

AGIOGRAFIA E ICONOGRAFIA NELLE AREE DELLA CIVILTÀ RUPESTRE

Atti del V Convegno internazionale
sulla civiltà rupestre

Savelletri di Fasano (BR), 17-19 novembre 2011

a cura di

ENRICO MENESTÒ



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2013

INDICE

Consiglio di amministrazione e Comitato tecnico-scientifico della Fondazione San Domenico	pag.	IX
COSIMO DAMIANO FONSECA, <i>Presentazione del Convegno</i>	»	XI
Programma del V Convegno internazionale	»	XIII
COSIMO DAMIANO FONSECA, <i>Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre: nuovi itinerari di ricerca</i>	»	1

I

PER UN CORPUS DELL'ICONOGRAFIA DELLE AREE RUPESTRI: LE FONTI

ANDREA LUZZI, <i>Un probabile influsso dei Sinassari pugliesi sugli arredi pittorici della cripta rupestre di S. Posidonio (con una disamina della diffusione del culto del santo dal sud al nord Italia)</i>	»	17
UMBERTO LONGO, <i>Le fonti agiografiche latine. Monaci, eremiti e spazio rupestre</i>	»	49
PIETRO DALENA, <i>Culto dei santi nelle aree rupestri e tramite viari</i>	»	63

II

AGIOGRAFIA E ICONOGRAFIA
 NELLE AREE OMOGENEE
 DELLA CIVILTÀ RUPESTRE: ALCUNI ESEMPI

- SAŠKA BOGEVSKA-CAPUANO, *Il programma agiografico delle chiese rupestri della regione dei laghi di Ocrida e Prespa (metà XIII - metà XVI secolo)* pag. 81
- MANUELA DE GIORGI, *Culto dei santi e temi agiografici nella pittura rupestre georgiana: due cicli nel deserto di Garedža* » 99

III

LE AREE RUPESTRI
 DELLA PUGLIA E DELLA BASILICATA

- GIOIA BERTELLI, *Modelli iconografici nelle chiese rupestri di Puglia e Basilicata. I cicli affrescati con storie bibliche e cristologiche* » 121

IV

IL SANTORALE

- AMALIA GALDI, *La fortuna del culto di Caterina d'Alessandria: agiografie e dedicazioni* » 149
- MARINA FALLA CASTELFRANCHI, *L'icona agiografica nel Mezzogiorno e sue peculiarità* » 167
- RAFFAELA TORTORELLI, *Il codice Crypt. B. β. VIII e l'iconografia di S. Margherita di Antiochia* » 185
- MARCELLO MIGNOZZI, *Il viaggio dei Magi: origine e fortuna di un motivo iconografico* » 199
- MARIA ROSARIA MARCHIONIBUS, *Profeti, apostoli e martiri, tamquam lapides vivi (1 pt. 2, 5)* » 223

V

RASSEGNE DELLE RICERCHE RECENTI
IN AREE RUPESTRI

ANTONELLA CENTOMANI - RUGGERO G. LOMBARDI, <i>Indagini archeologiche negli insediamenti rupestri in località Capitolo - Monopoli (Ba)</i>	pag. 249
ROBERTO ROTONDO - SARA AIRÒ, <i>Struttura rupestre e contesto insediativo della grotta del Peccato Originale a Matera</i> ...	» 265
MICHELA RIZZI, <i>'Ornamenta': tipologia e diffusione degli orecchini negli affreschi rupestri di area pugliese</i>	» 283
ANGELOFABIO ATTOLICO, <i>Una chiesa rupestre inedita nel centro storico di Grottaglie</i>	» 295
SIMONA CATAACCHIO, <i>La ceramica medievale dipinta dal contesto di palazzo Vestita a Grottaglie (Ta): la cosiddetta "cisterna 2"</i>	» 329
ANNALISA BIFFINO - EVELYN FARI - COSIMO PACE - FRANCESCO ZERRUSO, <i>Ricognizione archeologica del villaggio medievale rupestre della Gravina di Palagianello (Ta)</i>	» 347
PASQUALE FAVIA - GIULIANA MASSIMO - FRANCESCO MONACO, <i>La grotta di San Michele a Cagnano Varano</i>	» 375
ETTORE CIRILLO - MICHELE D'ALBA - FRANCESCO MARTELOTTA, <i>Suoni di pietra: l'acustica delle chiese rupestri pugliesi</i>	» 409
GIUSEPPE CHIDICHIMO - FRANCESCO DALENA, <i>Datazione degli affreschi della chiesa ipogea di Sotterra (Paola). Un contributo fornito dall'analisi chimica dei pigmenti</i>	» 421
NICOLA MAIELLARO - MARINA ZONNO - SALVATORE CAPOTORTO, <i>Fruizione virtuale delle chiese rupestri</i>	» 431

RAFFAELA TORTORELLI

IL CODICE *CRYPT. B. β. VIII*
E L'ICONOGRAFIA DI S. MARGHERITA DI ANTIOCHIA

È ben noto come gli studi recenti tendano sempre più a porre in significativo risalto l'ineludibile rapporto tra iconografia e storia conferendo all'iconografia una marcata storicità, in quanto documento di spiccato valore metodologico e storiografico.

La ricerca mette a confronto i testi agiografici della Vita di s. Margherita e le testimonianze pittoriche di una ben individuata area culturale, ubicata in ambito rupestre, ossia la cripta di S. Margherita e San Nicola di Mottola.

In sostanza ho cercato di assumere questi affreschi come autentici documenti storici al fine di effettuare un confronto tra questo tipo di testo/documento (iconografia) e quello dei documenti scritti (agiografia) della Vita dei due santi molto venerati nella tradizione religiosa del Mezzogiorno d'Italia.

I due ambiti disciplinari si presentano diversi, ma affini, sia nell'oggetto che nella metodologia di ricerca una sorta "d'inter-scambio", quella cioè tendente a far confluire e dialogare le due diverse fonti: l'agiografica e l'iconografica.

Infatti, all'interno del "monumento" religioso preso in esame, sono dipinte le scene della *Passione* di s. Margherita e all'interno della stessa cripta l'episodio della *Praxis de Tribus Filiabus*, l'unico attestato in ambito rupestre, relativo alla Vita di s. Nicola.

Nell'ultima parte di questa tesi si è cercato di allargare lo sguardo indagatore sia verso alcuni elementi comparativi riferiti ad aree geografiche limitrofe, sia, al contempo, verso alcuni punti di contatto culturali e iconografici mirati all'individuazione dei tramite culturali connessi con la devozione di s. Margherita o Marina.

Un valido esempio di quanto sopra affermato è dato dal confronto iconografico con i dipinti rupestri di Melfi (Potenza), di Latterza (Taranto) e di Casaranello (Lecce), in queste chiese rupestri ritroviamo la rappresentazione della *Passione* di s. Margherita; nella cripta di S. Maria dei Miracoli di Andria (Bari).

Va detto che la metodologia comparativa, condotta su differenti tipologie di fonti (agiografica, liturgica, iconografica) ha permesso di cogliere anche alcune dinamiche politico-istituzionali e culturali sottese allo sviluppo del culto di questa santa. Tuttavia, va evidenziato che la sua rappresentazione iconografica risulta essere l'elemento preponderante rispetto alla fortuna culturale in auge nell'Occidente medievale. Infatti, è possibile rilevare che la rete delle istituzioni monastiche benedettine fu uno dei principali veicoli di diffusione del culto di s. Margherita.

Uno degli ostacoli più frequenti è costituito dalla carenza delle fonti documentarie inerente al "monumento ecclesiastico in rupe" e soprattutto dalla frammentarietà di non pochi dipinti di cui, talvolta, non restano che dei veri e propri lacerti.

TESTI AGIOGRAFICI E CICLI PITTORICI
NELL'AREA DELLA CIVILTÀ RUPESTRE

L'indagine agiografica e iconografica si è svolta sul "ciclo" pittorico della *Passione*, con l'intento di raccogliere e sistemare quei tasselli assenti/presenti nei dipinti e nei testi, ma anche per elaborare una revisione completa della storia della cripta mottoliese

In questo dibattito mi soffermerò solo sulla *Passio* di Margherita, le scene agiografiche ben si prestano ad un confronto tra la tradizione scritta e la rappresentazione figurativa della Vita della martire¹.

¹ H. USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, in *Festschrift zur funften sacularfeier der Carl Ruprechts*, Universität zu Heidelberg uberreicht von Rector und Senat der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität, Bonn, 1886, pp. 2, 10-26; pp. 15-46; si veda anche H. HALKIN, in *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, I [BHG], 3 edizione, tt. 3, Bruxelles, 1957, nn. 1165-1167 c.

Per le fonti agiografiche si rinvia anche a G. P. MAGGIONI, *Jacopo da Varazze, Legenda Aurea*, in (Millennio medievale, 6), vol. II, Firenze, 1998, pp. LXVI-1368; cfr. *Jacobus de*

1.1 - *La Passione di s. Margherita: confronto tra testi agiografici e affreschi rupestri*

Come si è già detto precedentemente parlando delle fonti ², il testo primigenio della prima versione greca risale senza alcun dubbio alla prima metà del IX secolo. Giova ricordare che, quantunque prevalga la versione che ne fa il domenicano Jacopo da Varazze nella sua popolarissima *Legenda Aurea* il più diffuso testo di letteratura agiografica in Occidente, ispiratore dell'iconografia dei santi in genere, tuttavia le scene della *Passione* mottoliese, assegnate al pieno XII secolo, si rifanno ad una fonte latina, probabilmente la stessa utilizzata poi nel XIII secolo sia da Vincenzo di Beauvais sia da Jacopo da Varazze, anche se la maggior parte delle scene si richiamano alla leggenda greca di Metodio (Teotimo diventa testimone oculare della passio).

Lo schema del racconto della *Passione* di s. Margherita è molto semplice. Il motivo dominante che emerge dai testi agiografici e liturgici è la forza, un motivo comune a tutti i santi martiri ma, nel caso concreto di s. Margherita, si sviluppa in tal modo:

- di fronte al padre e al prefetto Olibrio;
- di fronte al demonio nel carcere;
- in relazione a Dio e in tal caso, la forza, diventa potenza di intercessione, per cui, la santa ottiene le grazie più portentose.

Il racconto, nelle sue linee essenziali, si riduce a quello che, nell'ufficiatura sacra, è un luogo comune relativo alle vergini martiri, ed è uno schema di evidente origine dotta della letteratura biografica e panegirica ³. L'elemento peculiare della *Passione* di s. Margherita è presente soprattutto nello schema dello svolgimento del pro-

Voragine. Legenda Aurea: vulgo historia lombardica dicta, a cura di B. T. DELFINO, (Biblioteca Centro Studi Jacopo da Varazze), Varazze, 1997, pp. 3-41.

² J. PIEN, *Sanctae Margaritae, Julii 17*, t. V, in *Acta Sanctorum*[AA.SS.], Antverpiae, 1727, pp. 24-25.

³ Anche il Delehayé ha dimostrato quanto poco caso si debba fare delle esagerate conclusioni di certe scuole mitologizzanti secondo le quali, le leggende di Marina-Margherita, altri non sarebbe che un equivalente di santa Pelagia e di altre martiri, sarebbero solo trasformazioni del personaggio di Afrodite (Venere) la dea del mare: H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1955, pp. 42-45; cfr. N. TURCHI, *Leggenda agiografica*, in *Enciclopedia Italiana*, XX (1933), pp. 762-763. Per ciò che riguarda l'uso e l'abuso degli

cesso: in un calco, per così dire tradizionale, con le dovute amplificazioni retoriche, l'agiografo, ha elaborato l'intera storia della santa.

Nel racconto non si riscontrano elementi che escano dai soliti luoghi comuni. Perfino l'antefatto del martirio, ossia l'innamoramento del prefetto Olibrio per la giovane Margherita che è, naturalmente bellissima, nobile, è da considerare come motivo comune alle vicende di tutta una serie di sante: Lucia, Agnese, Cecilia, Parasceve. Anche l'interrogatorio è impostato sui soliti schemi: domande, minacce, tormenti, blandizie.

Restano tradizionali le torture: fustigazione, scarnificazione con gli uncini di ferro, tortura dell'acqua e del fuoco che si rivelano impotenti, ed infine, la spada, segno del potere della società che tronca la vita della santa. La leggenda di s. Margherita di Antiochia è, appunto, una di quelle in cui l'elemento meraviglioso è particolarmente diffuso.

Né mancano i miracoli degli esseri negativi (demoni): infatti, la fantasia popolare si rivela pienamente nella creazione più fantastica, attraverso le apparizioni del demonio⁴. L'episodio è molto lungo. Il primo demonio appare sotto forma di un orrendo drago, motivo tipicamente orientale, ed è difficile dire come mai sia entrato nella leggenda.

Ancora più popolaresco sembra il racconto della seconda apparizione del demonio, di cui non si sa bene se abbia forma d'uomo (etiope) o di drago⁵. Da questo breve *excursus* generale, avrà inizio il "paragone" tra i testi agiografici e le testimonianze pittoriche presenti nell'omonima cripta mottoliese, che illustrano le scene della *Passione di s. Margherita*.

Dunque un confronto con i dati contenuti nella *Passione*, in modo da poter accostare i livelli di conoscenza della tradizione scritta sia greca sia latina e la resa figurativa effettuata da questi pittori « itineranti o indigeni », su precise indicazioni da parte della com-

agiografi di calcare le orme di questi luoghi comuni, si veda anche G. PEPE, *Introduzione allo studio del Medioevo latino*, Milano, 1942, p. 51.

⁴ DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques* cit. (nota 3), pp. 26-27. Sul motivo del drago, cfr. AA.SS., *Julii 17*, V, cit. (nota 2), p. 30; C. CAHIER, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 voll., Paris, 1867, pp. 315-322. Il Cahier espone una lista di santi vincitori del drago, come ad es. la leggenda di s. Giorgio o di s. Michele Arcangelo.

⁵ A. GRAF, *Miti, Leggende e superstizioni del Medioevo*, Milano, 1994, pp. 10-33.

mittenza colta che via via elabora il programma iconografico e iconologico dell'invaso e che ben conosce e amalgama fra loro testi greci e latini, come accade, per esempio, anche nella celebre cattedrale di S. Maria di Anglona in Lucania⁶.

1.2 - *Descrizione del "ciclo agiografico"*
della Passione di s. Margherita (Cripta di S. Margherita di Mottola)

Le scene della *Passione* di santa Margherita, identificabile per il nome della martire e di un altro personaggio della sua leggenda, ossia Olibrio, si trovano campite sulla parete ad andamento curvilineo della omonima cripta del territorio di Mottola. Esse, disposte su due registri, uno superiore e uno inferiore, si compongono di dodici riquadri più o meno uguali nelle dimensioni e si snodano lateralmente all'altare principale, situato di fronte all'ingresso.

I dodici riquadri sono disposti su due registri⁷ (sei per registro) come si è detto, sovrapposti lungo tutta la parete, che raccontano la sua *Passione* resa celebre nel Medioevo occidentale dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze.

Le scene, secondo alcuni autori, sono da collocarsi nel pieno XII secolo⁸.

⁶ M. Falla Castelfranchi, *Santa Maria di Anglona fra Roma e Palermo. Sulla decorazione delle pareti laterali*, in *Santa Maria di Anglona*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Potenza-Anglona, 13-15 giugno 1991), a cura di C. D. FONSECA-V. PACE, Galatina, 1996, pp. 89-97.

⁷ G.M. TOSCANO, *S. Marina-Margherita nella storia e nell'arte*, Varese, 1970, pp.18-32.

⁸ Per il ciclo agiografico la datazione proposta dagli storici è senza dubbio il XII secolo. Risulta più difficile collocare storicamente l'intero impianto decorativo della chiesa rupestre di Santa Margherita e di San Nicola nell'agro di Mottola e ciò emerge chiaramente dalle discordanti conclusioni cui giungono alcuni studiosi già agli inizi del Novecento, quali: C. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie meridionale*, Roma, 1967, pp. 10-76; A. MEDEA, *Osservazioni sugli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Bari, 1937, pp. 3-18; G. ROSSI TAIBBI, *Vita di S. Marina: testi greci e traduzioni*, Palermo, 1959, pp. 31-56; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991, pp. 29-163; F. DELL'AQUILA-A. MESSINA, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, 1998, pp. 129-143; N. LAVERMICCOCA, *Cultura figurativa e committenza nelle chiese grotte pugliesi*, in *Nicolaus*, 2, (1973), pp. 315-343; R. CAPRARA, *Le chiese rupestri del territorio di Taranto*, Firenze, 1981, pp. 184-185. Dallo studio iconografico e stilistico emerge che la periodizzazione proposta dagli storici dell'arte va dall'XI al XIV secolo. Per lo studio iconografico generale si rimanda a

In ambito rupestre, tale iconografia è piuttosto rara⁹, come si vedrà in seguito, poiché dipinti simili si conservano in poche località dell'Italia meridionale¹⁰, come per esempio nell'area apulo-lucana presa in esame.

I dipinti, tranne qualche riquadro, si presentano in pessimo stato di conservazione dovuto ad una serie di fattori: muffe, umidità, cadute degli strati di intonaco. Ad ogni modo va rilevato che l'impostazione iconografica della *Passione* di Mottola, che si configura come uno dei cicli più antichi e completi va distinto da un genere analogo, cioè quello dell'icona agiografica, in cui la figura del santo è impostata in modo monumentale, stante, circondata dalle scene della sua vita: nella pittura su tavola in area apulo-lucana se ne contano pochi esempi, cui vanno aggiunti alcuni casi, più numerosi, di icone agiografiche dipinte direttamente sulle pareti, ovvero su un supposto diverso¹¹.

La lettura delle scene agiografiche della *Passione* mottoliese inizia col primo registro superiore partendo da sinistra¹².

Registro superiore

Il primo pannello raffigura Tre cavalieri al galoppo (Fig.1). Il cavaliere coronato in primo piano, che con la mano destra stringe le redini del cavallo, come si evince dai resti dell'iscrizione: OLIBR [IVS], è il prefetto Olibrio; esso indossa un mantello rosso con tunica blu.

Il *secondo cavaliere* monta un cavallo marrone; si notano i capelli e il mantello rosso.

Il *terzo cavaliere* monta un cavallo bianco; il volto è andato perduto; esso indossa un mantello rosso sopra una veste bianca e, ha il

G. Kaftal, *Iconography of the saints*, vol. II, Firenze, 1995, pp. 730-736; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III/2, Paris, 1958, pp. 29-34; *Lexikon des Mittelalters*, VI, München und Zürich, 1993, pp. 232.

⁹ S. NICOLA DI BARI e la sua Basilica. *Culto, arte, tradizione*, a cura di G. OTRANTO, Milano, 1987, p. 95.

¹⁰ M. S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino, 1984, pp. 25-30.

¹¹ P. BELLI D'ELIA, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Milano, 1986, pp. 16-45, in particolare pp. 49-52.

¹² Per la lettura delle scene della *Passio* si rinvia all'insieme degli studi sopracitati (note 7-11)

braccio destro alzato mentre nella mano sinistra stringe un'asta, probabilmente una lancia.

Il secondo pannello si riferisce all'episodio di s. Margherita, al centro tra due vergini, che custodisce il gregge della nutrice (Fig. 2).

Le tre giovani donne sono raffigurate in piedi e frontalmente, alla maniera delle oranti; hanno sul capo la cuffia e i capelli sono ornati da perle, coperti da un velo che scende dal capo ad avvolgere il collo; esse indossano una lunga veste bianca dalla quale fuoriescono scarpe rosse; un'aureola circonda il capo della giovane Margherita e, in basso, è raffigurato il gregge di pecore.

Nel terzo pannello s. Margherita è al cospetto del prefetto Olibrio (Fig. 3).

La scena è ambientata nel palazzo del prefetto, che indossa il mantello e la corona simile a quella degli imperatori bizantini, ed è seduto su di un trono privo di schienale. Il funzionario imperiale, con la mano destra alzata, si rivolge alla giovane Margherita, raffigurata in piedi, che ascolta. Le didascalie latine tracciate in bianco e riferite ai due personaggi riportano i nomi di [O] LIBR [IVS] e SAN [C] TA MARGARITA.

Nel quarto pannello è descritta una Scena di tortura (Fig. 4). La santa è raffigurata nuda, distesa su di un tavolo obliquo con le gambe chiuse e strette da lacci; due figure maschili vestite con tuniche rosse, indicate dalla scritta bianca CARNIFIC [ES]¹³ sono intenti a torturarla. Sulla diagonale dell'asse del tavolo obliquo compare la scritta in bianco: MARGARI [TA].

Nel quinto pannello è raffigurata un'altra Scena di tortura (Fig. 5). Margherita, completamente nuda, è in piedi, legata ad un palo, ha le mani dietro la nuca, forse strette da una corda, il corpo è segnato da macchie rosse del sangue fuoriuscito dalle ferite inferte.

Alla sua destra è raffigurato un carnefice, figura della quale restano solo i capelli; egli indossa tunica bianca e calzari rossi. La caduta dell'intonaco non permette di individuare il tipo di tortura praticato alla martire.

¹³ Lo stesso termine « carnifices » compare in relazione alla scena della "lapidazione di s. Stefano" nella cripta superiore di S. Angelo di Casalrotto. Per lo studio della chiesa di S. Angelo di Casalrotto si rinvia a C. D. FONSECA, *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Milano-Roma, 1970, pp. 36-40.

Nel sesto e ultimo pannello del registro superiore è raffigurata la santa rinchiusa in prigione (Fig. 6) con un drago. Il pittore ha rappresentato la prigione come un edificio merlato che sulla parte esterna, presenta un muro composto da grossi blocchi sul quale compare un portone chiuso. Santa Margherita è al centro della scena; sembra fuoriuscire dalla pancia del drago o con una croce, secondo la tradizione agiografica latina, o con le mani in atteggiamento di orante, come la figura monumentale della santa campita alla sinistra del ciclo (Fig. 12) secondo la tradizione agiografica greca. La testa del drago è ben conservata, ma la figura della santa è illeggibile.

Registro inferiore

Nel primo pannello partendo da sinistra compare la santa in piedi con un martello (Fig. 7). La fanciulla impugna l'arnese con la mano destra, nell'atto di colpire probabilmente il demonio.

Nel secondo pannello è campita una Scena di tortura (Fig. 8). Margherita, completamente nuda, è all'interno di un alto contenitore a forma di cilindro dal quale il corpo fuoriesce dalla vita in su; ai lati della testa compare la didascalia latina a sinistra, su due righe: SA [N] / [C] TA e a destra su tre: MAR / GAR [I] / TA.

Nel terzo pannello è raffigurato il Prefetto Olibrio che presiede ad una tortura (Fig. 9). La scena presenta la prospettiva architettonica dell'interno di un palazzo; Olibrio, raffigurato come un imperatore, con la corona sul capo (raffigurato come nella Fig. 3), è seduto in trono e assiste alla tortura della santa. La fanciulla è stante, nuda, legata ad un palo, con le mani dietro la schiena e le gambe strette da una corda; due carnefici con abiti bianchi la torturano, conficcandole lunghi ferri acuminati nel ventre; malgrado le atroci sofferenze, il volto della martire resta impassibile. Ai piedi della figura compare la scritta su tre registri: SAN [C] TA / MARGA / RITA.

Nel quarto pannello è rappresentata un'altra Scena di tortura (Fig. 10). La santa, nuda, è posta in una grande vasca di acqua che la copre fino alla vita; la mano destra è in atto di benedire, mentre il braccio sinistro è poggiato sull'orlo del contenitore; a destra, un carnefice in ginocchio alimenta il fuoco soffiando aria con uno strumento atto all'uopo. Sulla sinistra si legge S [ANCTA] MARGA-

RITA. Questa scena si richiama al fonte battesimale ampiamente descritto nella tradizione agiografica greca.

Nel quinto pannello è rappresentata la Scena del verdetto (Fig. 11) ambientata all'interno di un palazzo dalle strutture murarie merlate. È raffigurato un giudice nell'atto di leggere la sentenza, in quanto, nella mano sinistra, regge un rotolo aperto. Alle sue spalle assiste alla scena un uomo con una cuffia, dai capelli fulvi e imberbe che indossa un mantello aperto rosso su di una veste azzurra: presumibilmente si tratta di Olibrio. S. Margherita si avvia verso destra, dove la attende il carnefice.

In alto a destra compare il Cristo, che indossa una tunica rossa e benedice dall'alto la scena del martirio. A sinistra della testa del Cristo si colgono i caratteri greci ¹⁴: IC e XC ossia le abbreviazioni compendiarie di [Ἰησοῦς Χριστός] mentre in alto, sull'aureola, la santa è indicata dalla scritta MARGARITA.

Il sesto ed ultimo pannello presenta la Decapitazione della santa (Fig. 12). Dietro la colonna s'intravede un carnefice che impugna una spada; Margherita è in ginocchio con le mani congiunte in preghiera; in basso a destra, si nota una testa recisa mentre, in alto a destra, un angelo, riproponendo la tradizione iconografica bizantina, tiene tra le braccia la testa della martire per portarla in cielo. Come vedremo successivamente, questa particolare iconografia, sembrerebbe richiamarsi al modello della scena della Dormizione della Vergine. Sul corpo acefalo della santa compare la scritta S[ANCTA] MARGARITA.

1.3 - *Passione di s. Margherita (cripta di S. Margherita di Mottola).
Confronto tra testi agiografici e ciclo pittorico con riferimento al Codice
miniato Crypt. B.β. VIII*

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

Nelle raffigurazioni delle torture (Figg. 4-6 e 8-10) la santa è sempre rappresentata nuda e ciò che poteva colpire l'osservatore era

¹⁴ DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale* cit. (nota 8), p. 128.

l'espressione del viso, per niente sofferente, bensì solenne e sereno, proprio di chi è pronto a morire per la fede.

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 nudo¹⁵ 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 palo¹⁶.

Le scene della *Passione* di s. Margherita di Mottola rispecchiano fedelmente i testi agiografici, in modo particolare per la descrizione accurata delle torture (Figg. a, b, c, d): più che il ben dissimulato nudo femminile, sorprende la sadica espressione dei carnefici, notevolmente contrastante con la ieratica impassibilità della martire.

¹⁵ *Il nudo nell'arte-Eros-Natura-Artificio*, a cura di G. Fossi, vol. I, Roma, 2002, p. 49.

¹⁶ 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...»; il testo si trova in USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori* cit. (nota 1), pp. 167, 171-172. Nei testi latini troviamo la stessa descrizione della *Passione* greca sopra menzionata, es. nella versione del testo latino di Mombrizio, abbiamo: «...Tunc iussit Oliberius quaestionariis suis eam in aere suspendi et virgis subtilibus eam caedi praecipit.... 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...» in BONINUS MOMBRIITIUS, *patricius Mediolanensis, Sanctuarium seu Vitae Sanctorum collectae ex codicibus manuscriptis*, Mediolani, 1479, CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8716, t. 2, f. 103; si veda anche B. MOMBRIITIUS, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum - Novam hanc editionem curaverunt duo Monachi Solesmenses*, nuova edizione a cura dei Benedettini di Solesmes, Parigi, 1910, V. II, pp. 190-196. Per quanto riguarda Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, l'autore 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 «...Tunc prefectus 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 posset tollerare tormenta...Deinde in vase magno pleno aqua ipsam ligari et poni fecit...» in MAGGIONI, *Jacopo da Varazze, Legenda Aurea* cit. (nota 1), p. 1368.

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 insensibile al dolore causato dalle ferite inflitte dai suoi carnefici) proprio perché il dolore non doveva essere riconosciuto come tale¹⁷.

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 miniato¹⁸ della Biblioteca Civica di Verona¹⁹ della seconda metà del XIII secolo come si può notare dalle due immagini riportate (c.35v, c. 37v).

Va ancora rilevato che la rappresentazione della colomba è invece assente in un altro codice miniato preso in esame, ossia il (*Crypt.*

¹⁷ C. FRUGONI, *Dacci il nostro dolore quotidiano*, in *Medioevo*, Milano (agosto 2003), a. VII, n. 8 (79), p. 78; cfr. B. E. KIRSCHBAUM, *Lexicon der christliche Ikonographie*, Freiburg, 1974, pp. 494-499.

¹⁸ *Federico II. Immagine e potere*, a cura di M.S. CALÒ MARIANI - R. CASSANO, Bari, 1995, pp. 382-503.

¹⁹ 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 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. Cfr. *Pregghiera 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.

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 liturgici²⁰, 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 Taurozes²¹, 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 Varazze²².

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:

– le torture inflitte dai carnefici²³ (ff. 2^v, 4^v, 5^v);

²⁰ Siamo in un periodo in cui il processo di rilatinizzazione – iniziato sin dall'età normanna – era ormai compiuto.

²¹ Il manoscritto è stato studiato da S. LUCÀ, *Giorgio Taurozes, copista e protopapa di Tropea*, in (Bollettino della « Badia Greca di Grottaferrata », LIII), Grottaferrata, 1999, pp. 5-23.

²² 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.

²³ Nel (f. 2^v) sono raffigurate le Stelle di Davide (simbolo della stirpe giudaica) e i

- Marina rinchiusa in prigione (f. 7^v);
- il demonio sotto le sembianze di un drago visita la santa all'interno del carcere e la divorza (ff. 8^v, 9^v);
- la santa si libera lacerando il ventre del drago con la croce (f. 9^r);
- seconda apparizione del demonio sotto forma di un etiope (f. 10^v);
- vittoria di s. Marina sul demone (ff. 11^v, 12^v).

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 agiografiche²⁴.

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.

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.

²⁴ 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.

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 Casole²⁵ 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 greco²⁶.

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.

²⁵ 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), Grottaferrata, 1951, pp. 30-45.

²⁶ C. DAQUINO, *Bizantini in Terra d'Otranto. San Nicola di Casole*, Lecce, 2000, pp. 5-28.



Fig. 1 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *Tre cavalieri al galoppo.*



Fig. 2 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita
S. Margherita con due vergini che custodisce le pecore della nutrice.



Fig. 3 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *S. Margherita al cospetto di Olibrio.*

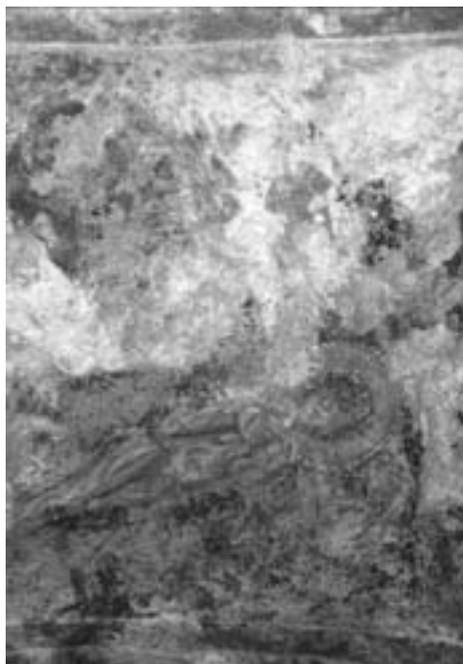
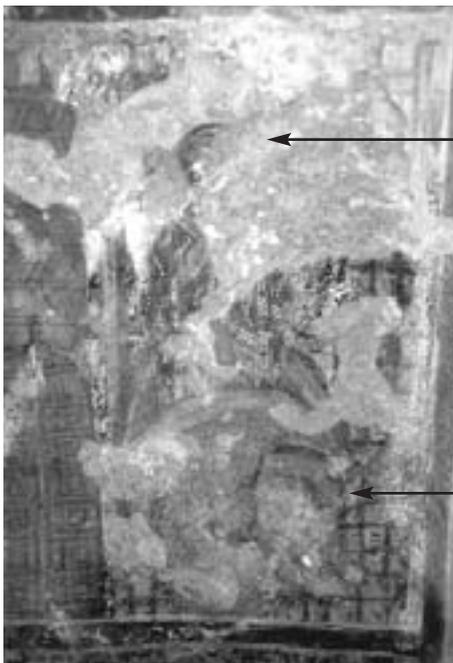


Fig. 4 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *Scena di tortura.*



Fig. 5 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *Scena di tortura*.



● S. Margherita

● Drago

Fig. 6 - Mottola (Ta) Cripta di S. Margherita *S. Margherita in prigione*.

Fig. 7 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita
S. Margherita con un martello

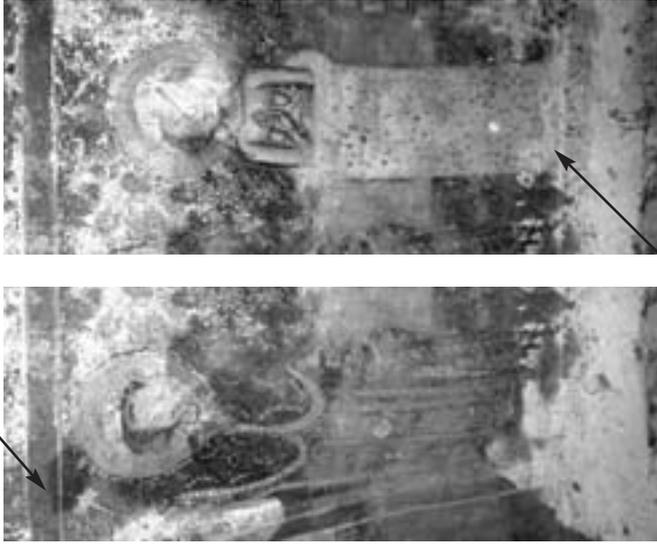


Fig. 8 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita
Scena di tortura





Particolare.



Fig. 9 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita
Olibrio presiede ad una scena di tortura.



Fig. 10 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *Scena di tortura*.



Fig. 11 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita *Scena del verdetto*.



Particolare.



Fig. 12 - Mottola (TA) Cripta di S. Margherita
Decapitazione di S. Margherita.



Biblioteca Civica di Verona, Codice ms. 1853, c. 35^r.



Biblioteca Civica di Verona, Codice ms. 1853, c. 37^r.



Manoscritto italo-greco di Grottaferrata con l'iconografia ispirata alla Vita di S. Marina Crypt. B.B. VIII, ff. 2^v -12^v.



S. Marina torturata con verghe e pettini di ferro, f. 2°.



S. Marina trafitta con pettini di ferro, f. 4°.



Il prefetto Olibrio che presiede alla tortura, f. 5°.



S. Marina rinchiusa in prigione, f. 7^v.



Apparizione del demonio sotto le sembianze di un drago, f. 8^v.



Marina inghiottita dal drago, f. 9^v.



S. Marina con un martello schiaccia e atterra il demone, f. 11^v.



La Santa sconfigge il demone, f. 12^v.



Marina fuoriesce dal ventre del drago squarciato da una croce, f. 9^r.



Seconda apparizione del demonio sotto le sembianze di un uomo etiope, f. 10^r.