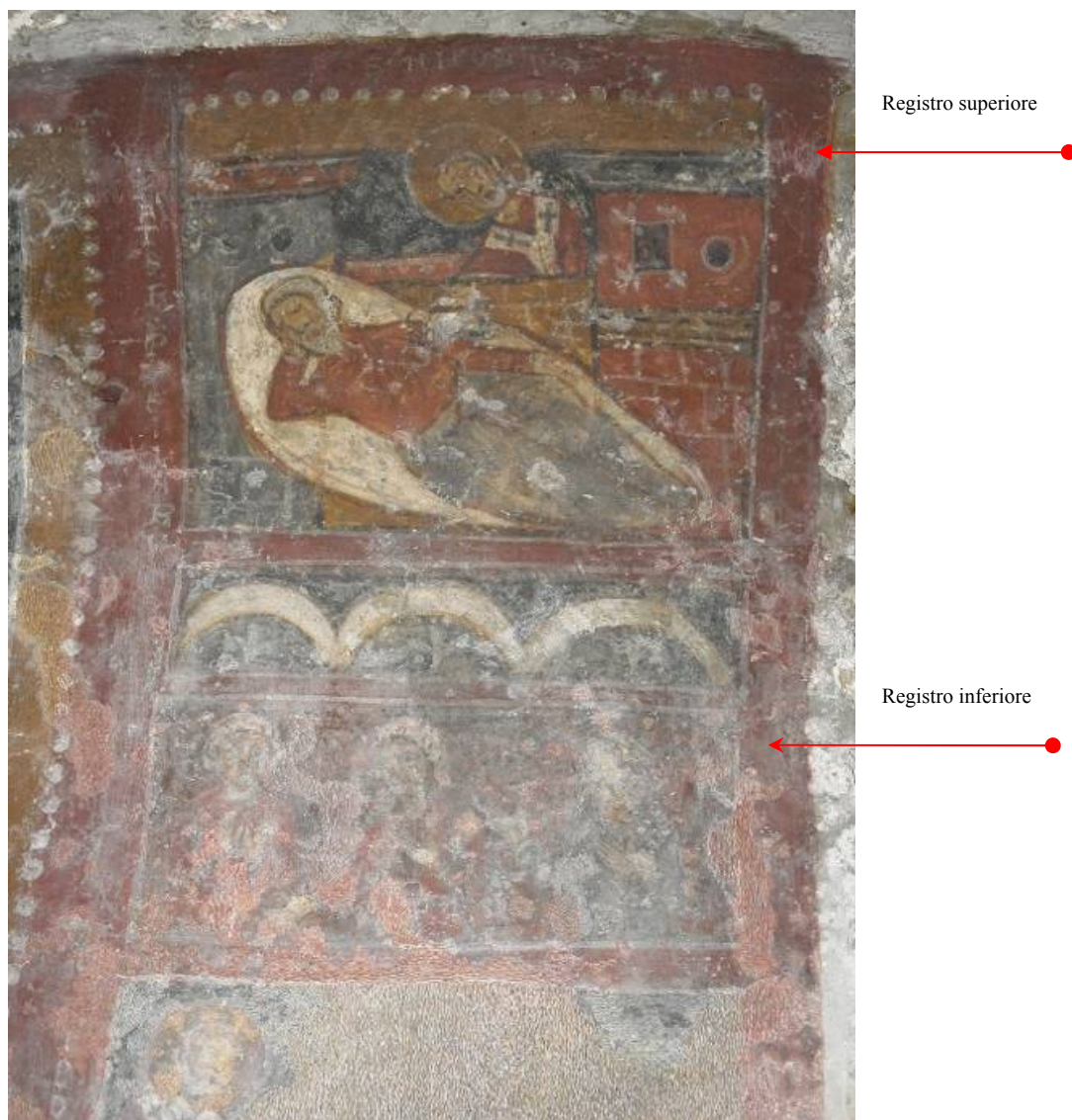
(foto n. 2) Praxis de tribus filiabus

⁴⁰ MONTEPULCIANO- ZITO, *La lama di S. Margherita e il Santuario della Madonna dei Miracoli*, op. cit., pp. 2 - 4.

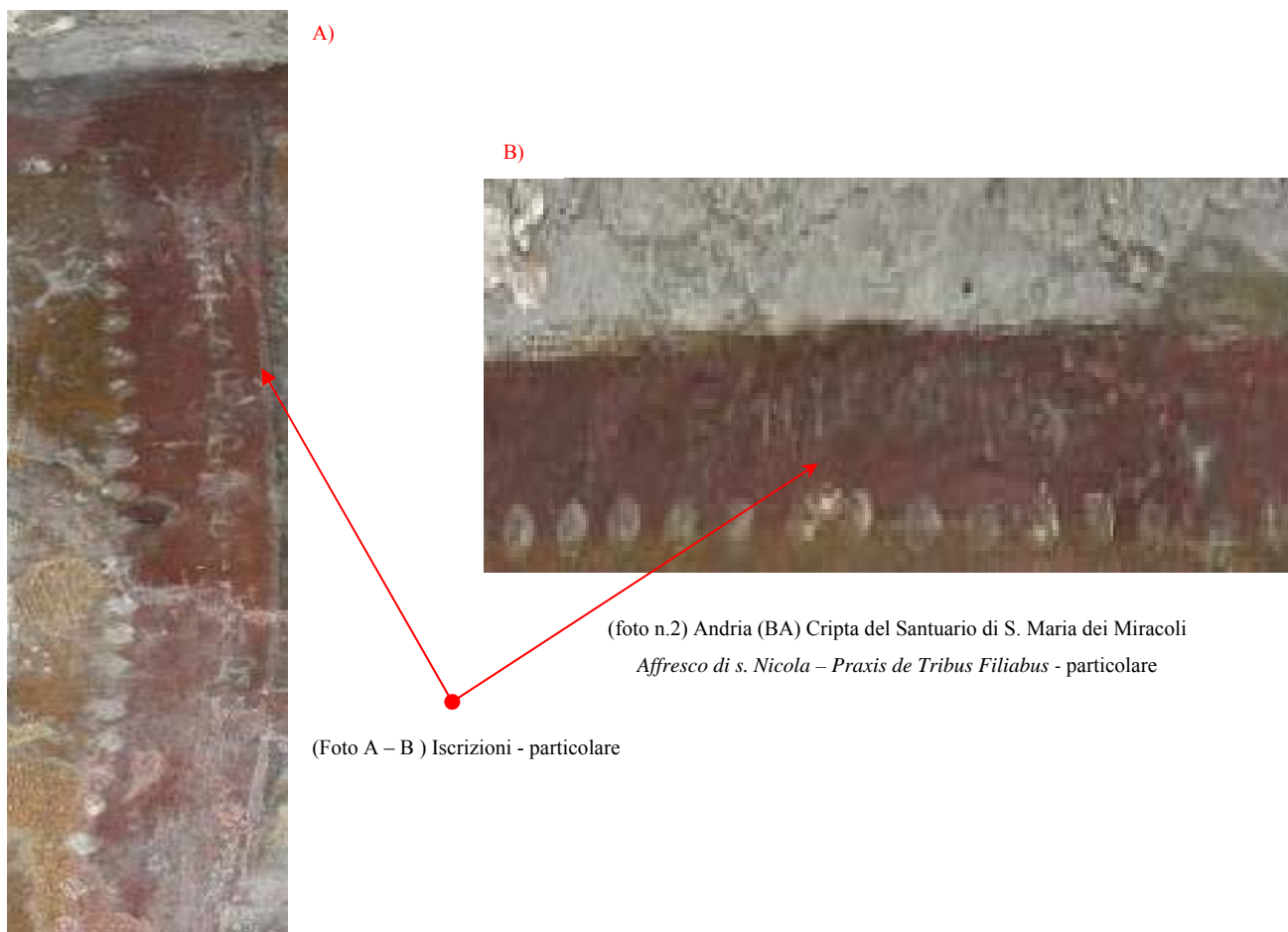
⁴¹ MILELLA LOVECCHIO, *S. Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *S. Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, op. cit., op. cit., pp. 94-95

La differenza è chiara e visibile; essa si sviluppa in due registri (*foto n.2*).

Nel registro superiore è raffigurato il santo che lascia cadere il sacchetto di danaro all'interno della casa; il padre delle fanciulle è sdraiato lateralmente; nel registro inferiore sono raffigurate le tre vergini a mezzo busto inserite in una finestra con tre archi.



Accanto alla figura del padre dormiente sono ancora visibili i resti di una iscrizione latina [P]ATER: ciò dimostra che ogni singola scena era accompagnata da un'iscrizione esegetica.



Anche nel caso di Andria così come in quello di Mottola e di Bisceglie il santo è rappresentato con abiti vescovili e già canuto, diversamente da quanto riportato nei testi agiografici greci e latini. Ciò che affiora con evidenza è la discordanza tra tradizione letteraria e tradizione iconografica sulla figura del santo; infatti, nei dossier agiografici sia greci che latini l'episodio della «dote alle tre fanciulle», viene attribuito alla giovinezza di Nicola ancora laico, si tratta peraltro di un atto di carità di cui si evidenziano solo gli aspetti umani senza alcuna valenza miracolosa.

Nicola agisce come un «giovane caritatevole» attraverso il dono materiale di «tre borse d'oro» a favore di «tre fanciulle povere» e nei confronti di «un padre disperato» con cattivi propositi; in ambito iconografico, invece, ciò che emerge è la rappresentazione del miracolo del santo operato dall'ormai anziano Vescovo e Taumaturgo Nicola.

